

**Konstrukcja
w procesie**

**Construction
in Process**

**Konstrukcja
w procesie**

**Construction
in Process**

**Fundacja Profile
Warszawa 2020**

Spis treści

- 8 Z Ryszardem Waśko rozmawia Bożena Czubak
- 61 Konstrukcja w procesie
 Łódź, 1981
- 127 Process und Konstruktion
 Monachium, 1985
- 161 Z powrotem w Łodzi. Konstrukcja w procesie III
 Łódź, 1990
- 193 Mój dom jest twoim domem. Konstrukcja w procesie IV
 Łódź, 1993
- 221 Współistnienie (Co-existence). Konstrukcja w procesie
 Mitzpe Ramon, 1995
- 259 Most. Konstrukcja w procesie VI
 Melbourne, 1998
- 275 Ta ziemia jest kwiatem. Konstrukcja w procesie VII
 Bydgoszcz, 2000

Contents

- 9 Ryszard Waśko talks to Bożena Czubak
- 61 Construction in Process
Łódź, 1981
- 127 Process und Konstruktion
Munich, 1985
- 161 Back in Łódź. Construction in Process III
Łódź, 1990
- 193 My Home Is Your Home. Construction in Process IV
Łódź, 1993
- 221 Co-existence. Construction in Process
Mitzpe Ramon, 1995
- 259 The Bridge. Construction in Process VI
Melbourne, 1998
- 275 This Earth Is a Flower. Construction in Process VII
Bydgoszcz, 2000

Wstep

Foreword

Z Ryszardem Waśko rozmawia Bożena Czubak

bc: Jak to się stało, że idea pierwszej *Konstrukcji w procesie* (1981) została zrealizowana w Łodzi? Początkowo miałeś inne plany: rozlokowania jej w kilku różnych miastach.

rw: Chciałem zadedykować ten projekt Solidarności. Wydawało mi się, że najbardziej efektywnym rozwiązaniem byłaby jego realizacja w kilku miastach równocześnie. Wybrałem siedem miast (Warszawa, Wrocław, Lublin, Poznań, Bydgoszcz, Łódź, Gdańsk), w których organizowano strajki i w których działania Solidarności były chyba najbardziej radykalne. Szukałem miejsc i rozesłałem propozycje do progresywnych programowo galerii, które prowadziły działalność niezależną od ówczesnej polityki kulturalnej – to była m.in. Galeria Remont w Warszawie, Foto-Medium-Art we Wrocławiu, Labirynt w Lublinie... Niestety, nie doczekałem się odpowiedzi, nie było



Ryszard Waśko na ulicy PKWN,
Łódź, 1981

Ryszard Waśko on PKWN Street,
Łódź, 1981

Ryszard Waśko talks to Bożena Czubak

bc: How did it happen that the idea of the first *Construction in Process* (1981) was realised in Łódź? Initially, you had other plans: to deploy it in several different cities.

rw: I wanted to dedicate this project to Solidarity. It seemed to me that the most effective solution would be to carry it out in several cities simultaneously. I chose seven cities (Warsaw, Wrocław, Lublin, Poznań, Bydgoszcz, Łódź and Gdańsk) where strikes were organised and where Solidarity's activities were probably the most radical. I looked for locations and sent proposals to progressive galleries that operated independently of the cultural policy of the time – this was the Remont Gallery in Warsaw, Foto-Medium-Art in Wrocław, Labirynt in Lublin . . . Unfortunately, I never received an answer, there was no interest; everyone was busy with their own affairs and had no financial flexibility. We had to change the concept: we set up an Organising Committee in Łódź and started looking for a location. I didn't want to talk to the museum, this was supposed to be a project made by artists. The situation was difficult because I had sent out invitations, projects and participation confirmations were coming in, and we still didn't have a location. That's when one of the members of the Committee, Piotr Zarębski, found the factory hall at PKWN Street [today Dowborczyków Street], that was being emptied out. We went to see this place – a tram rolling stock repair hall used by Budrem, which were indeed leaving it. Armed with a letter of recommendation from Solidarity, I went to the director of this plants and managed to convince him – he made the hall and the building next door available to us. The hall was a ruin, there were still machines of all kinds there, full of scrap metal, we had to clean it all up. Later on, there were huge objects created there, installations by artists who came to Łódź from different parts of the world with their projects. Works for the international exhibition were constructed in the hall, while in the neighbouring building, on the initiative of Antoni Mikołajczyk, an exhibition of Polish art of the 1970s,

zainteresowania, wszyscy byli zajęci swoimi sprawami, nie mieli też możliwości finansowych. Trzeba było zmienić koncepcję: zawiązaliśmy Komitet Organizacyjny w Łodzi i zaczęliśmy szukać jakiegoś miejsca. Nie chciałem zwracać się do muzeum, to miał być projekt robiony przez artystów. Sytuacja była trudna, bo rozesłałem zaproszenia, napływały projekty i potwierdzenia udziału, a my ciągle nie mieliśmy miejsca. Wtedy jeden z członków Komitetu, Piotr Zarębski, wypatrzył halę fabryczną przy ul. PKWN [obecnie Dowborczyków], z której coś wywożono. Pojechaliśmy zobaczyć to miejsce – halę naprawy taboru tramwajowego użytkowaną wówczas przez zakłady remontowe Budrem, które rzeczywiście ją zwalniały. Uzbrojony w list rekomendacyjny od Solidarności poszedłem do dyrektora tych zakładów i udało się go przekonać – udostępnił nam halę i stojący obok budynek. Hala to była ruina, stały w niej jeszcze różne maszyny, pełno jakiegoś żelastwa, musieliśmy to wszystko uprzętnąć. Potem powstawały tam wielkie obiekty, instalacje artystów zjeżdżających do Łodzi z różnych stron świata z projektami. W hali konstruowane były prace na wystawę międzynarodową, natomiast w sąsiednim budynku z inicjatywy Antoniego Mikołajczyka przygotowywano wystawę polskiej sztuki lat siedemdziesiątych pod hasłem *Falochron*. Uczestniczyło w niej wielu twórców związanych z niezależną sceną artystyczną.

bc: Jak to możliwe, że powstało tyle prac przy wszystkich trudnościach, braku finansów, materiałów?



under the slogan *Breakwater*, was prepared. Many artists associated with the independent art scene took part in it.

bc: How is it possible that so many works were created with all the difficulties, lack of finances and materials?

rw: For artists from the West, it was incredible that these expensive works were actually created. We had no budget, we had to improvise all the time; workers, students, people from the street helped us. At that time, in the West, such projects would be prepared for several years, with large budgets. We didn't just lack enthusiasm, we acted spontaneously. A lot of people were involved and helped out. To do Sol LeWitt's work, you needed black paint to cover a very long wall. Back then everything was rationed, the artists could buy two tubes of paint, so I asked various friends and students, but it was still not enough. Going around all the possible places, I came across a small shop in some alley and after entering, I noticed bags of something black, which looked like pigment. Turns out it was soot and I bought a whole bag. The owner of this shop, a nice old man, was very amused when I told him I was going to use it as paint. He gave me a discount and helped me load this sack. Then there was a problem because the soot was greasy and didn't stick to the surface. Richard Nonas, who knew various technologies, helped out by suggesting adding some glue. And so LeWitt's work was done with soot. Since then, I have liked soot very much and later used it for a whole series of



Hala Zakładów Remontowo-Budowlanych
Budrem, ul. PKWN, Łódź

Hall of the Budrem Renovation and Construction
Plant, PKWN Street, Łódź

Wejście do hali Zakładów
Remontowo-Budowlanych Budrem
Entrance to the Budrem Renovation and
Construction Plant

Wnętrze hali Budremu
Interior of the Budrem hall



Budynek na terenie Zakładów Remontowo-Budowlanych Budrem, w którym prezentowana była wystawa *Falochron*

Building on the premises of the Budrem Renovation and Construction Plant where the *Breakwater* exhibition was presented

rw: Dla artystów z Zachodu to była niewiarygodna sytuacja, że te kosztowne dzieła rzeczywiście powstawały. Nie mieliśmy budżetu, cały czas trzeba było improwizować, pomagali nam robotnicy, studenci, ludzie z ulicy. W tamtym czasie na Zachodzie tego rodzaju projekty przygotowywało się kilka lat, dysponując wielkimi budżetami. Nam nie brakowało chyba tylko entuzjazmu, działaliśmy spontanicznie. Wiele osób się włączało i pomagało. Do zrobienia pracy Sola LeWitta potrzebna była czarna farba do pomalowania bardzo długiej ściany. Wtedy wszystko było reglamentowane, plastycy mogli kupić po dwie tubki farby, więc prosiłem różnych znajomych, studentów, ale to ciągle było mało. Obchodząc wszystkie możliwe miejsca, natknąłem się w jakimś zaułku na mały sklepik i po wejściu tam zauważyłem worki z czymś czarnym, co wyglądało jak pigment. Okazało się, że to była sadza i kupiłem cały worek. Właściciel tego sklepiku, miły starszy pan, był bardzo rozbawiony, kiedy mu powiedziałem, że zamierzam jej użyć jako farby. Dał mi zniżkę i pomógł załadować ten worek. Potem był problem, bo sadza była tłusta i nie trzymała się powierzchni. Pomógł Richard Nonas, który znał się na różnych technologiach i podpowiedział dodanie jakiegoś kleju. No i praca LeWitta została zrobiona z sadzy. Od tego czasu bardzo polubiłem sadzę i później użyłem jej przy zrobieniu całej serii swoich prac. Ale nie wszystko udało się wtedy zrealizować. David Rabinowitch przysłał projekt gigantycznej rzeźby ze stali, którą chciał zadedykować Mikołajowi Kopernikowi i przekazać narodowi polskiemu. Za pośrednictwem łódzkiej Solidarności zorganizowaliśmy mu spotkanie w hucie w Katowicach, gdzie obiecali zrobić odlewy tej rzeźby w ciągu kilku miesięcy, ale stan wojenny przekreślił te plany. Na wystawę

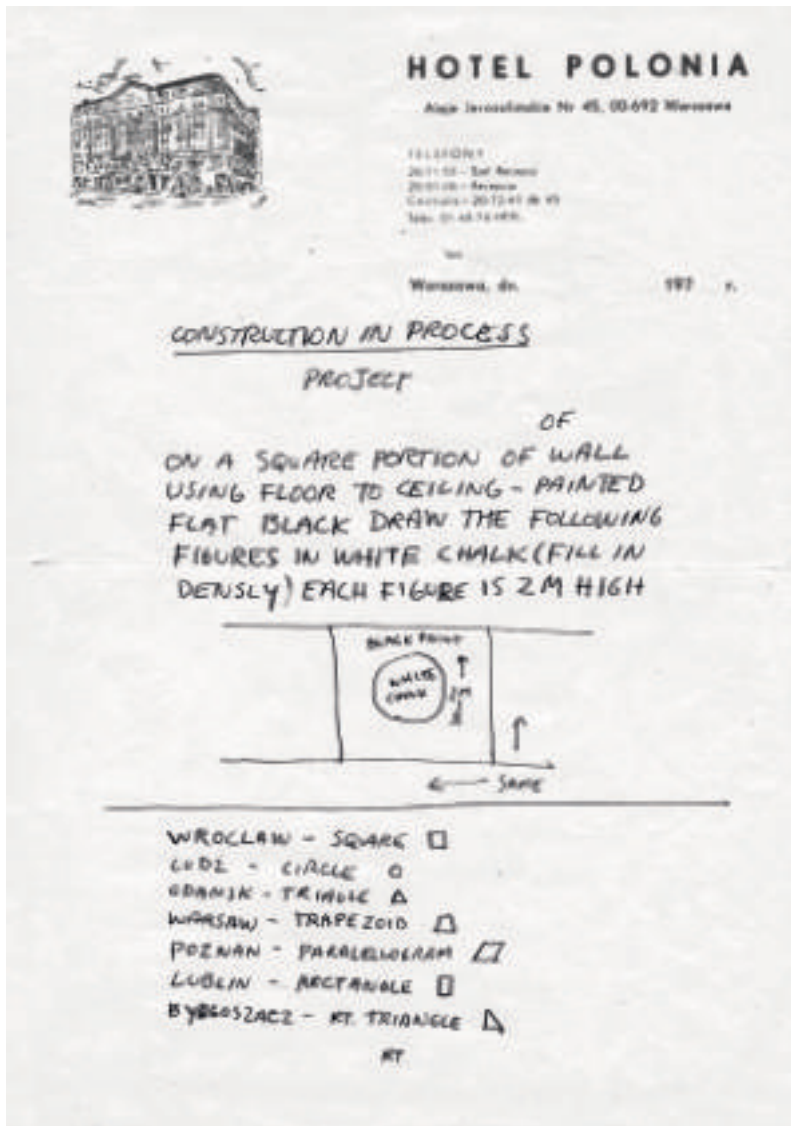
works. However, we weren't able to complete everything. David Rabinovitch sent a project of a giant steel sculpture, which he wanted to dedicate to Nicolaus Copernicus and donate to the Polish nation. Through the Solidarity movement in Łódź, we organised a meeting for him at the Katowice steel-works, where they promised to make casts of this sculpture within a few months, but martial law put an end to those plans. Another work was created for the exhibition, made from a large pipe found in the storage of a sewage plant near Łódź. A lot of holes had to be drilled in it and the workers from Łódź spend a few days after working hours making them with a manual drill.

bc: The Sol LeWitt project you mentioned was a response to the original concept of locating *Construction* in seven cities.

rw: A different geometrical figure corresponded to each city, and these seven figures in different places would complement each other and combine into one structure. I met LeWitt in spring 1981, he had an exhibition at the Studio Gallery in Warsaw, I showed him the *Construction* project and convinced him to come to Łódź. When he arrived, I took this world-famous artist to a milk bar, where everyone ate the same thing. He looked with horror at the poor, working-class Łódź, the endless queues for shops, and of course, he asked how I intended to carry out a great international project in such conditions. At the same time, he sensed this mood of enthusiasm, the energy liberated by the Solidarity movement.



Alicja Sobieszńska i Jacek Józwiak przed wejściem na wystawę *Falochron*
Alicja Sobieszńska and Jacek Józwiak in front of the entrance to the *Breakwater* exhibition



Pierwsza wersja projektu Sol LeWita
First version of Sol LeWitt's project

powstała inna praca, zrobiona z wielkiej rury znalezionej w składzie zakładu kanalizacyjnego w okolicach Łodzi. Trzeba było w niej wywiercić masę otworów i łódzcy robotnicy przez kilka dni po godzinach pracy robili je ręczną wiertarką.

bc: Projekt Sola LeWitta, o którym mówiłeś, był odpowiedzią na pierwotną koncepcję rozłokowania *Konstrukcji* w siedmiu miastach.

bc: When organising *Construction*, you had the support of Solidarity, but also the help of the city authorities. Didn't that cause any distrust on either side?

rw: The city authorities of that time cooperated with Solidarity – I remember that Józef Niewiadomski, the Mayor of Łódź, was on good terms with many activists of the association. Besides, contacts with the official authorities were only about hotels – the artists came at their own expense, but they had to be housed somewhere. The city promised money to rent a hotel, but you needed an account. The Association of Cultural Creators, which included Janusz Zagrodzki, Józef Robakowski and Grzegorz Królikiewicz, helped us – the money went through the Association's account.

bc: And how did Solidarity come to assume patronage over *Construction*?

rw: I met Krzysztof Osada, an advisor to the leaders of the Łódź Solidarity movement, through Grzegorz Królikiewicz, who was the artistic director of the Aneks Film Group at the time. At my request, he organised a meeting with the Solidarity Regional Board of Łódź Land. We wanted not only to gain symbolic patronage of this freedom movement, but also to get their help in carrying out projects that required the involvement of production forces. It was a very difficult meeting, workers from all over the voivodeship were sitting at the table and cutting down cigarettes for division with scissors. They discussed the distribution of soap, laundry detergent, toilet paper, and I was to persuade them to help organise an art exhibition that they did not know or understand. I felt uncertain when I told these busy people, struggling with the difficulties of everyday life, that we were putting on an important international exhibition to support their movement. Andrzej Słowik, the chairman of Solidarity in Łódź, was initially very sceptical, then Jerzy Kropiwnicki (then vice-chairman), who saw the importance of engaging in culture, helped. As a result, we received the official support of Solidarity and a letter addressed to the Union Committees with an appeal for assistance in the implementation of *Construction in Process*. I went to different factories with this letter and the workers helped us, without any recompense, to do some things for artists they had never heard of. Creators from the United States or Western Europe, accustomed to having to pay for everything, were astonished by this selflessness. *Construction* wouldn't have happened if it hadn't been for the selfless involvement of many people.



Realizacja projektu Sol LeWita
Making of Sol LeWitt's project



David Rabinowitch, *Rura z otworami IV*
David Rabinowitch, *Holed-Pipe IV*

rw: Polegał on na tym, że każdemu miastu odpowiadała inna figura geometryczna i tych siedem figur w różnych miejscach miało się dopełniać i łączyć w jedną konstrukcję. Spotkałem się z LeWittem wiosną 1981 roku, miał wtedy wystawę w Galerii Studio w Warszawie, przedstawiłem mu projekt *Konstrukcji* i namówiłem na przyjazd do Łodzi. Kiedy przyjechał, poszliśmy z tym światowej sławy artystą do baru mlecznego, w którym wszyscy jedli to samo. Z przerażeniem patrzył na biedną, robotniczą Łódź, niekończące się kolejki do sklepów i oczywiście pytał, jak w takich warunkach zamierzam zrealizować wielki, międzynarodowy projekt. Ale jednocześnie wyczuwał ten nastrój entuzjazmu, energii wyzwolonej przez ruch Solidarności.

bc: Organizując *Konstrukcję*, miałeś poparcie Solidarności, ale też pomoc ze strony władz miasta. Czy to nie wzbudzało nieufności którejś ze stron?

rw: Ówczesne władze miasta współpracowały z Solidarnością – pamiętam, że prezydent Łodzi Józef Niewiadomski był w dobrych stosunkach z wieloma działaczami związku. Poza tym w kontaktach z oficjalną władzą chodziło tylko o hotele – artyści przyjeżdżali na własny koszt, ale trzeba było ich gdzieś ulokować. Miasto obiecało pieniądze na wynajem hotelu, ale potrzebne było jakieś konto. Pomogło Stowarzyszenie Twórców Kultury, w którym działali m.in. Janusz Zagrodzki, Józef Robakowski, Grzegorz Królikiewicz. Pieniądze przechodziły przez konto Stowarzyszenia.

bc: A jak doszło do objęcia *Konstrukcji* patronatem Solidarności?



bc: The visual identification of the event was also based on the Solidarity sign.

rw: It was a design by Antek Mikołajczyk, which was based on the Solidarity sign.

bc: How did it happen that the artists participating in *Construction* took part in a warning strike?

rw: Two days after the opening of the exhibition, on 28 October, an hour-long warning strike took place all over Poland. The workers invited us to the Julian Marchlewski Cotton Factory. The artists experienced a shock when they entered those 19th-century halls of the former Izrael Poznański factory, where women worked on old machines. The German artist Rune Miels, who intended to talk to them about feminism, simply burst into tears when she saw the conditions in which they worked. The participation in the strike was a shocking experience for the artists. After all, *Construction in Process* was not only about an exhibition, showing objects of art, but also participation in the process of art creation, participation in various situations. It was important for artists that they became part of this social movement, and for workers that they participated in artistic activities.

bc: In connection with *Construction*, many prominent figures of the international art scene appeared in Łódź. What were the criteria you used when inviting artists?



Antoni Mikołajczyk rozdaje ulotki o wystawie
Antoni Mikołajczyk handing out pamphlets about the exhibition

Uczestnicy i goście *Konstrukcji w procesie* (m.in. Jan Dibbets, Gerhard von Graevenitz, R.W.D. Oxenaar, Peter Struycken, Fred Sandback, Anthony Hill, Ken Unsworth) w drodze na strajk ostrzegawczy
Participants and guests of *Construction in Process* (including Jan Dibbets, Gerhard von Graevenitz, R.W.D. Oxenaar, Peter Struycken, Fred Sandback, Anthony Hill, Ken Unsworth) on their way to a warning strike

Robotnicy prowadzą uczestników *Konstrukcji w procesie* na strajk ostrzegawczy w Zakładach Przemysłu Bawełnianego im. Juliana Marchlewskiego w Łodzi (dawna fabryka Poznańskich)
Workers leading participants of *Construction in Process* to a warning strike at the Julian Marchlewski Cotton Plant (former factory of the Poznański family) in Łódź



Pokaz filmów Józefa Robakowskiego w stołówce Zakładów Przemysłu Bawełnianego im. Juliana Marchlewskiego w Łodzi (dawna fabryka rodziny Poznańskich)

Screening of Józef Robakowski's films in the canteen of the Julian Marchlewski Cotton Plant in Łódź (former factory of the Poznański family)

rw: Przez Grzegorza Królikiewicza, który był wówczas kierownikiem artystycznym Zespołu Filmowego Aneks, poznałem Krzysztofa Osadę, doradcę przywódców łódzkiej Solidarności. Na moją prośbę zorganizował spotkanie z Zarządem Regionu NSZZ „Solidarność” Ziemi Łódzkiej. Nam chodziło nie tylko o symboliczny patronat tego wolnościowego ruchu, ale też o pomoc w realizacji projektów, które wymagały zaangażowania sił produkcyjnych. To było bardzo trudne spotkanie, robotnicy z całego województwa siedzieli przy stole i przycinali nożyczkami papierosy do podziału. Dyskutowali o rozdziale mydła, proszku do prania, papieru toaletowego, a ja miałem ich przekonywać do pomocy w zorganizowaniu wystawy sztuki, której nie znali i nie rozumieli. Czuję się niepewnie, mówiąc tym zapracowanym ludziom, borykającym się z trudnościami codziennego życia, że robimy ważną, międzynarodową wystawę na znak poparcia dla ich ruchu. Andrzej Słowik, przewodniczący łódzkiej Solidarności, początkowo był bardzo sceptyczny, wtedy pomógł Jerzy Kropiwnicki (wówczas wiceprzewodniczący), który dostrzegł wagę angażowania się w kulturę. W rezultacie otrzymaliśmy oficjalne poparcie Solidarności i pismo skierowane do Komisji Zakładowych z apelem o pomoc w realizacji *Konstrukcji w procesie*. Z tym pismem chodziłem do różnych zakładów i robotnicy nam pomagali, bez żadnych gratyfikacji zostawiali po godzinach pracy, żeby wykonać jakieś rzeczy dla artystów, o których nigdy nie słyszeli. Twórcy ze Stanów Zjednoczonych czy Europy Zachodniej, przyzwyczajeni, że za wszystko trzeba płacić, byli zdumieni tą bezinteresownością. *Konstrukcja* nie doszłaby do skutku, gdyby nie bezinteresowne zaangażowanie wielu ludzi.

bc: Na znaku Solidarności oparta też była identyfikacja wizualna wydarzenia.

rw: To był projekt Antka Mikołajczyka, który wzorował się na znaku Solidarności.

bc: Jak to się stało, że artyści uczestniczący w *Konstrukcji* wzięli udział w strajku ostrzegawczym?

rw: Dwa dni po otwarciu wystawy, 28 października w całej Polsce miał miejsce godzinny strajk ostrzegawczy. Robotnicy zaprosili nas do Zakładów Przemysłu Bawełnianego im. Juliana Marchlewskiego. Artyści przeżyli szok, wchodząc do tych XIX-wiecznych hal dawnej fabryki Izraela Poznańskiego, w których przy starych maszynach pracowały kobiety. Niemiecka artystka Rune Mielsds, która zamierzała z nimi rozmawiać o feminizmie, po prostu się rozplakała, widząc, w jakich warunkach pracują. Udział w strajku był dla

RW: The *Pier + Ocean: Construction in the Art of the Seventies* exhibition at the Hayward Gallery in London was a reference point for me — it showed revaluations in the art of the seventies. I was invited by curator Gerhard von Graevenitz, who saw my works in Bochum at Galerie m, with whom I was working at the time. Apart from Roman Opalka, I was the only Pole at this exhibition, which gathered the world's greatest artists. I was very excited to be in such excellent company and in June 1980 I went to London. A year later, when sending out invitations to *Construction*, I was largely guided by the list of participants in that exhibition.

bc: You said that it was a model for you on the one hand, and a rather negative reference on the other.

RW: It was a fantastic exhibition showing the experience of conceptual art and minimalism — art where the very process of its creation was very important. But it showed ready-made, finished objects, and processuality was understood in it only as something inscribed in the construction of the work. Hence my disappointment — I expected a collision with the elements, the eponymous 'waves hitting the breakwater', and I saw an excellent but 'museal' exhibition. In addition, most artists did not even come to the vernissage, for them it was one of the many exhibitions serviced by their galleries. When there was a group exhibition in Poland, everybody would come together, meet, talk, life flourished then . . . I really wanted to a Polish show of the artists whose works I saw in London but organised in a different way. The *Construction in Process* formula emphasised not only the process of creating the construction of a work of art, but the external aspects, going beyond the work itself — social relations, energy released in cooperation. Unfortunately, many critics perceived the first *Construction* in a standard way, as spectacular works and great names, because they came to see the exhibition and were not interested in the process or context.

bc: The creation of works on site became the principle of subsequent editions.

RW: This was the phenomenon of *Construction in Process*, so these works were unique, different from what the artists did in their studios. The first time, of course, this was mainly due to financial limitations — minimal art creators made giant objects and there was no way to transport something like that to Poland. They brought or sent designs that had to be produced on the spot, we had to involve various people, we needed help from workers, as well as



Ryszard Waśko w trakcie pracy nad wystawą
Ryszard Waśko working on the exhibition

artystów wstrząsającym przeżyciem. W *Konstrukcji w procesie* nie chodziło przecież tylko o wystawę, pokazanie obiektów sztuki, ale o udział w procesie powstawania sztuki, uczestnictwo w różnych sytuacjach. Dla artystów było ważne, że stali się częścią tego ruchu społecznego, a dla robotników — że uczestniczyli w działaniach artystycznych.

bc: W związku z *Konstrukcją* w Łodzi pojawiło się wiele wybitnych postaci międzynarodowej sceny artystycznej. Według jakich kryteriów zapraszałeś artystów?

rw: Odniesieniem była dla mnie wystawa *Pier + Ocean: Construction in the Art of the Seventies* w Hayward Gallery w Londynie, pokazująca przewartościowania w sztuce lat siedemdziesiątych. Zaprosił mnie kurator Gerhard von Graevenitz, który widział moje prace w Bochum w Galerie m, z którą wówczas współpracowałem. Oprócz Romana Opalki byłem jedynym Polakiem na tej wystawie, gromadzącej znakomitości świata sztuki. Byłem bardzo podekscytowany, że występuję w tak wybornym towarzystwie i w czerwcu 1980 roku pojechałem do Londynu. Rok później, rozsyłając zaproszenia na *Konstrukcję*, w dużej mierze kierowałem się listą uczestników tej wystawy.

bc: Mówiłeś o niej, że z jednej strony była dla ciebie wzorem, a z drugiej raczej negatywnym odniesieniem.

rw: To była fantastyczna wystawa pokazująca doświadczenia sztuki konceptualnej i minimalizmu — sztuki, w której bardzo ważny był sam proces jej powstawania. Ale pokazywała gotowe, skończone obiekty, a procesualność była w niej rozumiana tylko jako coś zapisanego w konstrukcji dzieła. Stąd moje rozczarowanie — oczekiwałem zderzenia z żywiołem, tytułowymi „falami uderzającymi w falochron”, a zobaczyłem znakomitą, ale „muzealną” wystawę. Do tego większość artystów nawet nie przyjechała na wernisaż, dla nich to była jedna z wielu wystaw obsługiwanych przez ich galerie. Kiedy w Polsce organizowano wystawę zbiorową, wszyscy się zjeżdżali, spotykali, rozmawiali, tętniło życie... Bardzo chciałem pokazać w Polsce artystów, których prace zobaczyłem w Londynie, ale inaczej. Formuła *Konstrukcji w procesie* akcentowała nie tylko proces powstawania konstrukcji dzieła, ale też to, co zewnętrzne, wychodzące poza samo dzieło — relacje społeczne, energię wyzwalającą się we współdziałaniu. Niestety, wielu krytyków odbierało tę pierwszą *Konstrukcję* w standardowy sposób, jako spektakularne dzieła i wielkie nazwiska, bo przyjechali oglądać wystawę i nie interesował ich proces ani kontekst.



Ryszard Waśko i Lech Czołnowski w trakcie pracy nad wystawą
Ryszard Waśko and Lech Czołnowski working on the exhibition

materials and prefabricated elements. The artists often created their works in cooperation with other artists because they had no assistants or any funds available. I often encountered the opinion that this was a utopian project, not feasible in a normally functioning society. But it was not utopian, as successive *Constructions* have shown – there were seven editions of this project until 2000.

bc: But you carried the memory of avant-garde utopias with you – the motto of the first *Construction* was a quote from a 1927 text by Mieczysław Szczuka, in which he wrote that the artist ‘does not want to be an empty “ornament” of society, they want to cooperate in the organisation of life’.¹

rw: I have always been inclined to ‘left-wing’ views, like many artists, also among the participants in *Construction*. Besides, I wanted to somehow refer to the tradition of the Polish avant-garde. I was making a film about Polish constructivism at that time, and those words of Szczuka were engrained in

1 Mieczysław Szczuka, *Sztuka Irzeczywistość*, „Dźwignia” 1927, nr 4 (lipiec).

bc: Zasadą kolejnych edycji stała się realizacja prac na miejscu.

rw: Na tym polegał fenomen *Konstrukcji w procesie*, dlatego te prace były unikatowe, inne niż to, co artyści robili w swoich studiach. Za pierwszym razem to oczywiście wynikało przede wszystkim z ograniczeń finansowych – twórcy minimal artu robili gigantyczne obiekty i nie było możliwości, żeby coś takiego przetransportować do Polski. Przywozili albo przesyłali projekty, które trzeba było zrealizować na miejscu, musieliśmy wciągnąć w to różnych ludzi, potrzebna była pomoc robotników, materiały, prefabrykaty. Artyści wykonywali swoje prace często we współpracy z innymi twórcami, bo nie mieli do dyspozycji asystentów ani żadnych funduszy. Często spotykałem się z opinią, że to był utopijny projekt, nie do zrealizowania w normalnie funkcjonującym społeczeństwie. Ale nie był utopijny, co pokazały kolejne *Konstrukcje* – do 2000 roku było siedem edycji tego projektu.

bc: Ale towarzyszyła wam pamięć awangardowych utopii – mottem pierwszej *Konstrukcji* był cytat z tekstu Mieczysława Szczuki z 1927 roku, w którym pisał, że artysta „nie chce być pustym »ornamentem« społeczeństwa, chce współdziałać w organizacji życia”¹.

rw: Zawsze miałem skłonności do „lewicowych” poglądów, jak zresztą wielu artystów, również wśród uczestników *Konstrukcji*. Poza tym chciałem jakoś się odnieść do tradycji polskiej awangardy. Akurat wtedy robiłem film o polskim konstruktywizmie i te słowa Szczuki zapadły mi w pamięć. Idee kon-



Maria Waško i Piotr Zarębski w hali Budremu
Maria Waško and Piotr Załęski in the Budrem hall

my memory. The ideas of Constructivism were still vivid for us, but we were much more cautious about relations with politics. We know how the alliance of Russian Constructivists with the authorities ended – in camps or in exile.

1 Mieczysław Szczuka, 'Sztuka i rzeczywistość', *Dźwignia*, no. 4 (July), 1927.

bc: Various institutions and organisations were established in connection with the organisation of the first and subsequent *Constructions* – the first were the Archives of Contemporary Thought, which did not have any legal identity.

RW: It was a quasi-institution that I founded in our Łódź apartment. When I started inviting artists, I couldn't do it as a private person. I may have been known in the artistic circles in Poland, but in the West my name meant nothing to nearly anyone. There was a need for some kind of institution, which would sponsor the whole undertaking, on behalf of which I could carry out correspondence, etc. It was the beginning of the 1980s, we had a decade of intellectualisation in art, so I thought of an institution that would document artistic thought – hence the Archive of Contemporary Thought. A film school friend, Mariella Nitosławska, who was Canadian and helped translate various materials, proposed the English translation of the Archives of Contemporary Thought, believing that this would sound better. I made the logo with a typeset on paper, and then somewhere it was reproduced in a few dozen copies. The Archives of Contemporary Thought was a virtual, non-legislated institution that existed only as a heading on letterhead. As the



Prace nad realizacją wystawy, na ścianie po prawej stronie praca Michaela Craiga-Martina
Work on the exhibition, on the wall on the right, a work by Michael Craig-Martin



Blok przy ul. Łagiewnickiej 80 w Łodzi, w którym w mieszkaniu Ryszarda Waśki mieściło się Archiwum Myśli Współczesnej

Block of flats at Łagiewnicka 80 in Łódź, where the Archives of Contemporary Thought was housed in Ryszard Waśko's flat



Od lewej: Lech Czołnowski, Ryszard Waśko, Tomasz Snopkiewicz, Mariella Nitostawska, w mieszkaniu Ryszarda Waśki

From the left: Lech Czołnowski, Ryszard Waśko, Tomasz Snopkiewicz, Mariella Nitostawska, in Ryszard Waśko's flat

struktywizmu były dla nas ciągle żywe, ale byliśmy dużo ostrożniejsi w kwestii relacji z polityką. Wiadomo, jak skończył się alians rosyjskich konstruktywistów z władzą – w łagrach albo na emigracji.

bc: W związku z organizowaniem pierwszej i kolejnych *Konstrukcji* powoływano różne instytucje, organizacje – pierwszą były Archiwa Myśli Współczesnej, które nie miały jednak żadnej osobowości prawnej.

RW: To była quasi-instytucja, którą założyłem w naszym łódzkim mieszkaniu. Kiedy zacząłem zapraszać artystów, nie mogłem tego robić jako prywatna osoba. Mogłem być znany w środowisku artystycznym w Polsce, ale na Zachodzie moje nazwisko prawie nikomu nic nie mówiło. Potrzebna była jakaś instytucja, która by firmowała całe to przedsięwzięcie, w imieniu której mógłbym prowadzić korespondencję itp. Był początek lat osiemdziesiątych, mieliśmy za sobą dekadę intelektualizowania w sztuce, pomyślałem więc o instytucji, która dokumentowałaby myśl artystyczną – stąd Archiwum Myśli Współczesnej. Koleżanka ze szkoły filmowej, Mariella Nitostawska, która była Kanadyjką i pomagała w tłumaczeniu różnych materiałów, zaproponowała w angielskim tłumaczeniu Archiwa Myśli Współczesnej (Archives of Contemporary Thought), uważając, że tak będzie lepiej brzmiało. Logo zrobiłem letrasetem na papierze, a później gdzieś to zostało odbite w kilkudziesięciu egzemplarzach. Archiwum Myśli Współczesnej to była taka wirtualna, niezalegalizowana instytucja, która istniała tylko jako nagłówek na papierze firmowym. W adresie podaliśmy nasze mieszkanie w kilkunastopiętrowym bloku z setkami podobnych mieszkań, typowe budownictwo socjalistyczne. W mniejszym pokoju, o powierzchni około sześciu metrów kwadratowych, była moja pracownia i w niej mieściło się biuro Archiwum. Jako pierwszy z artystów na *Konstrukcję* przyjechał David Rabinowitch, który był przekonany, że cały ten wielki blok mieszkalny zajmują Archiwa Myśli Współczesnej. Pamiętam jak późnym wieczorem wszedł do naszego mieszkania, gdzie popijaliśmy, dyskutując w gronie Komitetu Organizacyjnego, i David, biorąc moją żonę Marię za moją sekretarkę, w pewnym momencie zapytał mnie, ile jeszcze sekretarek zatrudniam. Myślałem, że żartuje, i odpowiedziałem ze śmiechem, że około tysiąca. Okazało się, że Rabinowitch był pewien, że skoro robimy wielki, międzynarodowy projekt, to jesteśmy wielką instytucją. To nieporozumienie było najczęściej przytaczaną anegdotą z pierwszej *Konstrukcji*. Jej żartobliwym echem było Wydawnictwo Tysiąca Sekretarek (Thousand Secretaries Press) figurujące jako wydawca katalogu *Konstrukcji w procesie*, który został opublikowany w 1982 roku w Nowym Jorku przez artystów amerykańskich.

address, we gave our apartment in a block of flats with hundreds of similar apartments, typical socialist construction. The smaller room of the flat, about six square meters in size, was my studio and it housed the Archives office. The first of the artists to come to *Construction* was David Rabinovitch, who was convinced that this whole huge apartment block was occupied by the Archives of Contemporary Thought. I remember him entering our apartment late in the evening, where we drank, talking with the Organising Committee, and David, thinking my wife Maria was my secretary, at one point asked me how many more secretaries I employed. I thought he was joking, and I said, laughing, about a thousand. It turned out that Rabinovitch was sure that since we were putting together a great international project, we were a great institution. This misunderstanding was the most frequently cited anecdote from the first *Construction*. Its humorous echo was the Thousand Secretaries Press, listed as the publisher of the *Construction in Process* catalogue, which was published in 1982 in New York by American artists.

bc: In the 1980s, after you left Poland, you continued to operate under the name Archives of Contemporary Thought.

rw: After martial law was declared, which destroyed all our hopes for *Construction in Process*, I went first to London, then to Germany. I decided to put on a second *Construction* in the West and when we started working on it in



Komitet Organizacyjny *Konstrukcji w procesie*.
Od lewej stoją: Józef Robakowski, Małgorzata Potocka, Lech Czołnowski, Violetta Krajewska, NN, Mariella Nitosławska, Tomasz Snopkiewicz, poniżej: Piotr Zaręba, Jacek Józwiak, Ryszard Waśko

Construction in Process organising committee.
From the left, standing: Józef Robakowski, Małgorzata Potocka, Lech Czołnowski, Violetta Krajewska, NN, Mariella Nitosławska, Tomasz Snopkiewicz, below: Piotr Zaręba, Jacek Józwiak, Ryszard Waśko



Mariella Nitostawska i Tomasz Snopkiewicz przygotowują folder towarzyszący wystawie *Konstrukcja w procesie*, Łódź, 1981

Mariella Nitostawska and Tomasz Snopkiewicz working on a brochure accompanying the *Construction in Process* exhibition, Łódź, 1981



Otwarcie wystawy. Od lewej: Ryszard Waśko, Mariella Nitostawska, Maria Waśko

Opening of the exhibition. From the left: Ryszard Waśko, Mariella Nitostawska, Maria Waśko

bc: W latach osiemdziesiątych, już po wyjeździe z Polski, nadal działałeś pod szyldem Archiwum Myśli Współczesnej.

rw: Po ogłoszeniu stanu wojennego, który zniweczył wszystkie nasze nadzieje związane z *Konstrukcją w procesie*, wyjechałem najpierw do Londynu, potem do Niemiec. Postanowiłem zrobić drugą *Konstrukcję* na Zachodzie

Munich, I used the same letterhead pattern, but without the Łódź address. The Archives of Contemporary Thought was an idea, wandering from place to place. After arriving in Berlin, I got an apartment with a studio from the city and we put together many exhibitions, meetings and performances there. All these activities were carried out under the name of the Archives of Contemporary Thought. Only after my return to Poland in 1990, did the changing reality require other, legalised methods of action.

bc: Was that when the Construction in Process Foundation was established?

rw: First, an Association was formed, for which 15 people had to be brought together. Tadeusz Porada became the first chairman (earlier he had run the Na Piętrze Gallery in Łódź). Then we established the Foundation so that we could obtain financial support from abroad. Wojciech Bruszewski was extremely helpful, we met at his house or in his garden. At that time Wojtek had hardly any equipment available, he had a computer, a printer and published the *Information Bulletin* of our Association.

bc: One of the statutory tasks of the Association listed in the *Bulletin* was to establish the Artists' Museum, which was opened during the third *Construction* in 1990.

rw: The idea was to create a place that would be left to the artists, without any institutional hierarchy. The museum was to present works created on site, made with the site and its social context in mind. It was supposed to be a 'living' space, open to various artistic initiatives, and not intended to store art like standard museums. The rest of the name of this Museum was very important: The International Ad-Hoc Artistic Community, which was supposed to mean a mobile way of doing things. This idea of a 'museum on the move' was developed through a network of offices set up on different continents by artists participating in *Construction*, who later initiated and collaborated on its subsequent editions. Offices operated at various times in Melbourne, Tel Aviv, Berlin, Sydney, Eindhoven, Paris, Moscow, Cardiff, Dublin, New York and Zaragoza. They invited the participants of subsequent *Constructions*, they had a better understanding of their own areas, and the list of artists was refreshed, with new artists I did not know appearing. Thus, we developed a mechanism for selecting artists that was not dependent on any curatorial vision. I never tried to correct these choices; I did not expect dossiers on artists I did not know. Everything was done on the basis of col-



Hala, w której prezentowana była wystawa *Konstrukcja w procesie*. Zdjęcie wykonane przez Ryszarda Waśko 13 grudnia 1981, w dniu ogłoszenia stanu wojennego w Polsce

The hall where the *Construction in Process* exhibition was presented. Photo taken by Ryszard Waśko on 13 December 1981, the day of the declaration of martial law in Poland

i kiedy zaczęliśmy nad nią pracować w Monachium, używałem tego samego wzoru papieru firmowego, tyle że już bez łódzkiego adresu. Archiwum Myśli Współczesnej było ideą wędrującą z miejsca na miejsce. Po przyjeździe do Berlina dostałem od miasta mieszkanie ze studiem i zrealizowaliśmy w nim wiele wystaw, spotkań, performansów. Wszystkie te działania były prowadzone pod szyldem Archiwum Myśli Współczesnej. Dopiero po powrocie do Polski w 1990 roku zmieniające się realia wymagały już innych, zalegalizowanych metod działania.

bc: Wówczas powstała Fundacja Konstrukcji w Procesie?



W czasie dni roboczych *Process und Konstruktion* w Künstlerwerkstätten, Monachium, 1985.

Od lewej: Lawrence Weiner, Ingo Glass, Les Levine, Richard Nonas, Alexander Honory, Peter Downsborough, Waclaw Ropiecki

Working days of *Process und Konstruktion* at the Künstlerwerkstätten, Munich, 1985. From the left: Lawrence Weiner, Ingo Glass, Les Levine, Richard Nonas, Alexander Honory, Peter Downsborough, Waclaw Ropiecki



Ryszard Waśko i Richard Serra,
Monachium, 1985

Ryszard Waśko and Richard Serra,
Munich, 1985

laboration and mutual trust. Young, unknown artists appeared alongside great stars.

bc: But this principle of ‘artists invite artists’ was already applied to the second *Construction* in Munich (1985).

rw: Yes, because I already cared about the growth of the structure of the *Construction* on the principle of grassroots democracy. On the one hand, it was important to maintain continuity with the first *Construction*, so I invited 16 artists from among its participants. On the other hand, I wanted to launch a community action, so I asked each of the 16 artists to suggest two others.

bc: There was a qualification in these invitations that no previously created work would be accepted.

rw: The condition was the participation of the artist and the creation of projects on site. There were seven working days and then the opening, but it was not the exhibition that was the most important, but joint work, collaboration on the creation of projects, the dialogue established between the artists.

bc: The Munich *Construction*, just like the first one in Łódź, was very star-studded, with the participation of many excellent, very famous artists

rw: I remember the first conversations in the Munich Department of Culture, the officials asked about various names and at first they could not believe that all these celebrities were coming. As a result, many spectacular projects were created. This took place in three places: the Lenbachhaus Museum, the Künstlerwerkstätten and an old abandoned villa, and there were performances and installations in different parts of the city. The opening speech was given by Manfred Schneckenburger, two-time curator of *documenta* in Kassel [1977, 1987], who recalled the traditions of Polish constructivism. The amazing collection left after this edition of *Construction* was donated to the city and was sent to the Lenbachhaus Museum. It was a sensational event, a donation of such a valuable collection by ‘an artist from a communist country’, as the press commentaries termed it.

bc: How did the Munich edition of *Construction* come about?

rw: A big role was played by Atilla Kovács, a Hungarian artist living in Cologne, who participated in the first *Construction* in Łódź. He collaborated



Transport rzeźby Toma Billsa do Künstlerwerkstätten. Od lewej: Ryszard Waśko, Alexander Honory, Richard Nonas
Transport of Tom Bills's sculpture to the Künstlerwerkstätten. From the left: Ryszard Waśko, Alexander Honory, Richard Nonas



Dni robocze w Künstlerwerkstätten, Monachium, 1985
Working days at the Künstlerwerkstätten, Munich, 1985

rw: Najpierw zawiązało się Stowarzyszenie, do którego trzeba było zebrać 15 osób. Pierwszym przewodniczącym został Tadeusz Porada (wcześniej prowadził łódzką Galerię na Piętrze). Potem powołaliśmy Fundację, żeby móc pozyskiwać wsparcie finansowe z zagranicy. Niezwykle pomocny był Wojciech Bruszewski, spotykaliśmy się w jego domu albo ogrodzie. Wojtek dysponował trudno wówczas dostępnym sprzętem, miał komputer, drukarkę i wydawał „Biuletyn Informacyjny” naszego Stowarzyszenia.

bc: Jednym z zadań statutowych Stowarzyszenia wymienionych w „Biuletynie” było powołanie Muzeum Artystów, które zostało otwarte podczas trwania trzeciej *Konstrukcji* w 1990 roku.

rw: Chodziło o stworzenie miejsca pozostającego w gestii artystów, z pominięciem jakiegokolwiek instytucjonalnej hierarchii. Muzeum miało prezentować dzieła powstające na miejscu, realizowane z myślą o tym miejscu, jego kontekście społecznym. To miała być przestrzeń „żywa”, otwarta na różne inicjatywy artystyczne, a nie przeznaczona do magazynowania sztuki jak standardowe muzea. Bardzo ważny był dalszy ciąg nazwy tego Muzeum: Międzynarodowa Prowizoryczna Wspólnota Artystyczna, co miało oznaczać mobilny sposób działania. Ta idea „muzeum w ruchu” rozwijała się poprzez sieć biur zakładanych na różnych kontynentach przez artystów biorących udział w *Konstrukcji*, potem inicjujących i współpracujących przy jej kolejnych edycjach. Biura funkcjonowały w różnym czasie w Melbourne, Tel Awiwie, Berlinie, Sydney, Eindhoven, Paryżu, Moskwie, Cardiff, Dublinie, Nowym Jorku, Saragossie. Zapraszały uczestników kolejnych *Konstrukcji*, miały lepsze rozeznanie na swoim gruncie, a lista artystów się odświeżała, pojawiali się nowi, których nie znałem. W ten sposób wypracowaliśmy mechanizm doboru artystów, który nie był uzależniony od jakiejś kuratorskiej wizji. Nigdy nie próbowałem korygować tych wyborów, nie oczekiwałem dossier artystów, których nie znałem. Wszystko przebiegało na zasadzie współpracy, wzajemnego zaufania. Obok wielkich gwiazd pojawiali się młodzi, nieznanymi artyści.

bc: Ale ta zasada „artyści zapraszają artystów” miała zastosowanie już przy drugiej *Konstrukcji* w Monachium (1985).

rw: Tak, bo już wtedy zależało mi na rozrastaniu się struktury *Konstrukcji* na zasadzie oddolnej demokracji. Z jednej strony, ważne było zachowanie ciągłości z pierwszą *Konstrukcją*, więc zaprosiłem 16 artystów spośród jej uczestników. Z drugiej strony, chciałem uruchomić wspólnotowe działanie,

with a Stuttgart-based gallery worker, Brigitte March, who initiated a meeting with the Munich city authorities. Moreover, the first *Construction in Process*, although it had fallen into oblivion in Poland, echoed in Western Europe and the United States, an enthusiastic review of it appeared on the front page of *The New York Times*.

bc: So, with such an enthusiastic press reception and the reputation of *Construction* in Western Europe and the United States, why did you meet with resistance when you were trying to organise *Construction* in Łódź again?

rw: When I returned to Poland in 1989, after the Solidarity camp won the election,² I thought it was the right time to renew the idea of the Solidarity *Construction*. But I had been away almost seven years and at first I met with distrust for some reason — it turned out that everything had to be started over. I was helped by a few friends (as I said, Wojtek Bruszewski was invaluable), and I only managed to break this resistance after the founding of the Association and the Foundation. We already had the official support of the Solidarity movement in Łódź. What was worse was the support from the Solidarity government — we unsuccessfully sought their help and then, for example, the patronage of the Ministry of Culture and Art. Anda Rottenberg, who was then the director of the Art Department of the Ministry of Culture and Art, arranged a meeting with Minister Izabela Cywińska — it lasted three minutes, we were promised written support, which we never received. We received financial support from the authorities of Łódź — here, the gesture itself was more important, because it was only enough to cover the costs of a hotel for the artists. Sponsors had to be found, and in Poland at the time that was almost impossible. I looked abroad; I got a lot of money from the city of Munich. The decisive factor was the support I received in New York, where I went with my wife, who received a grant from the Berlin Senate to make a film about the New York artists participating in *Construction*. Alanna Heiss, founder of the PS1 Contemporary Art Center, was very helpful. She arranged various meetings for me and led to me being offered the position of artistic director of PS1. Someone else told me to talk to the president of Titan Steel, known for its art sponsorship. I had no experience in such matters, so I just went straight from the street to Titan's headquarters and said that I had to see the president on an urgent matter. I don't know how it happened, but I got a meeting with the president and got a check from him for \$10,000. The president of the concern, Jerome Siegel, later came to Łódź with his wife and was delighted with the event he co-financed. In fact, it was thanks to his

² The opposition represented by the Solidarity Citizens' Committee.

więc każdego z tych 16 artystów poprosiłem o zaproponowanie dwóch innych.

bc: W tych zaproszeniach było zastrzeżenie, że nie akceptuje się żadnych wcześniej powstałych prac.

rw: Warunkiem był udział artysty i realizacja projektów na miejscu. Było siedem dni roboczych i potem otwarcie, ale nie wystawa była najważniejsza, tylko wspólna praca, współdziałanie przy powstawaniu projektów, dialog nawiązywany pomiędzy artystami.

bc: Ta monachijska *Konstrukcja* podobnie jak pierwsza, łódzka, była bardzo gwiazdorska, wzięło w niej udział wielu znakomitych, bardzo znanych artystów

rw: Pamiętam pierwsze rozmowy w monachijskim wydziale kultury, urzędnicy pytali o różne nazwiska i początkowo nie mogli uwierzyć, że wszystkie te znakomitości przyjadą. W rezultacie powstało wiele spektakularnych realizacji. To się działo w trzech miejscach: w Lenbachhaus Museum, Künstlerwerkstätten i starej opuszczonej willi, poza tym były performanse i instalacje w różnych miejscach miasta. Na otwarciu przemawiał Manfred Schneckeburger, dwukrotny kurator documenta w Kassel [1977, 1987],



Otwarcie pierwszej siedziby Muzeum Artystów przy ul. Zachodniej 82, Łódź, 1990. Od lewej: Emmett Williams, NN, Adam Klimczak, Benek Olszewski, Jerzy Grzegorski, Les Levine, Ryszard Waśko

Opening of the first headquarters of the Artists' Museum at Zachodnia 82, Łódź, 1990. From the left: Emmett Williams, NN, Adam Klimczak, Benek Olszewski, Jerzy Grzegorski, Les Levine, Ryszard Waśko



Od lewej: Fred Sherman, Lawrence Weiner, Alanna Heiss podczas przyjęcia w Grand Hotelu z okazji urodzin Freda Shermana, Łódź, 1990
From the left: Fred Sherman, Lawrence Weiner, Alanna Heiss during Fred Sherman's birthday party at the Grand Hotel, Łódź, 1990

and the city of Munich's help that the third edition of *Construction*, with the motto *Back in Łódź* was made.

bc: But it was not possible to reclaim the factory hall on PKWN Street, where the exhibition of the first *Construction* was held.

rw: The collection from this exhibition, deposited at the Muzeum Sztuki in Łódź, could not be recovered, either. Unfortunately, the main opponent was the Muzeum, which torpedoed our efforts. We wanted to return to our plans from 1981, when we negotiated the donation of this hall to us to establish an international centre called Art Factory – the day before the final talks, martial law was declared. Now we were looking for a place for the Artists' Museum. We called back to the tradition of the interwar avant-garde, the a.r. group, whose collection gave rise to the Łódź museum. We wanted an artistic alternative, the possibility of independent action, we let ourselves be optimistic about the emerging democracy. And the Muzeum Sztuki, being for years the only museum in Poland dealing with modern art, had an institutional monopoly on shaping the image of this art and defended its exclusivity. The museum, which was established 60 years earlier thanks to donations from artists, was now opposed to creating a place for artistic initiatives. It was the same paradox as the fact that it took over the collection of the first *Construction*, and now opposed the organisation of another one. This conflict took place in public and behind the scenes – I remember an article in the Łódź press entitled 'Construction of Conflict'.³

który przywołał tradycje polskiego konstrukttywizmu. Pozostała z tej *Konstrukcji* niesamowita kolekcja, która została przekazana miastu i trafiła do Lenbachhaus Museum. To było sensacyjne wydarzenie, przekazanie tak wartościowej kolekcji i to przez „artystę z komunistycznego kraju”, jak pisało w komentarzach prasowych.

bc: Jak w ogóle doszło do realizacji tej monachijskiej edycji *Konstrukcji*?

rw: Dużą rolę odegrał Atilla Kovács, artysta węgierski mieszkający w Kolonii, który uczestniczył w pierwszej, łódzkiej *Konstrukcji*. On współpracował z galerzystką ze Stuttgartu, Brigitte March, która zainicjowała spotkanie z władzami miasta Monachium. Poza tym pierwsza *Konstrukcja w procesie*, mimo że w Polsce poszła w zapomnienie, odbiła się echem w Europie Zachodniej i Stanach Zjednoczonych, w „New York Timesie” ukazała się entuzjastyczna recenzja z niej i to na pierwszej stronie.

bc: Dlaczego, mimo tak entuzjastycznej prasy i renomy *Konstrukcji* w Europie Zachodniej i Stanach Zjednoczonych, napotkałeś opór, kiedy starałeś się o ponowne zorganizowanie *Konstrukcji* w Łodzi?

rw: Kiedy wróciłem do Polski w 1989 roku, po wygraniu wyborów przez obóz solidarnościowy², wydawało mi się, że to właściwy czas, żeby odnowić ideę solidarnościowej *Konstrukcji*. Ale nie było mnie prawie siedem lat i początkowo spotykałem się z jakichś powodów z nieufnością – okazało się, że wszystko trzeba zaczynać od nowa. Pomagało mi kilku przyjaciół (jak już mówiłem, nieoceniony był Wojtek Bruszewski), dopiero po założeniu Stowarzyszenia i Fundacji udało się przełamać ten opór. Już wcześniej mieliśmy oficjalne poparcie łódzkiej Solidarności. Gorzej było ze wsparciem ze strony solidarnościowego rządu – bezskutecznie zabiegaliśmy o pomoc, a potem chociażby patronat Ministerstwa Kultury i Sztuki. Anda Rottenberg, która była wówczas dyrektorem Departamentu Plastyki MKiS, zaaranżowała nam spotkanie z panią minister Izabelą Cywińską – trwało ono trzy minuty, obiecano nam pisemne poparcie, którego nigdy nie otrzymaliśmy. Finansowe wsparcie dostaliśmy od władz Łodzi – tutaj bardziej liczył się sam gest, bo wystarczyło to tylko na pokrycie kosztów hotelu dla artystów. Trzeba było znaleźć sponsorów, a w ówczesnej Polsce było to niemal niemożliwe. Szukałem za granicą, sporą sumę dostałem od miasta Monachium. Decydujące było wsparcie uzyskane w Nowym Jorku, dokąd pojechałem z moją żoną, która otrzymała od senatu Berlina grant na zrobienie filmu o artystach nowojorskich uczestniczących w *Konstrukcji*. Bardzo pomocna była Alanna Heiss, założycielka PS1 Contemporary Art Center, która aranżowała dla mnie różne

² Opozycja reprezentowana przez Komitet Obywatelski „Solidarność”.



Otwarcie wystawy Emmetta Williamsa *Word Games* w Muzeum Artystów, Łódź, 1991.

Od lewej: Elżbieta Hibner, Jerzy Grohman, Maria Waško, Emmett Williams, Ann Noël

Opening of Emmett Williams's *Word Games* exhibition at the Artists' Museum, Łódź, 1991. From the left: Elżbieta Hibner, Jerzy Grohman, Maria Waško, Emmett Williams, Ann Noël



Otwarcie wystawy Emmetta Williamsa *Word Games*, Muzeum Artystów, 1991. Od lewej:

Ryszard Waško, Wojciech Bruszewski, Zbigniew Brzeziński

Opening of Emmett Williams's *Word Games*, Artists' Museum, Łódź, 1991. From the left: Ryszard Waško, Wojciech Bruszewski, Zbigniew Brzeziński

bc: But you gained other allies and *Construction* took place in various places in Łódź, including the Museum of Cinematography, Museum of Textiles and the Museum of the History of the City of Łódź.

rw: Also in the Wschodnia Gallery, where the *Construction* office operated, and in the first headquarters of the Artists' Museum on Zachodnia Street. We managed to acquire a factory building from the Zenit Hosiery Plant. Unfortunately, after just a few months, this decision was rescinded and we had to look for a new place. After some months, we installed ourselves at Tylna 9/11, in the former Ludwik Grohman villa, which belonged to the Uniontex Cotton Plant after the war. We inaugurated our operations with the exhibi-

3 Marek Koprowski, 'Konstrukcja konfliktu', *Odgłosy*, no. 51, 1989.

spotkania i doprowadziła do złożenia mi propozycji objęcia funkcji dyrektora artystycznego PS1. Ktoś inny odpowiedział mi, żebym zwrócił się do prezesa koncernu stalowego Titan, znanego ze sponsorowania sztuki. Nie miałem doświadczenia w takich sprawach, więc po prostu poszedłem prosto z ulicy do siedziby tego koncernu i powiedziałem, że muszę się widzieć z prezesem, że to pilna sprawa. Nie wiem jak to się stało, ale zostałem przyjęty przez prezesa i dostałem od niego czek na 10 tysięcy dolarów. Prezes koncernu, Jerome Siegel, przyjechał potem razem z żoną do Łodzi i był zachwycony wydarzeniem, które współfinansował. W zasadzie to dzięki jego pomocy i miasta Monachium udało się zrobić trzecią edycję *Konstrukcji* pod hasłem *Z powrotem w Łodzi*.

bc: Ale nie udało się odzyskać hali fabrycznej przy ul. PKWN, w której była wystawa pierwszej *Konstrukcji*.

rw: Nie udało się też odzyskać kolekcji z tej wystawy, zdeponowanej w Muzeum Sztuki Łodzi. Głównym oponentem było niestety Muzeum, które torpedowało nasze starania. Chcieliśmy powrócić do planów z 1981 roku, kiedy negocjowaliśmy przekazanie nam tej hali na międzynarodowe centrum pod nazwą Fabryka Sztuki – wtedy dzień przed ostatecznymi rozmowami wprowadzono stan wojenny. Teraz szukaliśmy miejsca na Muzeum Artystów. Nawiazywaliśmy do tradycji międzywojennej awangardy, grupy a.r., której kolekcja dała początek łódzkiemu muzeum. Chodziło nam o alternatywę artystyczną, możliwość niezależnego działania, daliśmy się ponieść optymizmowi wobec rodzącej się demokracji. A Muzeum Sztuki, będące przez lata jedyną w Polsce placówką muzealną zajmującą się sztuką nowoczesną, miało instytucjonalny monopol na kształtowanie obrazu tej sztuki i broniło swojej wyłączności. Muzeum, które 60 lat wcześniej powstało dzięki darom artystów, teraz było przeciwne stworzeniu miejsca dla artystycznych inicjatyw. Takim samym paradoksem był fakt, że przejęło kolekcję pierwszej *Konstrukcji*, a teraz sprzeciwiało się organizacji kolejnej. Ten konflikt rozgrywał się publicznie i kulturalowo – pamiętam artykuł w łódzkiej prasie zatytułowany *Konstrukcja konfliktu*³.

bc: Ale zyskaliście innych sprzymierzeńców i *Konstrukcja* odbywała się w różnych miejscach Łodzi, m.in. w Muzeum Kinematografii, Muzeum Włókiennictwa, Muzeum Historii Miasta Łodzi.

rw: Także w Galerii Wschodniej, gdzie działało biuro *Konstrukcji*, no i w pierwszej siedzibie Muzeum Artystów przy ul. Zachodniej. Udało nam się pozyskać budynek fabryczny od Zakładów Przemysłu Pończosznego

3 Marek Koprowski, *Konstrukcja konfliktu*, „Odgłosy” 1989, nr 51.



Performans Joan Jonas, Muzeum Artystów,
Łódź, 1992

Performance by Joan Jonas, Artists' Museum,
Łódź, 1992

tion of Emmett Williams, who served as the honorary President of the Museum. Then there was a whole series of exhibitions, including Joan Jonas, Paul Panhuysen, Chinese artists living in the West, exhibitions by Łódź artists, such as Józef Robakowski, Wojtek Bruszewski and Edward Łazikowski. And, of course, a fourth edition of *Construction* in 1993.

bc: Let's stay with the third edition – the eponymous return of *Construction* to Łódź had a great momentum, many spectacular and artistically outstanding works were again created, such as the sculptural work by David Rabinovitch at the Museum of the History of the City of Łódź, a painting installation by Karin Sander at the gate of the Museum of Textiles, an installation by Peter Downsbrough in front of the entrance to the Museum of Cinematography, Richard Nonas' installation at the Hotel Sztuki.

rw: Additionally, *Construction* entered the city, public space, the artists walked around Łódź and found various places for themselves. At the junction of Kościuszki Avenue and Moniuszki Street, Gene Flores' sculpture *Bells for Łódź* was erected, a visual and sound installation by Touta in the ruins of a historic building (the so-called Shoe House) was a surprise for passers-by walking along Piotrkowska Street, the inhabitants of Wschodnia Street were curious about Micha Ullman's asphalt bas-relief, and from dawn there was a queue on Piotrkowska Street to a free photocopy shop launched by Ann Noël and Wolfgang Hainke under the slogan *Photocopy Shop – A Combination of Art and Life*, trams with posters by Les Levine with the slogan 'Change Your

Zenit. Niestety, już po kilku miesiącach odstąpiono od tej decyzji i musieliśmy szukać nowego miejsca. Po kolejnych miesiącach zainstalowaliśmy się przy ul. Tylnej 9/11, w dawnej willi Ludwika Grohmana, która po wojnie należała do Zakładów Przemysłu Bawełnianego Uniontex. Zainaugurowaliśmy działalność wystawą Emmetta Williamsa, który pełnił honorową funkcję Prezydenta Muzeum. Potem była cała seria wystaw, m.in. Joan Jonas, Paula Panhuysena, artystów chińskich mieszkających na Zachodzie, wystawy twórców łódzkich, jak Józef Robakowski, Wojtek Bruszewski, Edward Łazikowski. I oczywiście kolejna, czwarta edycja *Konstrukcji* w 1993 roku.

bc: A pozostając jeszcze przy trzeciej edycji – tytułowy powrót *Konstrukcji* do Łodzi miał wielki rozmach, znowu powstało wiele spektakularnych i znakomitych artystycznie prac, jak rzeźbiarska realizacja Davida Rabinowitcha w Muzeum Historii Miasta Łodzi, malarska instalacja Karin Sander w bramie Muzeum Włókiennictwa, instalacja Petera Downsborough przed wejściem do Muzeum Kinematografii, instalacja Richarda Nonasa w Hotelu Sztuki.

rw: Poza tym *Konstrukcja* weszła w miasto, w przestrzeń publiczną, artyści chodzili po Łodzi i znajdowali dla siebie różne miejsca. Przy zbiegu al. Kościuszki i ul. Moniuszki stanęła rzeźba Gene'a Floresa *Dzwony dla Łodzi*, zaskoczeniem dla przechodniów idących ul. Piotrkowską była wizualno-dźwiękowa instalacja Touta w ruinach zabytkowego budynku (tzw. domu Buta), zaciekawienie mieszkańców ul. Wschodniej wzbudzała płaskorzeźba w asfalcie Michy Ullmana, od świtu ustawiała się kolejka na ul. Piotrkowskiej do bezpłatnego punktu ksero uruchomionego przez Ann Noël i Wolfganga Hainkego pod hasłem *Sklep ksero – połączenie sztuki i życia*, po ulicach jeździły tramwaje z plakatami Lesa Levine'a z hasłem „Change Your Mind”, Lawrence Weiner rozwieszał w witrynach sklepów plakat z napisem „Po stronie wody”, a Francesc Torres na antenie łódzkiej telewizji przez kilka dni zadawał mieszkańcom miasta pytania dotyczące kwestii politycznych, artystycznych.



Podczas wystawy artystów chińskich *Rozmowa*, Muzeum Artystów, Łódź, 1992. Od lewej: Yan Pei Ming, Ma Keru, Zhang Jan Jun, Yang Jie Chang, Jerzy Grzegorski, Zhu Jinshi, Yufen Qin

During *Conversation*, an exhibition by Chinese artists, Artists' Museum, Łódź, 1992. From the left: Yan Pei Ming, Ma Keru, Zhang Jan Jun, Yang Jie Chang, Jerzy Grzegorski, Zhu Jinshi, Yufen Qin

bc: Performatywny charakter miała czwarta edycja *Konstrukcji* zrealizowana w 1993 pod hasłem *Mój dom jest twoim domem*. Koncerty, performanse, dyskusje, spotkania, obiady...

rw: Chodziło o to, żeby rozszerzyć pole sztuki na inne aktywności, nie tkwić w kręgu sztuki wizualnej, wciągać innych twórców w proces robienia sztuki, rozmowę, wymianę doświadczeń. Wraz z artystami zaproszeni byli kuratorzy, krytycy, muzycy, poeci, biznesmeni, politycy. Każdy mógł coś wnieść do tego wydarzenia, zarówno młodzi, nieznani artyści, jak postaci kultowe. Na

Mind' rode the streets, Lawrence Weiner hung a poster with the slogan 'On the Side of the Water' in the shop windows, and Francesc Torres asked the city residents questions about political and artistic issues for several days on Łódź television.

bc: The fourth edition of *Construction* in 1993, under the motto *My House Is Your House*, had a performative character. Concerts, performances, discussions, meetings, dinners...

rw: The idea was to expand the field of art to other activities, not to be stuck in the circle of visual art, to involve other artists in the process of making art, conversation, exchange of experiences. Together with the artists, curators, critics, musicians, poets, businessmen and politicians were invited. Everyone could contribute something to this event, both young, unknown artists and iconic figures. For example, the meeting with Allen Ginsberg was not just a poetry reading, but an incredible performance. Ginsberg felt at home in Łódź, he learned about the Jewish history of the city and left a series of drawings which he made during his stay. The band U2 was supposed to be there, supposedly the members declared their willingness to come, but everything crashed against their manager's financial demands. It's a funny story, because I didn't know this band, and when Sofi Zezmer, who runs the New York office of the Artists' Museum, told me that U2 was coming, I was absolutely convinced that she was talking about someone named You Two, an artist. I tried to invite the Dalai Lama, who was visiting Poland at the time and had a lecture at the University of Warsaw. I went there with a big bouquet of lilies and somehow I managed to approach him and give an invitation. It was a spontaneous instinct and my sudden appearance aroused the anxiety of his entourage. Then I got a letter from his secretary that due to previous commitments, His Holiness the Dalai Lama would not be able to attend.

bc: Looking through various documents, prints and accounts, I found it impossible to formulate a precise list of participants in the *Constructions*, especially the Polish editions, which were not accompanied by catalogues. We have lists of artists invited by the individual offices of the Artists' Museum, but not all of them took part, and in turn there were new participants who joined at the last minute.

rw: It became a rule not to close any list. That's what made *Construction* different from the exhibitions where the curators decided on everything, and the artists had nothing to say. And anyway, some artists were prevented



Obiad Fluxusu, Muzeum Artystów, Łódź, 1995.
Od lewej: Daniel Spoerri, Emmett Williams, Ann Nöel

Fluxus Dinner, Artists' Museum, Łódź, 1995.
From the left: Daniel Spoerri, Emmett Williams, Ann Nöel



Performans Bena Pattersona w ramach *Obiadu Fluxusu*, Muzeum Artystów, Łódź, 1995.
Naprzeciwko autora od lewej: Garry Williams, Antoni Mikołajczyk, An Nöel, Jurgen O. Olbrich, Annette Kovács, NN

Ben Patterson's performance as part of *Fluxus Dinner*, Artists' Museum, Łódź, 1995. Across from the author, from the left: Garry Williams, Antoni Mikołajczyk, An Nöel, Jurgen O. Olbrich, Annette Kovács, NN



Uczestnicy *Konstrukcji w procesie*. Z powrotem w Łodzi przed wejściem do Muzeum Artystów przy ul. Tylnej 14, Łódź, 1993

Participants of *Construction in Process*. Back in Łódź in front of the entrance to the Artists' Museum at Tylna 14, Łódź, 1993



Uczestnicy *Konstrukcji w procesie*. Z powrotem w Łodzi w ogrodzie Muzeum Artystów, w tle praca Sola LeWita

Participants of *Construction in Process*. Back in Łódź in the garden of the Artists' Museum, Sol LeWit's work in the background

przykład spotkanie z Allenem Ginsbergiem to nie było tylko czytanie poezji, ale niebываły performans. Ginsberg poczuł się w Łodzi jak w domu, poznał żydowską historię miasta, zostawił serię rysunków, które wykonał podczas swojego pobytu. Miała być grupa U2, podobno członkowie tej kapeli zadeklarowali chęć przyjazdu, ale wszystko się rozbiło o żądania finansowe ich menadżera. To zabawna historia, bo ja nie znałem tej grupy i kiedy Sofi Zeszmer prowadząca nowojorskie biuro Muzeum Artystów powiedziała mi, że przyjeżdża U2, to byłem święcie przekonany, że chodzi o jakiegoś You Two, artystę. Usiłowałem zaprosić Dalajlamę, który był z wizytą w Polsce i miał wykład na Uniwersytecie Warszawskim. Pojechałem tam z wielkim bukietem lilii i jakimś cudem udało mi się do niego podejść i wręczyć zaproszenie. To był spontaniczny odruch i moje nagłe pojawienie się wzbudziło niepokój jego asysty. Potem dostałem list od jego sekretarza, że z powodu wcześniejszych zobowiązań jego świątobliwość Dalajlama nie będzie mógł przyjechać.

bc: Przeglądając różne dokumenty, druki, relacje, stwierdziłam, że nie sposób sformułować dokładnej listy uczestników *Konstrukcji*, zwłaszcza polskich edycji, którym nie towarzyszyły katalogi. Mamy spisy zaproszonych przez poszczególne biura Muzeum Artystów, ale nie wszyscy z nich wzięli udział, a z kolei pojawiali się nowi uczestnicy, którzy dołączali w ostatniej chwili.

rw: To stało się regułą, żeby nie zamykać żadnej listy. Tym m.in. *Konstrukcja* różniła się od wystaw, w których kuratorzy decydowali o wszystkim, a artyści nie mieli nic do powiedzenia. Poza tym zdarzało się, że niektórym artystom coś w ostatniej chwili przeszkodziło w przybyciu, nie wszyscy byli skłonni przyjeżdżać na własny koszt, a ja nie mogłem zagwarantować im zwrotu kosztów, więc niektórzy rezygnowali. Inni zgłaszali chęć uczestnictwa albo spontanicznie się włączali. To była sytuacja otwarta. Tak jak tradycja wigilijna z dodatkowym nakryciem dla niespodziewanych gości. Pamiętam taką Wigilię, kiedy mieszkaliśmy w Łodzi przy ul. Piotrkowskiej. Mama mojej żony była bardzo religijna, zawsze musiało być to dodatkowe miejsce. Siedzieliśmy już przy stole, a tu pukanie do drzwi i wchodzi mój przyjaciel, który przywiózł z Warszawy ambasadora Izraela wraz z jego obstawą. Niemal mnie zamurowało, ambasador Izraela na Wigili! A to był niezwykle wieczór, spędziliśmy wspólnie, polsko-żydowską Wigilię.

bc: Wiele znanych postaci kultury i życia publicznego patronowało *Konstrukcji* w 1993 roku. W Komitecie Honorowym byli prominenci ówczesnej polityki, minister kultury, byli premierzy, Zbigniew Brzeziński. Czy to był rodzaj asekuracji po doświadczeniach z poprzednią edycją?

from coming at the last minute, not all of them were willing to come at their own expense, and I could not guarantee a reimbursement, so some of them gave up. Others expressed a desire to participate or spontaneously joined in. It was an open situation. Just like the Christmas Eve tradition with an extra place setting for unexpected guests. I remember one Christmas Eve, when we lived in Łódź on Piotrkowska Street. My wife's mother was very religious; there always had to be that extra place setting. We were already sitting at the table, and then there was a knock on the door and it was my friend, who brought the ambassador of Israel from Warsaw together with his guard. I was almost speechless, the ambassador of Israel at Christmas Eve dinner! And it was an extraordinary evening, we spent a wonderful Polish-Jewish Christmas Eve.

bc: Many famous figures of culture and public life patronised the *Construction* in 1993. The Honorary Committee included prominent politicians of the time, the Minister of Culture, former prime ministers, Zbigniew Brzeziński. Was it a kind of insurance, after the experience with the previous edition?

rw: We know that the support of prominent figures gives the audience a sense of importance of an event. I wanted the *Construction* to be an important public event, not to be seen as something marginal, as they said in New York – ‘out of sight’. During the communist years, politicians were avoided, artistic circles did not want anything to do with the authorities. But after 1990, we had our Solidarity government, and since artists from all over the world were coming, this government should appreciate it. I thought it was necessary to confront art with politics and business, that it could bring benefits. Why shouldn't the artist be a partner for a politician or businessman and vice versa? In the first half of the 1990s, it worked: when an artist who wanted to do something in urban space came to the *Construction*, we sent him to the city architect to designate a site in the city for his project. The architect was eager to cooperate and did not create problems, and even suggested various solutions themselves. We felt then that in the sphere of culture, things were changing for the better, but then it was all over. When the post-communists took over, we lost the headquarters of the Artists' Museum – I was told to talk to the previous authorities if they promised us something. I tried to buy this building, there was a regulation that allowed for a cheap purchase of historic buildings for cultural purposes, but in the end, Grohman's villa was sold to a private person. The entire potential, developed during several years of operation, was lost.

rw: Wiadomo, że poparcie prominentów daje publiczności poczucie wagi jakiegoś wydarzenia. Chciałem, żeby *Konstrukcja* była istotnym publicznym wydarzeniem, nie była postrzegana jako coś marginalnego, jak to się mówiło w Nowym Jorku — *out of sight*. U nas przez lata komunizmu unikało się polityków, środowiska artystyczne nie chciały mieć nic wspólnego z władzą. Ale po 1990 roku to już przecież była nasza, solidarnościowa władza i skoro przyjeżdżali artyści z całego świata, to ta władza powinna to docenić. Uważałem, że trzeba konfrontować sztukę z polityką i biznesem, że to może przynieść korzyści. Dlaczego artysta nie miałby być partnerem dla polityka czy biznesmena i na odwrót? W pierwszej połowie lat dziewięćdziesiątych to funkcjonowało: kiedy na *Konstrukcję* przyjeżdżał artysta, który chciał coś zrobić w przestrzeni miejskiej, wysyłaliśmy go do architekta miasta, żeby wyznaczył miejsce w mieście dla realizacji jego projektu. Architekt chętnie współpracował i nie stwarzał problemów, a nawet sam proponował różne rozwiązania. Mieliśmy wtedy poczucie, że w sferze kultury zmienia się na lepsze, ale potem to się skończyło. Kiedy rządy objęli postkomuniści, straciliśmy siedzibę Muzeum Artystów — powiedziano mi, że mam się zwrócić do poprzednich władz, skoro nam coś obiecały. Próbowałem jeszcze wykupić ten budynek, był jakiś przepis dający możliwość taniego wykupienia obiektów zabytkowych na cele kulturalne, ale skończyło się na tym, że willę Grohmana sprzedano prywatnej osobie. Cały potencjał wypracowany w ciągu kilkuletniej działalności został zaprzepaszczony.

bc: Ale mimo to odbyły się jeszcze trzy edycje *Konstrukcji* — w 1995 roku zawędrowała ona do Izraela.

rw: To zostało zainicjowane w Łodzi podczas poprzedniej edycji (1993), na którą nowojorskie biuro Muzeum Artystów zaprosiło twórców z Izraela — oni wyszli z tą propozycją, kluczową rolę odegrał Yigal Ozeri. Wtedy podpisano tzw. porozumienia z Oslo, układ pokojowy sygnowany przez Jasira Arafata i premiera Icchaka Rabina. Izraelczycy potrzebowali jakiegoś wydarzenia artystycznego dla wsparcia procesu pokojowego, zależało im na imprezie firmowanej przez organizację spoza Bliskiego Wschodu, bo jak mówili, jeżeli zrobią to Izraelczycy, to artyści z sąsiadujących krajów arabskich nie wezmą w tym udziału. Ustaliliśmy, że założą w Tel Awiwie biuro Muzeum Artystów, które zajmie się zbieraniem funduszy. Zaangażowali Dorona Polaka jako dyrektora tego biura i to on się zajął organizacją *Konstrukcji*. Początkowo miała się odbyć pod hasłem *Shalom*, potem to zostało zmienione na *Co-existence*, z naciskiem na takie idee, jak współistnienie narodów, społeczności, współistnienie z naturą...

bc: But there were still three editions of *Construction* – in 1995, it went to Israel.

rw: This was initiated in Łódź during the previous edition (1993), to which the New York office of the Artists' Museum invited artists from Israel – they came up with this proposal, in which Yigal Ozeri played a key role. Then the so-called Oslo Accords were signed, a peace agreement signed by Yasser Arafat and Prime Minister Yitzhak Rabin. The Israelis needed some kind of artistic event to support the peace process; they wanted to have an event sponsored by an organisation from outside the Middle East, because, as they said, if the Israelis do this, then artists from neighbouring Arab countries will not participate. We agreed to establish an office of the Artists' Museum in Tel Aviv to raise funds. They engaged Doron Polak as the director of this office and it was he who took care of the *Construction*. Initially it was to be held under the slogan 'Shalom', then it was changed to 'Co-existence', with an emphasis on such ideas as the coexistence of nations, communities, coexistence with nature . . .

bc: You spent two weeks in Mitzpe Ramon in the Negev Desert, as you can read in the tourist guides, 'in the middle of nowhere'.

rw: Mitzpe Ramon is a small settlement, it was about 80 kilometres to the nearest bigger town. There was one liquor store and many Russians who immigrated there in the early 1990s. We lived on a housing estate with the students, the Bedouins. Everything there was provisional.

bc: About 100 artists came to the settlement, where, as the catalogue said, there was one electrician. What was the work on the projects like?

rw: Total disorganisation and at the same time, the best *Construction!* There was no exhibition, only two weeks of work and collaboration, conversations, disputes... Everything was scattered over many kilometres, most of the artists worked in the desert, some in abandoned, post-industrial buildings, some of the works were not finished. Imagine: you come to the desert and you have to make something, something out of nothing, just sand, sun and wind all around you. It's an incredible challenge for an artist. Those who came with designs to be made on site had to verify their plans, adjust to the conditions, confront the site. That's why I think it was the most interesting *Construction*, forcing creativity – a *Construction* that was in process all the time.

bc: Spędziliście dwa tygodnie w Mitzpe Ramon na pustyni Negew, jak można przeczytać w poradnikach turystycznych: „pośrodku niczego”.

rw: Mitzpe Ramon to mała osada, do najbliższej większej miejscowości było ok. 80 kilometrów. Był jeden sklep z alkoholem i dużo Rosjan z emigracji z początku lat dziewięćdziesiątych. Mieszkaliśmy na osiedlu razem ze studentami, Beduinami. Wszystko tam było prowizoryczne.

bc: Zjechało się około 100 artystów do osady, w której, jak napisano w katalogu, był jeden elektryk. Jak wyglądała praca nad projektami?

rw: Totalna dezorganizacja i jednocześnie najlepsza *Konstrukcja*. Nie było żadnej wystawy, tylko dwa tygodnie pracy i współpracy, rozmów, sporów... Wszystko było rozrzucone na obszarze wielu kilometrów, większość artystów pracowała na pustyni, część w opuszczonych, pofabrycznych budynkach, niektóre prace nie zostały ukończone. Wyobraź sobie: przyjeżdżasz na pustynię i musisz coś zrobić, coś z niczego, dookoła tylko piasek, słońce i wiatr. To niebywałe wyzwanie dla artysty. Ci, którzy przyjechali z jakimiś projektami do zrealizowania na miejscu, musieli zweryfikować swoje plany, dostosować się do zastanych warunków, skonfrontować się z tym miejscem. Dlatego uważam, że to była najciekawsza *Konstrukcja*, zmuszająca do kreatywności — *Konstrukcja*, która cały czas była w procesie.

bc: Czy po waszym wyjeździe zostały tam jakieś prace?

rw: Pozostały różne obiekty, instalacje. Część prac siłą rzeczy miała tymczasowy charakter, nie sposób konkurować z naturą. Było oczywiste, że z czasem ulegną destrukcji, zmiecione wiatrem lub zasypane podczas pustynnych burz. Tym bardziej, że wielu artystów starało się, by ich prace nie były inwazyjne wobec krajobrazu pustyni, często posługiwali się tym, co znaleźli na miejscu. Marina Abramović wydrążyła w piasku czterometrowej głębokości celę, do której publiczność miała schodzić po drabinie. Agnes Denes wyryła w skalnych kamieniach symbole dawnych cywilizacji, Wenda Gu pokrywał włosami kamienne głązy. Allan Wexler podarował swoją pracę Beduinom — to było kilkanaście rozłożonych dużych parasoli, odwróconych do góry nogami i obciążonych kamieniami, które służyły do gromadzenia wody. Alison Knowles zbierała od mieszkańców i artystów różne papiery, listy, książki, dokumenty i zrobiła z nich sprasowaną kulę, którą potem można było obracać, a wiatr rozwiewał kolejne warstwy. Mój projekt, choć strasznie pracochłonny, szybko został zmieciony wiatrem.

bc: Was there any work left there after you leave?

rw: Various objects and installations remained. Some of the work was necessarily temporary, it is impossible to compete with nature. It was obvious that over time, they would be destroyed, swept away by the wind or buried in sandstorms. All the more so because many artists tried to keep their works from invading the desert landscape, often using what they found on the spot. Marina Abramović hollowed out a four-metre deep cell in the sand, into which the audience would descend a ladder. Agnes Denes carved the symbols of ancient civilisations in the rocks, Wenda Gu covered the stone boulders with his hair. Allan Wexler gave his work to the Bedouins – it was a dozen or so large umbrellas spread out, turned upside down and weighed down with stones to collect water. Alison Knowles collected various papers, letters, books and documents from residents and artists and made them into a compressed ball that could then be rotated and the wind would blow away successive layers. My project, though terribly laborious, was quickly swept away by the wind.

bc: What did it look like?

rw: It was a kind of a huge sand painting in the so-called Crater [Makhtesh Ramon], which is a kind of giant basin or canyon 500 metres deep. A big circle was drawn with yellow sand, and inside there were seven tracks of red volcanic sand – I called this work *7 Paths of Roses*. I used only natural materials; after all, the area was in a national park. In order to see the entire work, you had to climb a mountain, about 500 metres higher. The effect was amazing, but how the work was created was more important. I wanted this project to be carried out as a kind of shamanic ritual celebrated at sunrise. On the last day, we left at four in the morning. I was accompanied by about 30 people, artists and students. For a few hours, everyone carried buckets of sand. For me, this was the quintessence of *Construction* as a process, as collaboration, being together and helping each other.

bc: Israeli and Palestinian artists took part in this *Construction*. Were there any references to political tensions in the works they created?

rw: It was a time of peace, between the first and second intifada, but there was a military base near the Mitzpe Ramon and from time to time, military groups would pass by. I remember the work by Sharif Waked, a Palestinian artist, referring to the ‘war of stones’, as the intifada was called – wooden bars spread out in the desert resembling transport pallets, with stones on

bc: Jak wyglądała ta praca?

rw: To był rodzaj wielkiego obrazu z piasku w tzw. Kraterze [Makhtesh Ramon], który jest rodzajem gigantycznej kotliny czy kanionu o głębokości 500 metrów. Wielki okrąg został nakreślony żółtym piaskiem, a wewnątrz usypanych było siedem ścieżek z czerwonego piasku wulkanicznego – nazwałem tą pracę *7 ścieżek róż*. Użyłem tylko naturalnych materiałów, to zresztą był teren parku narodowego. Żeby ogarnąć wzrokiem całą pracę, trzeba było się wspiąć na górę, około 500 metrów wyżej. Efekt był niesamowity, ale ważniejsze było to, jak ta praca powstawała. Chciałem, aby ten projekt był zrealizowany jako rodzaj szamańskiego rytuału odprawianego o wschodzie słońca. Ostatniego dnia wyruszyliśmy o czwartej rano, towarzyszyło mi około 30 osób, artystów, studentów. Wszyscy przez kilka godzin nosili wiadra z piaskiem. Dla mnie to była kwintesencja *Konstrukcji* jako procesu, współpracy, bycia razem i pomagania sobie wzajemnie.

bc: W tej *Konstrukcji* brali udział artyści izraelscy i palestyńscy. Czy w pracach, które robili, były jakieś odniesienia do napięć politycznych?

rw: To był czas pokoju, pomiędzy pierwszą i drugą intifadą, ale nieopodal Mitzpe Ramon była baza wojskowa i co jakiś czas przejeżdżały obok nas zmilitaryzowane grupy wojskowe. Pamiętam pracę artysty palestyńskiego, Sharifa Wakeda, nawiązującą do „wojny kamieni”, jak nazywano intifadę – rozłożone na pustyni drewniane kraty przypominające palety transportowe, a na nich kamienie. Symboliczną pracą dla tej *Konstrukcji*, jej lokalizacji i kontekstu politycznego był projekt Richarda Thomasa. Usytuowane na wzgórzu *Miejsce spotkań* było otoczone okrągłym, kamiennym murem z dwoma wejściami: jedno od strony Jerozolimy, drugie od strony Mekki. Ostatniego dnia Thomas zaaranżował w tym kręgu akcję wspólnego sadzenia drzewa przez Izraelczyka i Beduina. Ta bardzo piękna i wymowna scena jest zarejestrowana na filmie zrobionym przez Marię Waśko.

bc: Trzy lata później Richard Thomas wraz z grupą osób był organizatorem *Konstrukcji* w Melbourne.

rw: Poznaliśmy się jeszcze w Łodzi w 1993 roku, on został wtedy zaproszony chyba przez Kena Unswortha. W Izraelu wyszedł z propozycją zrobienia następnej *Konstrukcji* w Melbourne. To była edycja z największym budżetem, artyści dostali tam najwięcej wsparcia i pomocy.

them. Another symbolic work for this *Construction*, its location and political context, was a project by Richard Thomas. Situated on a hill, *The Meeting Place* was surrounded by a round stone wall with two entrances: one from the direction of Jerusalem, the other from the direction of Mecca. On the last day, Thomas arranged for an Israeli and a Bedouin to plant a tree together in this circle. This very beautiful and eloquent scene was captured on film by Maria Waško.

bc: Three years later, Richard Thomas and a group of people were the organisers of the Melbourne *Construction*.

rw: We met in Łódź in 1993, when he was invited there by Ken Unsworth, I think. In Israel, he came up with a proposal to do the next *Construction* in Melbourne. It was the edition with the biggest budget, the artists got the most support and help there.

bc: About 110 artists took part in this *Construction*, including Australian and Aboriginal artists and a large group from Asia (Korea, Thailand, Philippines, Singapore, Japan, China and Papua New Guinea). In this Australian edition, the artistic geography had changed decisively – the Eurocentric or Western dominant among the participants has clearly been broken.



Realizacja pracy Ryszarda Waški *7 ścieżek róż*,
krater Makhtesh Ramon, 1995
Making of Ryszard Waško's *7 Paths of Roses*,
Makhtesh Ramon crater, 1995



Doron Polak, Mitzpe Ramon, 1995

bc: W tej *Konstrukcji* wzięło udział około 110 artystów, w tym australijskich i aborygeńskich oraz spora grupa z Azji (Korei, Tajlandii, Filipin, Singapuru, Japonii, Chin i Papui-Nowej Gwinei). W tej australijskiej edycji w decydujący sposób zmieniła się geografia artystyczna – wyraźnie została przełamana eurocentryczna czy zachodnia dominanta wśród uczestników.

rw: Byli też twórcy z Afryki. To oczywiście wynikało z usytuowania geograficznego Australii i wielokulturowości tego kraju. A przede wszystkim z koncepcji Richarda Thomasa, który nadał tej edycji tytuł *Most* – dla podkreślenia idei łączenia różnych światów, kultur, tradycji, przekonań politycznych, religijnych. To dotyczyło też łączenia różnych rodzajów sztuk i aktywności, uczestnikami tej *Konstrukcji* byli też muzycy, tancerze, pisarze, naukowcy...



Richard Thomas, *Miejsce spotkań*, Mitzpe Ramon, 1995

Richard Thomas, *Meeting Place*, Mitzpe Ramon, 1995

bc: ... działacze polityczni, aktywiści ekologiczni, działacze aborygeńscy – w katalogu jest przesłanie ówczesnego noblisty, przyszłego Prezydenta Timoru Wschodniego⁴.

rw: Uroczyste otwarcie miało miejsce na schodach parlamentu, pod przewodnictwem działaczki wywodzącej się z plemienia zamieszkującego tereny wokół Melbourne przed brytyjską kolonizacją. Częścią *Konstrukcji* było sympozjum, na którym poruszano kwestie polityczne, m.in. praw do ziemi rdzennych mieszkańców Australii, problemy środowiska naturalnego, a nawet inżynierii genetycznej.

bc: Jednym z wiodących tematów tej edycji była ekologia, dużo prac dotyczyło życia w postindustrialnym krajobrazie, zanieczyszczenia środowiska.

rw: Ruch ekologiczny w Australii był chyba najbardziej radykalny, tam działa bardzo dużo organizacji zajmujących się ochroną środowiska i jest duża świadomość społeczna zagrożeń ekologicznych. Richard Thomas jest artystą bardzo zaangażowanym w tę problematykę, pamiętam, że współdziałał z grupą lokalnych aktywistów. Chyba drugiego dnia była przeprowadzana akcja czyszczenia rzeki przez artystów – zebrali kilkadziesiąt worków śmieci wzdłuż brzegu przylegającego do wioski, w której mieszkaliśmy. W oczywisty sposób prace artystów aborygeńskich eksponowały związki z naturą. Oni robią sztukę tak, jak żyją – w zgodzie z naturą. Można się od nich wiele nauczyć. O śmieciowej ekspansji Zachodu mówiły prace Romualda Hazoumè z Beninu – maski z różnych znalezionych odpadów cywilizacyjnych.

4 José Ramos-Horta.

rw: There were also artists from Africa. This, of course, was due to Australia's geographical location and multiculturalism. And above all, due to the concept by Richard Thomas, who gave this edition the title *Bridge* – to highlight the idea of combining various worlds, cultures, traditions, political and religious beliefs. It was also about combining different kinds of arts and activities, the participants of this *Construction* were also musicians, dancers, writers, scientists . . .

bc: . . . political activists, environmental activists, Aboriginal activists – the catalogue contains the message of the 1996 Nobel Peace Prize winner, the future President of East Timor.⁴

rw: The opening ceremony took place on the stairs of the Parliament, under the leadership of an activist from a tribe that had lived in the Melbourne area before the British colonisation. A part of this *Construction* was a symposium that addressed political issues, including the land rights of the indigenous peoples of Australia, environmental problems and even genetic engineering.

bc: One of the leading themes of this edition was ecology, many works concerned life in the post-industrial landscape, environmental pollution.

rw: The environmental movement in Australia was probably the most radical, there are a lot of environmental organisations and there is a great public awareness of environmental risks. Richard Thomas is an artist who is very involved in this issue, I remember that he worked with a group of local activists. I think it was the second day, there was a river cleaning campaign run by the artists – they collected several dozen sacks of rubbish along the bank adjacent to the village where we lived. Obviously, the works by Aboriginal artists emphasised the links with nature. They make art the way they live – in harmony with nature; you can learn a lot from them. The rubbish expansion of the West was discussed in the works of Romuald Hazoumè of Benin – masks from all kinds of found civilisation waste. Agnes Denes created an amazing work called *The Forest for Australia* – with the help of volunteers she planted several thousand trees over two weeks.

bc: Where did all these activities take place?

rw: In various places, for example, Ann Noël did an action in a large shopping centre – she traded her own works with customers for small personal items that were later exhibited there. This *Construction* was scattered all over

4 José Ramos-Horta.



Johan Deschuymmer i Koen Wastijn, *Smarties*,
West Gate Park, Melbourne, 1998

Johan Deschuymmer and Koen Wastijn, *Smarties*,
West Gate Park, Melbourne, 1998

Agnes Denes wykonała niesamowitą pracę pt. *Las dla Australii* – przy pomocy wolontariuszy przez dwa tygodnie zasadziła kilka tysięcy drzew.

bc: Gdzie się odbywały te wszystkie działania?

rw: W różnych miejscach, np. Ann Noël zrobiła akcję w wielkim centrum handlowym –wymieniała z klientami własne prace na drobne przedmioty osobiste, które potem były tam wystawione. Ta *Konstrukcja* była rozrzucona po całym mieście, na terenach przemysłowych, mostach, łodziach, a nawet bezpośrednio na wodzie. Bardzo dużo działań artystycznych odbywało się wzdłuż dwóch zbiegających się w Melbourne rzek: Yarra River i Maribyrnong River. Podobnie jak w Izraelu niektórych prac nie sposób było zobaczyć, nie dysponując jakimś środkiem lokomocji.

bc: Ty zrobiłeś prace w kontenerze – skąd się wziął ten pomysł?

rw: Któregoś dnia natknąłem się na składowisko kontenerów. To było irytujące – wokół piękny, surowy pejzaż, a tu stos żelastwa, gigantyczne kontenery jeden na drugim. Stały na wzgórzu, a poniżej był staw, jakby wielka kałuża. Poprosiłem, żeby ustawiono jeden kontener pośrodku tej kałuży, i zainstalowałem w nim ogród różany; żeby do niego wejść, trzeba było przejść przez tę kałużę. Ale cały czas myślałem o innym projekcie, który był niewykonalny. Według niektórych hipotez Aborygeni trafili do Australii

the city, in industrial areas, bridges, boats and even directly on the water. A lot of artistic activities took place along two rivers that converge in Melbourne, the Yarra and the Maribyrnong. As in Israel, some of the works could not be seen without some means of transport.

bc: You created works in a shipping container. Where did that idea come from?

rw: One day, I stumbled across a shipping container dump. It was annoying – a beautiful, raw landscape around, and here was a pile of metal, giant containers one on top of the other. They stood on a hill, and below there was a pond, like a big puddle. I asked for one container to be placed in the middle of this puddle, and I installed a rose garden in it; to enter, you had to walk through this puddle. But the whole time I was thinking about another project that was unfeasible. According to some hypotheses, the Aborigines came to Australia from Asia during the Ice Age, passing through the islands of present-day Indonesia, and covering the remaining distance over the ice. I was thinking about freezing a short stretch of the Maribyrnong River so that an ice bridge could be built, where we could walk from where we lived to the other side of the river.

bc: The ecological message accompanied the last edition of *Construction*.

rw: It took place mainly in the natural landscape. The Artists' Museum, although it acted as a co-organiser, practically did not exist anymore; the building that we occupied had been sold and we had no support in Łódź. Then Grzegorz Pleszyński started telling me about Pałuki, at first I didn't even know what Pałuki was. We went there and I fell in love with those fields, the woods. The title *This Earth Is a Flower* was supposed to be the theme for the coming 21st century. It was the year 2000 and we wanted to take this *Construction* into the next millennium with optimism, positive energy of art created in relation to natural environment. The organiser was the Leon Wyczółkowski District Museum in Bydgoszcz, and the Mózg music club was a partner. There was an exhibition in the Museum and an amazing programme of concerts and performances at Mózg. But most of the works were created in the open air, in various places of the old Piast Route, in Żnin, Szubin, Barcin, Potulice, in the park and palace in Lubostroń, in the open-air archaeological museum in Biskupin. The vernissage was a bus tour of these different places. These trips were organised every day, actually. We lived in the Roma holiday resort in Ostrówka, in wooden houses by the lake, at night we used to burn bonfires, cook, drink and talk together.

w epoce lodowcowej z Azji, przeszli przez wyspy dzisiejszej Indonezji, a pozostałą odległość pokonali lodem. Myślałem o zamrożeniu krótkiego odcinka rzeki Maribyrrong, tak żeby powstał most lodowy, po którym można by było przejść z miejsca, gdzie mieszkaliśmy, na drugą stronę rzeki.

bc: Ekologiczne przesłanie towarzyszyło też ostatniej edycji *Konstrukcji*.

rw: Odbywała się głównie w naturalnym krajobrazie. Muzeum Artystów, chociaż występowało jako współorganizator, praktycznie już nie istniało; budynek, który zajmowaliśmy, sprzedano i w Łodzi nie mieliśmy już żadnego oparcia. Wtedy Grzegorz Pleszyński zaczął mi opowiadać o Pałukach, początkowo nawet nie wiedziałem, co to są te Pałuki. Pojechaliśmy tam i zakochałem się w tych polach, lasach. Tytuł *Ta ziemia jest kwiatem* miało być hasłem przewodnim na kolejny, XXI wiek. Był rok 2000 i chcieliśmy wchodzić tą *Konstrukcją* w kolejne tysiąclecie z optymizmem, pozytywną energią sztuki powstającej w relacji ze środowiskiem naturalnym. Organizatorem było Muzeum Okręgowe im. Leona Wyczółkowskiego w Bydgoszczy, partnerem klub muzyczny Mózg. W Muzeum była wystawa, a w Mózgu niesamowity program koncertów, performansów. Ale większość prac powstawała w plenerze, w różnych miejscach starego szlaku piastowskiego, w Żninie, Szubinie, Barcinie, Potulicach, w parku i pałacu w Lubostroni, w skansenie archeologicznym w Biskupinie. Wernisaż to była wycieczka autokarowa po tych różnych miejscach, zresztą codziennie organizowano takie przejazdy. Mieszkaliśmy w ośrodku wypoczynkowym Roma w Ostrówce, w drewnianych domkach nad jeziorem, w nocy paliliśmy ogniska, wspólnie gotowaliśmy, piliśmy i toczyliśmy nieustanne rozmowy.

bc: Ta edycja zgromadziła najliczniejsze grono artystów i to dosłownie z całego świata, bo z 39 krajów Europy Zachodniej i Wschodniej, Stanów Zjednoczonych, Kanady, Australii, różnych państw azjatyckich i kontynentu afrykańskiego. Jak na ten najazd zareagowali mieszkańcy tych miejscowości?

rw: Bardzo różnie, wiele działań było odbieranych intuicyjnie, z zaciekawieniem, inne spotykały się też z brakiem zrozumienia. Niektórzy artyści współpracowali z różnymi grupami z lokalnych społeczności. Brian Maguire z Irlandii chodził do zakładu karnego w Potulicach i malował razem z więźniami. Z kolei akcja Lesa Levine'a w Bydgoszczy wywoływała sporo nieporozumień. Jego plakaty z krzyżem i gwiazdą Dawida opatrzone hasłem „Chwasty nienawiści” były częścią kampanii na rzecz tolerancji, ale w ich



Maria Waško i artyści aborygeńscy podczas wspólnego posiłku, Melbourne, 1998
Maria Waško and Aboriginal artists during a shared meal, Melbourne, 1998



David Malangi, The Living Museum of the West, Melbourne, 1998

bc: This edition brought together the most numerous group of artists from all over the world – 39 countries from Western and Eastern Europe, the United States, Canada, Australia, various Asian countries and the African continent. How did the residents of these towns react to this invasion?

rw: Many of the actions were perceived intuitively, with curiosity, others were also met with a lack of understanding. Some artists worked with various groups from local communities. Brian Maguire from Ireland went to the Potulice prison and painted together with the prisoners. In turn, Les Levine's



Rozmowy uczestników *Konstrukcji w procesie. Ta ziemia jest kwiatem* z więźniami Zakładu Karnego w Potulicach, 2000

Conversations of *Construction in Process. This Earth Is a Flower* participants with inmates of the Correctional Centre in Potulice, 2000

rozlepianie ingerowała straż miejska, która je opacznie rozumiała. Za to bardzo dużo młodych ludzi nosiło koszulki z nadrukiem tego plakatu.

bc: Artyści zostawili po sobie sporo realizacji, niestety, nie wszystkie przetrwały. Znalazłam informację, że w 2007 roku w Żninie rozebrano rzeźby Toma Billsa i Tadashiego Hashimoto, z kolei kamienna rzeźba Randy’ego Jewarta w Barcinie jest polecana jako atrakcja turystyczna.

rw: Część prac była robiona z nietrwałych materiałów, jak instalacja Jimmiego Durhama. Część z góry była skazana na krótki żywot: dół kopany całą noc przez Bena Pattersona w końcu musiał zarosnąć, podobnie jak gigantyczny napis wykoszony na łące przez Mike’a Wodkowskiego. Ale na tym polegała ta *Konstrukcja*, żeby robić coś w dialogu z miejscem, zastaną sytuacją i ludźmi, których się spotykało. Bo jak mawiał Richard Nonas, efekt końcowy to tylko produkt. Artyści przyjeżdżali na własny koszt i nikt nie oczekiwał jakichś gratyfikacji finansowych, to funkcjonowało zupełnie inaczej niż w standardowym obiegu sztuki. Artyści robili prace, do których dopłacali i zostawiali je na miejscu. Podczas *Konstrukcji* w 1993 roku powiesiliśmy w biurze baner z hasłem wymyślonym przez Nonasa: „Local Standarts”. Po prostu trzeba było się liczyć z lokalnymi możliwościami.

bc: Jak dalece ta ostatnia, „plenerowa” *Konstrukcja* różniła się od pierwszej, „solidarnościowej”?



Brian Maguire w Zakładzie Karnym
w Potulicach, 2000

Brian Maguire at the Correctional Centre
in Potulice, 2000

action in Bydgoszcz caused a lot of misunderstandings. His posters with the cross and Star of David bearing the slogan 'Weeds of Hate' were part of a campaign for tolerance, but the city guard, who misunderstood them, interfered with them being put up. However, many young people wore T-shirts with this poster printed on them.

bc: The artists left behind a lot of art works, but unfortunately not all of them survived. I found information that in 2007, the sculptures by Tom Bills and Tadashi Hashimoto were dismantled in Żnin, while the stone sculpture by Randy Jewart in Barcin is recommended as a tourist attraction.

rw: Some of the works were made from impermanent materials, like Jimmy Durham's installation. Some of them were doomed to a short life from the start: the pit dug all night by Ben Patterson finally had to grow over, as did the giant inscription mowed in the meadow by Mike Wodkowski. But that's what this *Construction* was about, to make something in dialogue with the place, the existing situation and the people you met. Because as Richard Nonas used to say, the end result is just a product. The artists came at their own expense and nobody expected any financial gratuities, it worked quite differently than in the standard art circles. The artists created works they put extra money into and left them behind. During the *Construction* in 1993, we hung a banner in the office with a slogan invented by Nonas: 'Local Standarts'. You simply had to take the local possibilities into account.



Ryszard Waśko z asystentkami podczas wieszania plakatów Lesa Levine'a *Chwasty umysłu*, Bydgoszcz, 2000

Ryszard Waśko and assistants hanging Les Levine's *Mind Weeds* posters, Bydgoszcz, 2000

rw: Pierwsza była w przemysłowej Łodzi, ta ostatnia w otoczeniu natury. Oczywiście zniszczona Łódź z zaniedbanymi pałacami XIX-wiecznych fabrykantów pociągała aurą miasta, które jakby zatrzymało się w czasie. Dla artystów to było inspirujące, często w ostatniej chwili zmieniali koncepcje swoich prac. Przede wszystkim zmieniał się kontekst kolejnych *Konstrukcji* – innych odniesień dostarczał solidarnościowy zryw w 1981 roku, innych nadzieje i rozczarowania związane z kulejącą demokracją. Innym doświadczeniem były robotnicze strajki, a jeszcze innym napięcia na Bliskim Wschodzie. Początkowo chodziło o kontakt ze sztuką artystów z Zachodu, o przebicie się przez żelazną kurtynę, potem w ramach globalnej perspektywy ważniejszy stawał się kontakt z twórcami kultur spychanych na peryferia mainstreamowej sceny artystycznej. Ostatnim *Konstrukcjom* towarzyszyła troska o środowisko naturalne. Pierwsza, łódzka edycja to była jeszcze wystawa, we wszystkich kolejnych bardziej chodziło o proces, o to, co się zdarza i co może się wydarzyć. Ważne było, żeby działać ze świadomością miejsca i czasu. Więcej o *Konstrukcji* można się dowiedzieć z dokumentacji niż z samych prac; listy zdjęcia, filmy to chociaż częściowy zapis emocji, spontanicznych sytuacji, przyjaźni i związków... Bo z tych bliskich i osobistych relacji rodziły się często romanse i powstawały nawet związki małżeńskie!



Interwencja straży miejskiej w związku z wieszaniem plakatów Lesa Levine'a *Chwasty umysłu*, Bydgoszcz, 2000

The city guard intervenes in the hanging of Les Levine's *Mind Weeds* posters, Bydgoszcz, 2000

bc: How far did this last, 'plein-air' *Construction* differ from the first, 'Solidarity' one?

rw: The former was in industrial Łódź, the latter surrounded by nature. Of course, the run-down Łódź with its neglected palaces of 19th-century factory owners attracted with an aura of a city that seemed to have stopped in time. It was inspiring for the artists; they often changed the concepts of their works at the last minute. First of all, the context of successive *Constructions* changed – different references were provided by the rise of Solidarity in 1981, and different ones by the hopes and disappointments associated with a limping democracy. The workers' strikes were one kind of experience, and the tension in the Middle East was another. Initially, it was about contact with the art of Western artists, about breaking through the Iron Curtain, and then, within the global perspective, contact with artists of cultures pushed to the side lines of the mainstream art scene became more important. The last *Constructions* were accompanied by concern for the natural environment. The first edition in Łódź was still an exhibition, all subsequent ones were more about the process, about what happens and what can happen. It was important to act with awareness of place and time. You can learn more about *Construction* from documentation than from the works themselves; lists, photographs and videos are at least a partial record of emotions, spontaneous situations, friendships and relationships . . . After all, romance often arose from these close and personal relationships, and even marriages!



KONSTRUKCJA W PROCESIE

CARL ANDRÉ
HARTMUTH BOHM
MICHAEL CRAIG-MARTIN
AD DEKKERS
GER DEKKERS
JAN DIBBETS
NORMAN DILWORTH
PETER DOWNSBROUGH
DAVID DYE
TIBOR GAYOR
DAN GRAHAM
GERHARD V. GRAEVENITZ
NORIYUKI HARAGUCHI
TIM HEAD
ANTHONY HILL
NANCY HOLT
PATRICK IRELAND
TAKA HIMURA
SERVIE JANSSEN
KAZUO KATASE
STANISLAV KOLIBAL
TOMASZ KONART
ATTILA KOVACS
PAWEL KWIEK
LES LEVINE
SOL LEWITT
PETER LOWE
RICHARD LONG
DORA MAURER
KENNETH MARTIN
RUNE MIELDS
ANTONI MIKOŁAJCZYK
MANFRED MOHR
FRANCOIS MORELLET
MAURIZIO NANNUCCI
RICHARD NONAS
ROMAN OPALKA
DENNIS OPPENHEIM
DAVID RABINOWITCH
JOZEF ROBAKOWSKI
REINER RUTHENBECK
ED RUSCHA
FRED SANDBACK
JOEL SHAPIRO
PAUL SHARITS
PETER STRUYCKEN
ROBERT SMITHSON
KEN UNSWORTH
BERNAR VENET
RYSZARD WINIARSKI
RYSZARD WASKO

ŁÓDŹ 26.10. - 15.11.1981 ul. PKWN 37

Solidarności

Konstrukcja w procesie

Construction in Process

Łódź, 1981

Komitet Honorowy / The Honorary Committee:

Henryk Stażewski

Zarząd Regionu NSZZ „Solidarność” Ziemi Łódzkiej / Łódź Regional Board of NSZZ Solidarity

Prezydent Miasta Łodzi / Mayor of the City of Łódź

Wydział Kultury Urzędu Miasta Łodzi / Department of Culture of the City of Łódź

Zakłady Remontowo-Budowlane Budrem w Łodzi / Budrem Renovation and Construction Plant in Łódź

Przedsiębiorstwo Turystyczne „Łódź” / Łódź Tourist Company

Wydział Operatorski PWSTviT / Łódź Film School Faculty of Direction of Photography

Komitet Odnowy Uczelni PWSTviT / Łódź Film School Renewal Committee

Teatr 77 w Łodzi / Theatre 77 in Łódź

Wytwórnia Filmów Oświatowych w Łodzi / Educational Film Studio in Łódź

Muzeum Historii Miasta Łodzi / Museum of the History of the City of Łódź

Towarzystwo Przyjaciół Łodzi / Friends of Łódź Society

Muzeum Sztuki w Łodzi / Muzeum Sztuki in Łódź

Carl Andre (US)	Richard Long (GB)
Hartmut Böhm (DE)	Peter Lowe (GB)
Michael Craig-Martin (IE)	Kenneth Martin (GB)
Ad Dekkers (NL)	Dóra Maurer (HU)
Ger Dekkers (NL)	Rune Mields (DE)
Jan Dibbets (NL)	Antoni Mikołajczyk (PL)
Norman Dilworth (GB)	Manfred Mohr (DE)
Peter Downsbrough (US)	François Morellet (FR)
David Dye (GB)	Maurizio Nannucci (IT)
Ivan Galeta (HR)	Richard Nonas (US)
Tibor Gayor (HU)	Roman Opałka (PL)
Gerhard V. Graevenitz (DE)	Dennis Oppenheim (US)
Dan Graham (US)	David Rabinowitch (CA)
Noriyuki Haraguchi (JP)	Józef Robakowski (PL)
Tim Head (GB)	Edward Ruscha (US)
Anthony Hill (GB)	Reiner Ruthenbeck (DE)
Nancy Holt (US)	Fred Sandback (US)
Takahiko Iimura (JP)	Richard Serra (US)
Patrick Ireland (IE)	Paul Sharits (US)
Servie Janssen (NL)	Yoshio Shirakawa (JP)
Kazuo Katase (JP)	Robert Smithson (US)
Stanislav Kolíbal (CZ)	Peter Struycken (NL)
Tomasz Konart (PL)	Günter Uecker (DE)
Attila Kovács (HU)	Ken Unsworth (AU)
Paweł Kwiek (PL)	Bernar Venet (FR)
Les Levine (US)	Ryszard Waśko (PL)
Sol LeWitt (US)	Ryszard Winiarski (PL)

Konstrukcja w procesie

Łódź 1981

Konstrukcja w procesie była wystawą, która zgodnie z tytułem miała pokazać znaczenie procesu powstawania dzieł w sztuce lat siedemdziesiątych. Jej inicjator i kurator, Ryszard Waśko, zaprosił 54 czołowych twórców neoawangardy i zarazem wybitnych postaci międzynarodowej sceny artystycznej. Zainspirowany londyńską wystawą *Pier+Ocean*, w której uczestniczył rok wcześniej, chciał pokazać w Polsce sztukę mało znaną społeczeństwu żyjącemu „za żelazną kurtyną”.

Odniesieniem dla projektu wystawy były tradycje awangardowe, a zwłaszcza konstruktywistyczne, silnie oddziałujące na łódzkie środowisko artystyczne. Inauguracja wystawy zbiegła się w czasie z 50 rocznicą przekazania przez Władysława Strzemińskiego łódzkiemu muzeum Międzynarodowej Kolekcji Sztuki Nowoczesnej grupy a.r. Twórcy uczestniczący w *Konstrukcji* przekazali swoje prace NSZZ „Solidarność”.

Wystawa była prezentowana od 26 października do 15 listopada 1981 roku w hali fabrycznej przedsiębiorstwa Budrem. Firmowała ją wymyślona Ryszarda Waśkę instytucja pod nazwą Archiwum Myśli Współczesnej oraz łódzkie Stowarzyszenie Twórców Kultury. W skład Komitetu Organizacyjnego weszli: Ryszard Waśko (przewodniczący), Tomasz Snopkiewicz (wiceprzewodniczący), Lechosław Czołnowski, Piotr Gawęda, Jacek Józwiak, Andrzej Kamrowski, Maciej Karwas, Viola Krajewska, Mariella Nitostawska, Józef Robakowski, Maria Waśko, Piotr Weychert, Piotr Zarębski.

Konstrukcja w procesie była bezprecedensowym wydarzeniem artystycznym zorganizowanym bez zaplecza finansowego, instytucjonalnego i niezbędnej infrastruktury. Wybitni twórcy z Zachodu przyjeżdżali na własny koszt i instalowali swoje prace. Decydujące znaczenie miało objęcie *Konstrukcji* patronatem NSZZ „Solidarność” Ziemi Łódzkiej i bezinteresowna pomoc robotników przy realizacji wielu prac.

Kolekcję prac pozostałych po *Konstrukcji* planowano eksponować na stałe w hali Budremu — starania o jej pozyskanie przerwało wprowadzenie stanu wojennego. Katalog *Konstrukcji* został wydany rok później w Nowym Jorku przez twórców amerykańskich uczestniczących w wystawie.

Międzynarodowej *Konstrukcji w procesie* towarzyszyła zorganizowana z inicjatywy Antoniego Mikołajczyka wystawa *Falochron. Sztuka polska 1970–1980*. Uczestnicy: Wojciech Bruszewski, Zbigniew Dłubak, Jerzy Fedorowicz, Ludmiła Popiel, Janusz Haka, Jarosław Kozłowski, Anna Kutera, Romuald Kutera, Paweł Kwiek, Andrzej Lachowicz, Natalia LL, Antoni Mikołajczyk, Andrzej Partum, Józef Robakowski, Bogusław Schäffer, Jan Świdziński, Zbigniew Warpechowski, Ryszard Waśko, Anastazy Wiśniewski, Janusz Szczerek, Krzysztof Zarębski, Grzegorz G. Zgraja, Zdzisław Piernik.

Construction in Process Łódź 1981

Construction in Process was an exhibition which, according to the title, was to show the significance of the process of creating works in art of the 1970s. Its initiator and curator, Ryszard Waśko, invited 54 leading neo-avant-garde artists and, at the same time, prominent figures of the international art scene. Inspired by the London exhibition *Pier + Ocean*, in which he had participated a year earlier, he wanted to show in Poland the art little known to the society living 'behind the Iron Curtain'.

The exhibition project was based on avant-garde traditions, especially constructivist ones, strongly affecting the Łódź artistic community. The inauguration of the exhibition coincided with the 50th anniversary of Władysław Strzemiński donating the International Collection of Modern Art of the a.r. Group to the Łódź Museum. The creators participating in the *Construction* donated their works to NSZZ 'Solidarity'.

The exhibition was presented from 26 October to 15 November 1981 in the Budrem factory hall. It was founded by an institution invented by Ryszard Waśko called the Archives of Contemporary Thought and the Łódź Association of Cultural Creators. The Organisational Committee was composed of: Ryszard Waśko (przewodniczący/chairman), Tomasz Snopkiewicz (wiceprzewodniczący/vice-chairman), Lechośław Czołnowski, Piotr Gawęda, Jacek Józwiak, Andrzej Kamrowski, Maciej Karwas, Viola Krajewska, Mariella Nitostawska, Józef Robakowski, Maria Waśko, Piotr Weychert, Piotr Zarębski.

Construction in Process was an unprecedented artistic event organised without financial or institutional support, or the necessary infrastructure. Outstanding artists from the West came at their own expense and installed their works. The patronage over *Construction* assumed by NSZZ 'Solidarity' of the Łódź Land and the selfless help of workers in carrying out many works were of crucial importance.

The collection of works remaining after the *Construction* was planned to be permanently exhibited in the Budrem hall — efforts to acquire it were interrupted by the declaration of martial law. The *Construction* catalogue was published a year later in New York by American artists who had participated in the exhibition.

The international *Construction in Process* was accompanied by the *Breakwater. Polish Art 1970–1980* exhibition, organised on the initiative of Antoni Mikołajczyk. Participants: Wojciech Bruszewski, Zbigniew Dłubak, Jerzy Fedorowicz, Ludmiła Popiel, Janusz Haka, Jarosław Kozłowski, Anna Kutera, Romuald Kutera, Paweł Kwiek, Andrzej Lachowicz, Natalia LL, Antoni Mikołajczyk, Andrzej Partum, Józef Robakowski, Bogusław Schäffer, Jan Świdziński, Zbigniew Warpechowski, Ryszard Waśko, Anastazy Wiśniewski, Janusz Szczerek, Krzysztof Zarębski, Grzegorz G. Zgraja, Zdzisław Piernik.

Archiwum Myśli Współczesnej
91-456 Łódź
ul. Łagiewnicka 80/98 m. 252
Polska

Łódź, 29 kwietnia 1981

Szanowny Panie,

Jako komisarz wystawy *Konstrukcja w procesie sztuki lat 70.* z wielką przyjemnością zapraszam Pana do Łodzi, 26 października 1981 roku.

Z uwagi na retrospektywny charakter wystawy, mamy nadzieję zaprezentować pięćdziesięciu artystów, którzy zdaniem organizatorów dokonali istotnych osiągnięć w sztuce lat 70. Równocześnie planujemy sympozjum teoretyczne oraz publikację pod takim samym tytułem jak wystawa.

Zostawiamy Panu swobodę wyboru co do projektu, zapisu, fotografii, diagramów, dokumentacji itd. Organizatorzy biorą pełną odpowiedzialność za pracę na miejscu, jednak nie mamy możliwości pokrycia kosztów ubezpieczenia transportu. Po wystawie odeślemy Pana prace. Oczywiście chętnie przyjmiemy kopię Pana oryginalnej pracy. Dodatkowo chcielibyśmy podkreślić, że Pańska obecność na otwarciu będzie bardzo mile widziana. Zapraszamy Pana wierząc, że Pańskie osobiste uczestnictwo będzie miało znaczący wpływ na to ważne wydarzenie kulturalne w Polsce. Zapewniamy nocleg oraz wyżywienie, wynagrodzenie oraz transport w granicach kraju. Proszę dać nam znać przed 20 czerwca, czy przyjedzie Pan, żebyśmy mogli przesłać Panu oficjalne zaproszenie oraz powiadomienie o konkretnych datach.

Z poważaniem
Ryszard Waśko

ARCHIVES OF CONTEMPORARY THOUGHT

91-456 Lodz, ul. Lagiewnicka 80/98 m. 252 Poland

Lodz April 29, 1981

Dear Sir,

As the commissioner of the exhibition "Construction in Process in the art of the 70s" it is my pleasure to invite you to participate in this important exhibit, which will be held in Łódź, starting October 26, 1981.

Due to the retrospective character of the exhibit, we hope to present fifty artists, who, according to the organizers, have produced the most relevant achievements in art in the 70s. We are planning a concurrent theoretical symposium as well as a publication which will bear the name of the exhibition.

We are leaving entries to your choice /projects, notations, photographs, diagrams, documentation etc./. The organizers are taking full responsibility for the work on location, however, we are unable to cover the costs of transport insurance. After the exhibition your works will be sent back to you. Of course, we should gladly receive a copy of an original work. In addition, we would like to note that your presence for the opening would be most welcome, thus the organizers are inviting you, in the firm belief that your direct participation will undoubtedly benefit this important cultural event in Poland. We would secure your room and board, honorary fees, as well as transportation within the country. We are kindly asking you to let us know - before June 20 - whether or not you would be coming so that we may send you an official invitation and notify you as to concrete dates.

Sincerely yours,

Ryszard Wasko



Przed wejściem do hali Zakładów
Remontowo-Budowlanych Budrem,
ul. PKWN, Łódź

In front of the entrance to the Budrem
Renovation and Construction Plant hall,
PKWN Street, Łódź



Widok z góry na halę Budremu
View from above of the Budrem hall



Wnętrze hali Budremu
Budrem hall interior





Członkowie Komitetu Organizacyjnego w hali Budremu.
Od lewej: NN, Lech Czołnowski, Viola Krajewska,
Małgorzata Potocka, Józef Robakowski, Mariella
Nitoslawska, Tomasz Snopkiewicz

Members of the Organising Committee in the Budrem hall.
From the left: NN, Lech Czołnowski, Viola Krajewska,
Małgorzata Potocka, Józef Robakowski, Mariella
Nitoslawska, Tomasz Snopkiewicz

Drogi R. Waśko
Dziękuję Ci za list z 25 lipca.
Byłem we Włoszech przez dwa miesiące, więc nie mogłem Ci wcześniej odpisać.
Przyjadę do Łodzi w październiku na otwarcie.
Pracę wyślę dzisiaj.
To są trzy próbki portfolio, 75 × 75 cm.
Muszą być oprawione na czarno.
(Cienka, czarna rama z drewna lub aluminium, szerokości 1 lub 1,5 centymetra + szkło).
Do powieszenia niezbyt daleko od siebie, mniej więcej w odległości 15 centymetrów.
Pracę (trzy części tworzą całość) chciałbym podarować Polsce. Polakom. Czy wiesz może, gdzie byłoby najlepiej, do muzeum czy gdzie indziej?

Pozdrowienia.
Twój
Jan Dibbets

Amsterdam, 25 sierpnia 1981

Jan Dibbets, *Ludziom w Polsce*, 1980

Jan Dibbets, *To the People of Poland*, 1980



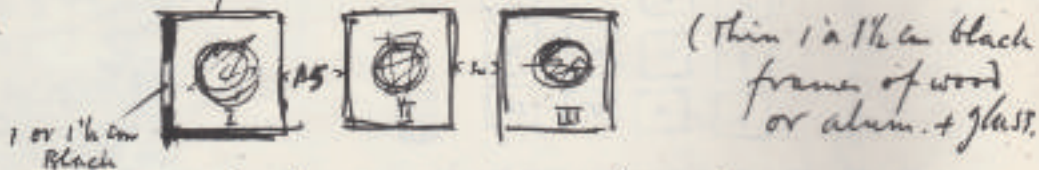
Dear R. Wasko

Thanks for your letter of 25-july.
I was in Italy for 2 months so I couldn't
write to you earlier.

I will accept to come to Łódź in
October for the opening

The work I will send today.

They are 3 artist proofs of a
portfolio 75 x 75 cm.
They have to be framed in Black.



to be hung not too far of each other.
± 15 cm

The work (the three pieces belong together)
I would like to donate to Poland.
To the Polish people. Do you know which is
the right place. Museum or whatever?

Kindly regards.

Sincerely yours

Ther Dibbets.

Amsterdam 25 aug. 1981.

Drogi Ryszardzie Waśko,
Wydaje mi się, że nasze listy rozminęły się po drodze!
Dostałem wczoraj Twój list z 20 czerwca '81 – siedł tylko tydzień! Napisałem do Ciebie 5 czerwca, że akceptuję zaproszenie na wystawę *Konstrukcja w Procesie – sztuka lat 70*. Przesyłam Ci ten list na wypadek, gdybyś nie dostał poprzedniego.

Krótko mówiąc, wezmę udział w wystawie, którą planujesz na październik 1981. Będę także w Europie na kilku innych wystawach i bardzo chciałbym przyjechać do Polski na otwarcie wystawy i żeby zainstalować swoją pracę.

Mam nadzieję otrzymać wkrótce wszystkie daty i inne informacje, żebym mógł zrobić plany – czy mógłbyś mi dać znać jaka przestrzeń jest dostępna – czy jest dostępna jakaś przestrzeń publiczna? Mam nadzieję, że otrzymasz ten list wkrótce i czekam na odpowiedź

Wszystkiego dobrego
Peter Downsborough

PS nowy adres:
Peter Downsborough
305 East Houston
NYC 10002 NY



Peter Downsborough, *Bez tytułu 5*
Peter Downsborough, *Untitled 5*

28 June 81

Dear Rydzard Wanko,

I think our letters have crossed in the mail!
I received yesterday your letter of 20 June 81 -
only one week to get here! I had written
you on the 5 June 81 accepting your invitation
to the show "Construction in Process - Art
of the 70's". I send you this letter in
case you should not get my previous one.

In brief yes i will participate in the
show you have planned for October 81.
Also as i will be in Europe for some
other exhibitions i would like very
much to come to Poland for the exhibition
opening and also to i could install my
work for the exhibition.

I look forward to receiving soon all dates
and other information so i can make my
plans - could you let me know what
kind of space is available - is public space
available? I hope you receive this
letter soon and look forward to your response.

all the best

Peter Downsborough

P.S. New address
PETER DOWNSBOROUGH
305 EAST HOUSTON
NYC 10002 NY

Gerhard von Graevenitz
Vondelstraat 27, Amsterdam
tel .12 75 29 6-6-81

Drogi Ryszardzie,

Dziękuję bardzo za Twój list i zaproszenie, które zaskoczyło mnie z kilku powodów. Bardzo się cieszę, że wystawa *Pier and Ocean* będzie miała swego rodzaju kontynuację i bardzo się cieszę, że odbędzie się to w Polsce: ze względu na artystyczną tradycję, sytuację sztuki w ostatnich latach i w końcu obecną sytuację polityczną i socjalną. Szkoda i bardzo tego żałuję, że nie wiedziałem o Twoich planach, zanim zacząłeś organizować wystawę. Uważam, że byłoby to pomocne, abyś wiedział trochę więcej o historii, idei i być może również o reakcjach (innych ludzi i mojej) na wystawę *Pier and Ocean*.

W pewnym sensie widzę ideę Twojej wystawy jako przeciwieństwo *Pier and Ocean*. Niestety, musiałem ograniczyć się do bardziej statycznych aspektów dzieł sztuki i byłem zmuszony pominąć procesualny aspekt konstrukcji, który jest bardzo ważny w sztuce lat 70. Nie było dość czasu na przygotowania... Sam również nie masz zbyt wiele czasu. Mam nadzieję, że nie będzie zbyt trudno, po pierwsze, otrzymać akceptację od zaproszonych artystów, po drugie, pozyskać prace. Gdybyś potrzebował pomocy lub informacji, napisz proszę.

Wezmę udział w wystawie i przyjadę do Polski na otwarcie.

Powodzenia i wszystkiego dobrego
Gerhard

gerhard von graevenitz vondelstraat 27 amsterdam tel 12 75 29

3-6-81

dear ryssard

thank you very much for your letter and the invitation about which i was very surprised for several reasons. i am very glad that 'pier and ocean' will have a sort of follow-up and am very glad about the fact that this will happen in poland: because of the artistic tradition, the artistic situation of the last years and last but not least the political and social development of the moment. it is a pity and i regret very much that i didn't know about your plans before you started to organise the exhibition. i think it would have been helpful for you to know a little bit more about the history, the idea and concept and perhaps also about the reactions (others and my own) on the exhibition 'pier and ocean'.

in a certain way i see the concept of your exhibition in an opposition to that of 'pier and ocean'. unfortunately i had to reduce my attention to the more static aspect of the artwork and i had to ignore the more processual aspect of construction which is a very important one in the art of the 70s. there was not enough time for preparation.. you too have not so much time. i hope it will not be too difficult to get 1. the acceptance of the invited artists and 2. the works. if you need help or information please write

i will participate in the exhibition and i shall also come to poland for the opening.

good luck and best wishes

Gerhard

Pawilon/rzeźba

Dan Graham

Wysokość: 7,5 stopy

Boczne wymiary: 15 × 15 stóp

Podstawa betonowa.

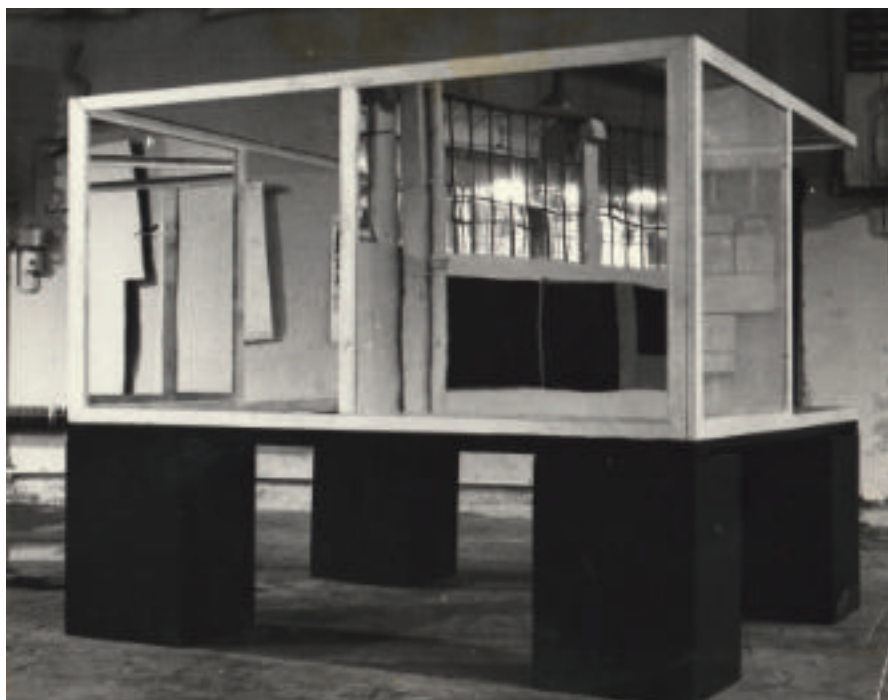
Szkielet z aluminium (lepiej, ponieważ jest lżejsze) lub ze stali, z wytłaczanych części o grubości około 3 cali; poziome części (górną i dolną) mogą być trochę grubsze lub bardziej kwadratowe; części zawierające szkło i lustra mogą być z materiałów prefabrykowanych (nie muszą być produkowane specjalnie).

Dwie szyby o grubości 3,8 cala, z bezpiecznego szkła (odpornego na zbitcie) o wymiarach około 7 × 7 stóp.

Jedna, przekątna, szyba o wymiarach 21,5 stopy będzie musiała być złożona z dwóch szyb o wymiarach 11,25 stopy długości z bezpiecznego szkła o grubości 3,8 cala, wysokości 7 stóp, połączonych silikonem [nieczytelne].

Uwaga: podane przeze mnie wymiary można zmodyfikować (w obrębie skali większej od człowieka), żeby zgadzały się z europejskim standardem wymiarów.

Ta praca może być skonstruowana po przeskalowaniu, jako makieta.



Dan Graham, *Rzeźba – pawilon*

Dan Graham, *Pavilion Sculpture*

"PAVILION / SCULPTURE" ~~As a part of the exhibition~~ Dan Graham

- ✓ its height is 7 1/2 feet
- ✓ its side dimensions are 15 feet by 15 feet.
- ✓ its base is concrete.
- ✓ its framework is either aluminum (better as it is lighter) or steel extruded members, which are about 3 inch thick; it is possible that the horizontal members (top and bottom) are slightly thicker or slightly ^{rectangular in} ~~rectangular in~~ dimension; it is hoped that these structural members, which will also have to receive glass and mirrors can be stock material (and not specially fabricated).
- ✓ there are 3 approximately 7 feet by 7 feet 3/8 inch panes of safety glass (shatter-proof)
- ✓ there are 2 approximately 7 by 7 feet back to back sheets of 2 mirrors joined - each of these mirrors is 1/4 inches, so that a panel of 2 back to back mirrors will be about 1/2 in thickness.
- ✓ ^{a single} 21 1/2 foot diagonal glass pane undoubtedly will have to be two panes of 11 1/4 foot lengths of 3/8 inch thick safety glass, 7 feet high, which are joined together by means of a silicon joint where they ~~abut~~ meet.

Note: My exactly noted sizes and dimensions may be modified (within the range of a slight larger than human scale) to meet European standard materials sizes.

This work can be constructed at a scaled down size, in the form of a model.

Kazuo Katase
Friedrich-Ebert-Str.99
3500 Kassel
Republika Federalna Niemiec

Kassel, 18 maja 1981

Drogi Ryszardzie Waśko,
Jest mi niezmiernie miło z powodu Twojego listu i zainteresowania moją pracą. Bardzo chciałbym uczestniczyć w tej ważnej wystawie. Załączam informacje o moich ostatnich pracach. Nie wiem jeszcze dokładnie, co wystawię w Polsce, ale dam Ci znać później.

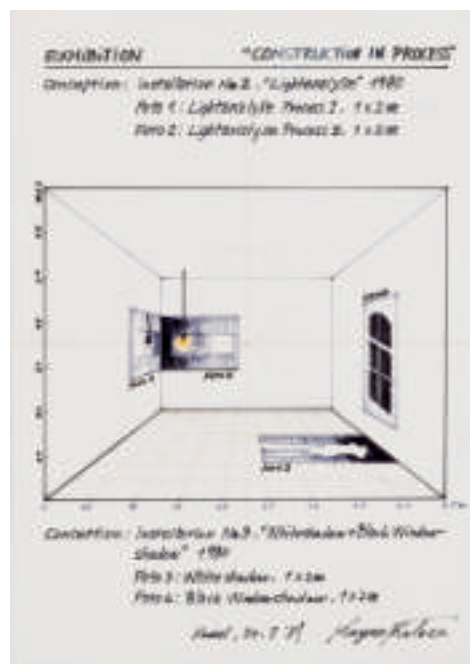
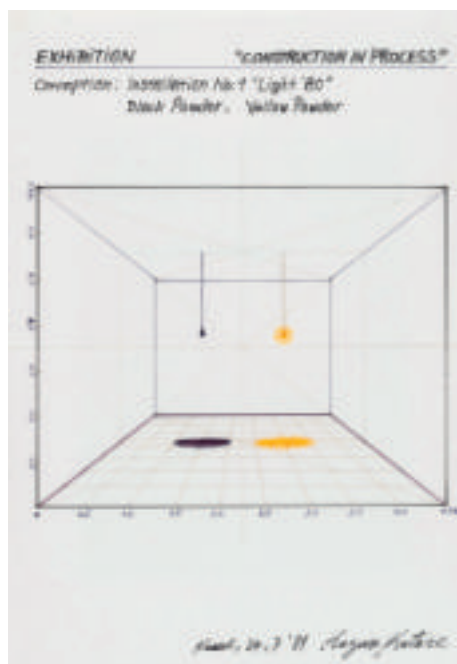
Podaj mi, proszę, dokładne daty wystawy w Polsce oraz kiedy wystawa odbędzie się w innych miastach. Mógłbym przyjechać z wizytą do Polski wraz z moją partnerką. Niestety, jest jeszcze za wcześnie, abym mógł potwierdzić udział, ponieważ w tym momencie jestem zajęty pracą oraz wystawami. Jeszcze raz dziękuję za zainteresowanie.

Z poważaniem
Kazuo Katase

PS Prześlę więcej informacji w następnym liście.

Kazuo Katase, *Światło 80'*, 1981,
tusze, papier, 29,7 × 20,8 cm
Kazuo Katase, *Light 80'*, 1981,
ink on paper, 29,7 × 20,8 cm

Kazuo Katase, *Analiza światła*,
1981, tusze, papier, 29,7 × 21 cm
Kazuo Katase, *Lightanalyse*, 1981,
ink on paper, 29,7 × 21 cm



Kazuo Katana
Friedrich-Ebert-Str. 99
3500 Kassel
W-Germany

Kassel, den 18. Mai 1981

Dear Ryssard Wasko,

I was very much pleased about your letter and the interest in my work. I'd really like to participate in this exhibition, which I find very good and important. I enclose some informations about my recent work. I don't know yet exactly what kind of exhibits I will send to Poland but I'll give you notice about that later. Please, indicate me the exact dates when the exhibits have to be in Poland and when the exhibition will be in the corresponding cities. Eventually I could come to a visit to Poland with my girl-friend. But it's to early to make any promises because I'm much engaged in work and exhibitions for the moment. Once again many thanks for your interest.

Yours sincerely



P.S. I send you my informations with another letter.

121 York Road
Bristol, BS65QG

25 czerwca

Drogi Ryszardzie Waśko,
Bardzo dziękuję za zaproszenie. Wezmę udział. Wyślę Ci moją propozycję pracy nie później niż we wrześniu, obawiam się jednak, że nie będę mógł przyjechać do Polski osobiście, ponieważ w październiku przygotowuję inną wystawę. Wielkie dzięki.

Wszystkiego dobrego
Richard Long

Richard Long, *Granitowa linia*, 1980,
druk, papier, 70 × 100 cm

Richard Long, *Granite Line*, 1980,
print on paper, 70 × 100 cm



121 YORK ROAD
BRISTOL BS6 5QG

June 25

Dear Ryszard Wasko,

Thank you for your invitation. Yes, I will take part;
I will be sending you my proposals or work not
later than September, although I'm afraid I
cannot come to Poland myself in October as I am
preparing another show then.

Many thanks,

Best wishes,

Howard Long



GRANITE LINE

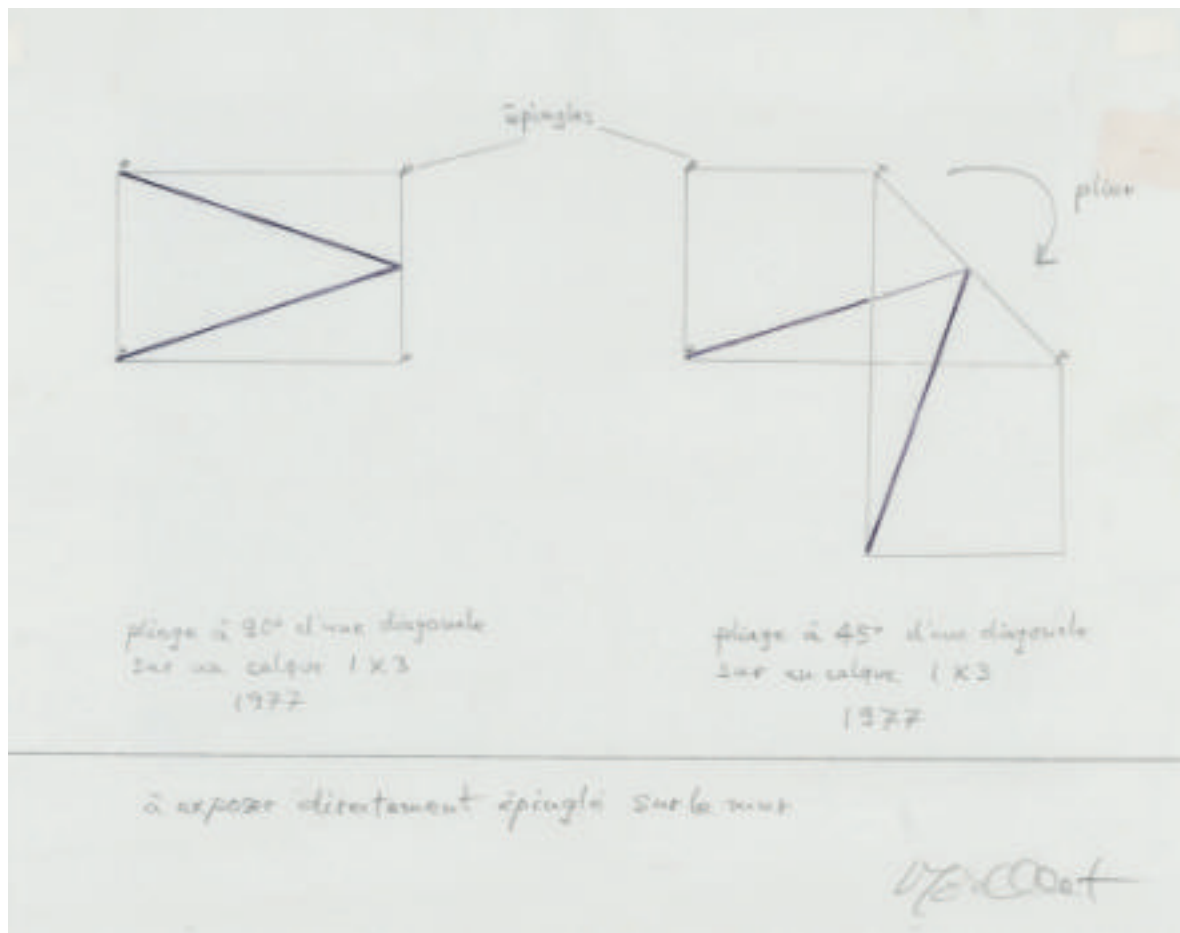
SCATTERED ALONG A STRAIGHT 9 MILE LINE
223 STONES PLACED ON DARTMOOR

ENGLAND 1980

3/9/81

Drogi Ryszardzie Waśko,
Wysłałem dzisiaj pocztą dwa duże rysunki, na przezroczystym
papierze, takim jak ten.
Życzę powodzenia z wystawą.

Twój
François Morellet



François Morellet, projekt pracy, 1977
otówek, papier, 20 × 25,5 cm

François Morellet, project, 1977
crayon on paper, 20 × 25,5 cm

3/9/81

Dear Ryszard Wasiko

I have sent today by post
2 big drawings (on transparent
paper) as you will see on the
paper herewith.

I wish you much success
for the exhibition.

Sincerely yours

François Ortellet

Richard Nonas
14 Harrison St.
New York City 10013 NY
USA
1 czerwca 1981

Szanowny Panie Waśko,
Dziękuję za miłe zaproszenie. To bardzo ekscytujący projekt i z radością stanę się jego częścią.
Prześlę plan dosyć dużej pracy, prostej i niedrogiej w produkcji. Postaram się również przybyć na otwarcie.
Mogę przesłać projekt czegoś wykonanego w metalu lub w drewnie i przeznaczonego do wnętrza lub na zewnątrz.
Proszę mi dać znać, jak duża jest przestrzeń i czy lepsza byłaby praca przeznaczona do wnętrza, czy do pokazywania na wolnym powietrzu.
Bardzo się cieszę, że będę mógł wziąć udział w wystawie.

Z poważaniem
Richard Nonas



Richard Nonas, 3 x *Waśko*, 1981,
akryl, sklejka, 100 x 600 cm

Richard Nonas, 3 x *Waśko*, 1981,
acrylic on plywood, 100 x 600 cm

Richard Nonas
14 Harrison St.
N.Y.C. 10013 N.Y.
U.S.A.

June 1, 1981

Dear Mr. Wasko,

Thank you for your kind invitation. It is a very exciting idea, and I would be very happy to be a part of it.

I will send you a plan of a fairly large piece; one that is simple and inexpensive to build. I also will try to be there for the opening.

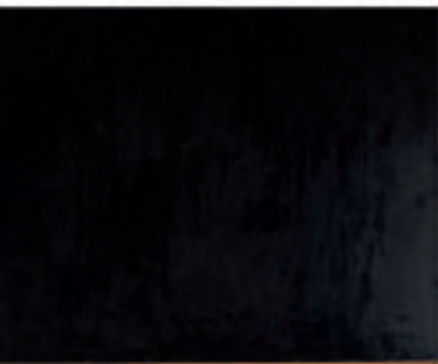
I can send you the project for something in either steel or wood, and for either indoors or outdoors.

Let me know how large your spaces are, and whether indoor or outdoor would be better for you.

I look forward to being part of your exhibition.

Sincerely yours,


Richard Nonas

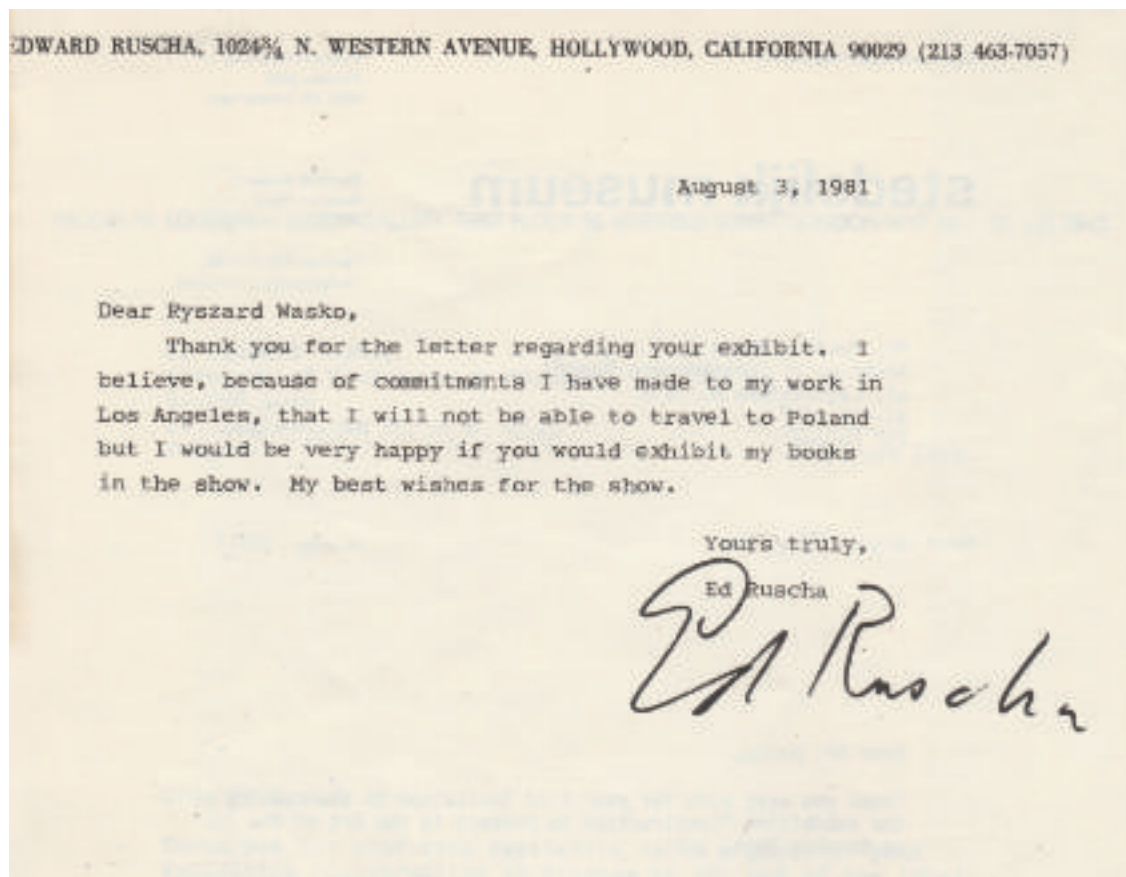


Edward Ruscha, 1024 ¼ N. Western Avenue, Hollywood
California 90029
(213 463-7057)

3 sierpnia 1981

Drogi Ryszardzie Waśko,
Dziękuję Ci za list dotyczący wystawy. Obawiam się, że z powodu wcześniejszych zobowiązań w związku z moją pracą w Los Angeles nie będę mógł przyjechać do Polski, ale byłbym szczęśliwy, mogąc pokazać moje książki na wystawie. Życzę powodzenia z organizacją wystawy.

Twój
Ed Ruscha



26 X 1981

Nr 23/25

SOLIDARNOŚĆ ZIEMI ŁÓDZKIEJ

DODATEK NADZWYCZAJNY



procesie

KONSTRUKCJA

Teren starej fabryki, ogólnie wrazenie wypraczenia i pewnej naturalnej obkurczonej, na budynku partii oraz alicie "Konstrukcja w procesie": jeden zjednoczony szary, zapewne przez Jasiołkę zwłannika sztuki trójcejskiej, Za drzewami z napisem "Karmia" wielka kilkoczęściowa hala. Oświetlenie jak na planie filmowym, kilkoro starych ludzi tancerzy i ustawia nieścisłe tyfikonowe obiekty metalowe, stonanie, łoset - proces konstrukcji. Serce rodnie, bo to niemal scenaria produkcyjnego - 400 tysięcy "Wrygna" zrilizera "Kachara" /tu uwaga dla młodszego pokolenia: był to duży sukces Teatru Nowego w Łodzi w 1969 r./ - Jest i kierownik brzojdy, w drelichowych perkach, zaburzoną, uwodźniacz - klasyczny bohater pozytywnej rodem z literatury subsestycznej. Tu koniec z frywolnymi analogiami; to rzeczywistość pozytywnej bohater - kochanek wycowy i jeden z jej głównych inicjatorów, Ryszard Waśko.

Termin wystawy: 26.X-15.XI.1981
Miejscem wystawcy: główna hala ekspozycyjna Hala Fabryczna "Budrem", ul. POMO 37
Otwarcie wystawy - 26.X, godz.17.00, hala "Budrem"

PROGRAM

Red.: - Jak gęsto do zorganizowania tej wystawy?
R.W.: - Zainspirowała nas wystawa "Pier-Ocean", która odbyła się w Hayward Gallery w Londynie i w Rijksmuseum Kroller-Muller Otterlo w 1980 roku, a prezentowała m. in. tw. sztuki rejonowa lat 70-tych. Metastat zasadniczą ideą ekspozycji "Konstrukcja w procesie" jest przedstawienie - według najogólniej - w celu postkonstruktivistycznego, kilkunastu wybitnych artystów z całego świata, którzy dokonali istotnych przeobrażeń w sztuce współczesnej, a którzy polskiemu odbiorcy są praktycznie nieznani.
Red.: - Dlaczego nieznani?
R.W.: - Wskutek niedostępnej polityki władz, preferującej tylko określone postawy artystyczne. W końcu nie nowego - wtedy obceby sam konstruktoryczna - na społecznej - chyba powstanie się na gruncie rosyjskim, a w latach 50-tych był w ZSRR typowy pod zarzutem formalizmu. To, co nasieramy zaprezentować na tej wystawie, dalekie jest od sztuki dotychczas u nas oficjalnie akceptowanej.
Red.: - Nieś i na tym terenie odnowa R.W.: - Na wycoby czas, aby dać nam szansę społeczeństwu możliwości skreślenia właściwego sensu sztuki lat 70-tych, a co za tym idzie - możliwość uzyskania obiektowego obrazu współczesnej kultury.
Red.: - Idea ta na czasie realizacji głównie dzięki inicjatywie kilkoro

artystów: Komitet Odnowy ...
R.W.: - Komitet Ruchu Czynny Uczelni PWSFTiit, Skupia on członków działających swego czasu na scenach grup "Wariatów", będąc uczestnikami "Wariatów" od dawna starając się nawiązywać kontakty z wieloma wbitnymi przedstawicielami światowej awangardy w sztuce.
Red.: - Wynikiem Waszych działań to chyba rzecz bez precedensu.
R.W.: - "Konstrukcja w procesie" będzie największą w Polsce wystawą współczesnej sztuki; prezentowane prace to w większości dzieła artystów najwybitniejszych z historii sztuki współczesnej. Jak choćby Dennis Oppenheim, Peter Downsbrough czy David Rabinowitch - Amerykanie, Ken Untworth z Australii, Anglicy - Norman Dilworth i Richard Long, Holendrzy - Jan Dibbets i Ad Dekkers, i wielu innych, którzy w większej części po raz pierwszy wystawieni w Polsce, a których prace znajdują się w najwybitniejszych muzeach świata. Kilku z nich przesłaliśmy już swe prace dla naszego społeczeństwa, m.in. Jan Dibbets i Maurizio Scamuzzi, a David Rabinowitch ...
Red.: - Daje się, że to wielki przyjaciel Polski i Współczesnej "Solidarności".
R.W.: - ... a David Rabinowitch przesłaje "Solidarności" swą rzeźbę-pomnik, dedykowaną Koperskiej.
Red.: - Jest chyba szansa na powstanie w Łodzi nowej kolekcji sztuki współczesnej; była już przecież taka

26 - 31.X - podznan vernisazu:
- Teatr 77, ul. Zachodnia - performance Serwis Jansena /29.X, godz.19/ i Taka Iluzja /30.31.X, godz.19/
- Galeria "Ślad" przy Stowarzyszeniu Teatrów Kultury w Łodzi,
- ul. Kefelowska 33 - performance, projekcje video,
- Galeria "Na Hętyrze", ul. Jaracza 7, instalacja Freda Sandbacka,
- PWSFTiit, ul. Targowa 61/63 - projekcje filmowe, 29-31.X, godziny nocne /ok. godz.21.00/,
- Muzeum Historii Miasta Łodzi, ul. Ogrodowa - symposium teoretyczne, 27/28 X, od godz.11.00
- Muzeum Sztuki w Łodzi, ul. Włocławskiego - stała wystawa towarzysząca kolekcji Muzem,
- Zakład Sztuki Audiovisualnych PWSFTiit - wykłady i performance,
- budynki przy hall Budrem, ul. POMO 37 - wystawa sztuki polskiej lat 70-tych, otwarcie 27.X, godz.17.00,
- Muzeum Historii Miasta Łodzi, ul. Ogrodowa - koncert Tomasa Stankowa i skwatu Sławomira Kulpiwicza, 28.X, godz.18.00.
Przewiduje się także Realizację Henryka Stankowa, pn. "9 strunami kolorowego światła na niebie", oraz w połowie listopada - odsłonięcie rzeźby H.Stankowa, przy PWSFTiit w Łodzi.

falochron. polish art 1970-1980

The exhibition is intended to present works of the Polish artists who have contributed to fundamental transformations in the Polish art of the 1970's. The idea of the exhibition is to continue the activities of independent galleries and the exhibition "New Phenomena in the Polish Art of the 1970's" held in Sopot/Gdańsk in July 1981.

The exhibition will be held since October 27 till November 10, 1981, in the "Budren" plant - in the close vicinity of the "Construction in Progress".

The artists invited to the "Falochron" exhibition: W. Brzuszewski, Z. Dżubak, J. Fedorowicz, L. Popiel, J. Naka, J. Kozłowski, A. Kutera, R. Kutera, P. Kwiek, A. Lechowicz, A. Mikolajczyk, A. Partum, J. Robakowski, S. Schäffer, J. Świdziński, J. Warpechowski, R. Waśko, A. Wiśniewski, J. Szczerek, M. Zarębski, G. Zdrajca, Z. Piernik /musical performance/.

The exhibition will be accompanied by a symposium devoted to the Polish art of the 1970's. The artists and critics invited to the symposium: G. Dziński, A. Kostełowski, A. Lachowicz, A. Partum, J. Świdziński.

General curator of the exhibition
Ryszard Waśko

**BIULETYN INFORMACYJNY
ZARZĄDU REGIONALNEGO
NSZZ "SOLIDARNOŚĆ" ZIEMI ŁÓDZKIEJ**
Łódź, Piłsudskiego 266, tel. 626-85
REDAGUJE KOLEGIUM:
Nalgorzata Bartymel, Benedykt Czarnaś, Andrzej
Wojciech Mastajewski, Andrzej Sedań Niedzielski,
Andrzej Teleski (okładka), Andrzej Rafał Teleski,
Andrzej Woznicki.
Telefon redakcji: 602-25
DRLK: Zakład Poligraficzny NSZZ
"SOLIDARNOŚĆ" ZIEMI ŁÓDZKIEJ



Otwarcie wystawy Falochron
Opening of the Breakwater exhibition



Otwarcie wystawy. Od lewej: Ryszard Waśko, Maria Waśko, Jerzy Kropiwnicki, Henryk Stażewski, Andrzej Słowik, NN, Krzysztof Osada,

Opening of the exhibition. From the left: Ryszard Waśko, Maria Waśko, Jerzy Kropiwnicki, Henryk Stażewski, Andrzej Słowik, NN, Krzysztof Osada,



Otwarcie wystawy
Opening of the exhibition



Otwarcie wystawy. Od lewej: NN, Ryszard Waśko, Tomasz Snopkiewicz, Viola Krajewska, Lech Czołnowski, Maria Waśko, Henryk Stażewski, NN, Jerzy Kropiwnicki, Jerzy Koj

Opening of the exhibition. From the left: NN, Ryszard Waśko, Tomasz Snopkiewicz, Viola Krajewska, Lech Czołnowski, Maria Waśko, Henryk Stażewski, NN, Jerzy Kropiwnicki, Jerzy Koj



Uczestnicy *Konstrukcji* podczas przyjęcia w Muzeum Sztuki. Od lewej: Andrzej Lachowicz, Piotr Krajewski, Peter Lowe, Natalia LL, Rune Mielsds, NN, Ewa Partum, Peter Downsborough, Norman Dilworth, NN, Jan Dibbets, Atilla Kovács, NN, Dóra Maurer, NN, Antje von Graevenitz

Participants of *Construction* during a party at Muzeum Sztuki. From the left: Andrzej Lachowicz, Piotr Krajewski, Peter Lowe, Natalia LL, Rune Mielsds, NN, Ewa Partum, Peter Downsborough, Norman Dilworth, NN, Jan Dibbets, Atilla Kovács, NN, Dóra Maurer, NN, Antje von Graevenitz



1



2



4



5



7



8



3

1. Od lewej: Ryszard Stanisławski,
Takahiko Iimura, Janusz Zagrodzki

From the left: Ryszard Stanisławski,
Takahiko Iimura, Janusz Zagrodzki

2. Od lewej: Marie Madeleine Gazeau,
Roman Opałka, Kajetan Sosnowski

From the left: Marie Madeleine Gazeau,
Roman Opałka, Kajetan Sosnowski

3. Od lewej: Atilla Kovács,
Ryszard Waśko, Annette Kovács

From the left: Atilla Kovács,
Ryszard Waśko, Annette Kovács



6

4. Od lewej: Andrzej Lachowicz,
Gerhard von Graevenitz, Janusz Zagrodzki,
Natalia LL, Antoni Mikołajczyk

From the left: Andrzej Lachowicz,
Gerhard von Graevenitz, Janusz Zagrodzki,
Natalia LL, Antoni Mikołajczyk

5. Fred Sandback i Maria Waśko
Fred Sandback and Maria Waśko

6. Kazuo Katase i Attila Kovács
Kazuo Katase and Attila Kovács



9

7. Od lewej: Bożena Kowalska, Ewa Partum,
Henryk Stażewski, Natalia LL

From the left: Bożena Kowalska, Ewa Partum,
Henryk Stażewski, Natalia LL

8. Jan Dibbets i R.W.D. Oxenaar
Jan Dibbets and R.W.D. Oxenaar

9. Od lewej: Richard Nonas,
Tadeusz Rolke, David Rabinowitch

From the left: Richard Nonas,
Tadeusz Rolke, David Rabinowitch



Ryszard Waśko i Jan Dibbets
Ryszard Waśko and Jan Dibbets



Od lewej: Paul Sharits, Ryszard Waśko, Józef
Robakowski
From the left: Paul Sharits, Ryszard Waśko, Józef
Robakowski



Od lewej: Anthony Hill, Ryszard Winiarski,
Henryk Stażewski
From the left: Anthony Hill, Ryszard Winiarski,
Henryk Stażewski



Od lewej: Ryszard Waśko, Piotr Zarębski, Ryszard
Stanisławski
From the left: Ryszard Waśko, Piotr Zarębski, Ryszard
Stanisławski



Ken Unsworth i Servie Janssen
Ken Unsworth and Servie Janssen



Andrzej Partum i Ryszard Winiarski
Andrzej Partum and Ryszard Winiarski



David Rabinowitch i Fred Sandback
David Rabinowitch and Fred Sandback



Od lewej: Richard Nonas, Rune Miels,
Patrick Ireland
From the left: Richard Nonas, Rune Miels,
Patrick Ireland



Od lewej: Patrick Ireland, Julian Opie,
Richard Nonas, Peter Downsbrough,
Shigeo Anzai, David Rabinowitch
From the left: Patrick Ireland, Julian Opie,
Richard Nonas, Peter Downsbrough,
Shigeo Anzai, David Rabinowitch

Grace Glueck, *An Art. Blackout in Poland*
[Blackout w polskiej sztuce]
„New York Times”, 24 stycznia 1982

Pośród wielu tragicznych skutków i niedogodności, jakie spowodował przewrót wojskowy w Polsce, wymienić można również przerwanie kontaktów między amerykańskimi i polskimi artystami, nawiązanych przy okazji wielkiej międzynarodowej wystawy, która odbyła się ubiegłej jesieni w Łodzi. Mocno wspierany przez Solidarność pokaz, zainicjowany z rozmachem w przestrzeniach fabrycznych zorganizowany został przez polskich artystów pod przewodnictwem Ryszarda i Marii Waśko, twórców filmowych.

Pięćdziesięciu artystów ze Stanów Zjednoczonych, Europy i innych krajów, którzy w swojej twórczości nawiązują luźno do tradycji konstruktywizmu, geometrycznego nurtu rosyjskiej sztuki awangardowej z lat dwudziestych XX wieku, zostało poproszonych do przedstawienia swoich propozycji lub przyjazdu i wykonania prac na miejscu. Podczas otwarcia wystawy Ryszard Waśko powiedział: „Najwyższy czas, aby dać naszemu społeczeństwu możliwość określenia prawdziwego sensu sztuki lat siedemdziesiątych, a co za tym idzie, możliwość uzyskania obiektywnego obrazu współczesnej kultury”.

Wystawa trwała zdecydowanie za krótko – od 26 października do 15 listopada – dziś jej polscy organizatorzy nie zostali wprowadzeni internowani, ale od tamtej pory nikt z zagranicy nie ma z nimi kontaktu. Z pewnością tak mocnej i obszernej wystawy prezentującej sztukę zagraniczną nie było w Polsce od ładnych paru lat, co więcej, odbyła się bez oficjalnego wsparcia rządzącej partii. Jej wpływ na artystów, przynajmniej tych z Nowego Jorku, którzy pojechali do Polski, był bardzo znaczący: trzech z nich: Richard Nonas, Peter Downsbrough i Fred Sandback, zdecydowało się wydać wspólnie książkę upamiętniającą to wydarzenie.

„Było to zupełnie wyjątkowe doświadczenie” – mówi Richard Nonas, rzeźbiarz, który podczas trzech tygodni spędzonych w Łodzi zrealizował kilka prac. „Brakowało jedzenia, benzyna praktycznie nie istniała. Nawet białej farby do ścian nie można było dostać. I w tym wszystkim przyszło nam pracować nad wystawą, ale jednocześnie było tam tyle emocji, poświęcenia i autentycznej ciekawości, jakich nie widziałem nigdzie indziej. Oni naprawdę chcieli rozmawiać, dowiedzieć się, co jest dla nas ważne”.

Łódź to drugie co do wielkości miasto w Polsce, centrum przemysłu włókienniczego i bastion Solidarności, ale także główna baza polskiego przemysłu filmowego. Miasto chlubi się znaną w świecie szkołą filmową, w której wykładają Waśkowie i z którą związana jest część artystów zaangażowanych w organizację wystawy. W latach dwudziestych rozwijał się tu prężnie polski konstruktywizm, którego wybitnymi przedstawicielami byli artyści Henryk Stażewski (dziś 86-letni, uczestniczył w otwarciu wystawy zeszłej jesieni) oraz nieżyjący już Władysław Strzemiński i Katarzyna Kobro. W Łodzi znajduje się również Muzeum Sztuki z bogatymi zbiorami współczesnej sztuki europejskiej, w tym świetną (i stale eksponowaną – inaczej niż w Rosji) kolekcją prac rosyjskich i polskich konstruktywistów, uważaną za jedną z najlepszych w Europie Wschodniej. Wykorzystując okres politycznego rozluźnienia spowodowanego powstaniem Solidarności, artyści uznali, że Łódź dojrzała do międzynarodowej wystawy. Wspomagani aktywnie przez związek zdecydowali, że odbędzie się ona w opuszczonej fabryce, którą miasto przeznaczyło na zakład naprawczy tramwajów, następnie sporządzili listę osób, które zamierzali zaprosić.

Richard Nonas otrzymał zaproszenie wiosną; był to właściwie list od Ryszarda Waśki opatrzony logo „Archiwum Myśli Współczesnej”, z zapytaniem, czy Nonas zgodziłby się przygotować pracę lub zaproponować jakiś projekt, który artyści ewentualnie mogliby zrealizować. „Nie było mowy o budżecie ani żadnych ograniczeniach” – wspomina Nonas. „Wiedziałem, co się tam dzieje i że nie jest to bynajmniej zaproszenie z Centrum Pompidou w Paryżu. Odpisałem i zapytałem, czy chcieliby coś z drewna czy może ze stali, a oni na to, że chcą i to, i to! Wysłałem rysunki dwóch dość dużych prac. Napisali, żebym jak najprędzej przyjeżdżał. Nie mogą mi opłacić przejazdu, bo nie mają pieniędzy, ale pokryją wszystkie koszty pobytu w Polsce. Więc wsiadłem do samolotu i poleciałem”.

Na liście artystów zaproszonych z Ameryki znaleźli się jeszcze Sol LeWitt, Peter Downsbrough, który dużo wystawiał w Europie, Les Levine, Carl Andre, Fred Sandback, Dan Graham, Nancy Holt, Bernar Venet, filmowiec Paul Sharits, twórca filmów i wideo Taka Imura, Joel Shapiro, Dennis Oppenheim, Ed Ruscha, David Rabinowitch i Patrick Ireland.

Oprócz Richarda Nonasa na miejsce dotarli Sol LeWitt, nie mógł uczestniczyć w otwarciu, ale przyjechał wcześniej,

Grace Glueck, 'An Art. Blackout in Poland'
New York Times, 24 January, 1982

Apart from all the other hardships it has wrought, the Polish military crackdown in early December has cut off communication between American and Polish artists whose friendship began last fall with a big international art show in Lodz. The Solidarity-backed show, a rough-and-ready affair entitled *Construction and Process* and housed in a factory building, was organized by Polish artists under the leadership of Ryszard and Maria Wasko, filmmakers.

Fifty artists, from the United States, Europe and elsewhere, working loosely in the tradition of constructivism, the geometric art developed by Russian avant-gardists in the second decade of this century, had been invited to submit proposals or come and work on site. "I think it's high time to give the Polish people an opportunity to define the true meaning of the art of the 1970s and consequently to give our public a chance to form an objective view of contemporary world culture," said Mr. Wasko in connection with the show's opening.

The duration of the show was, alas, short — from October 26 until November 15 — and the Polish organizers, though apparently not detained, have not been in contact with outsiders since. But it was the first really strong and extensive exhibition of work from the outside world that had come to Poland in many years, and it happened without official party backing. Its impact, at least on the New York artists who went there, has been resounding, and three of them, Richard Nonas, Peter Downsborough and Fred Sandback, have decided to put together a book commemorating the event.

"It was an absolutely extraordinary experience," says Mr. Nonas, a sculptor, who spent three weeks in Lodz creating several works. "Food was scarce and gasoline non-existent. Even white paint for walls was impossible to get. Yet in the midst of this, the artists put together the show, with more excitement, more seriousness, more genuine curiosity than I've seen anywhere else. They really wanted to know, to talk, to find out what was important to us."

Lodz (pronounced woodge), Poland's second largest city, a textile center and a Solidarity stronghold, also serves as a base for much of the Polish movie industry. It boasts a well-known film school at which the Waskos teach, and to

which a number of the organizing artists are attached. In the 1920s, a Polish constructivist movement flourished there, led by the artists Henryk Stazewski (now 86, he attended the show's opening last fall); the late Wladyslaw Strzeminski, and the late Katarzyna Kobro. And Lodz's Museum Sztuki of modern European art, with an excellent collection of publicly exhibited (as they are not in Russia) Russian and Polish constructivist works, is considered one of the best in Eastern Europe. With the Solidarity-engendered relaxation of governmental authority, the city seemed to the artists ripe for an international exhibition. Actively aided by the union, they fixed on a site, an abandoned factory that the city itself was eyeing as a repair facility for streetcars, and drew up a list of people to invite.

Mr. Nonas received his bid last spring, in the form of a letter from Mr. Wasko under the logo "Archives of Contemporary Thought," asking if the sculptor could make a project or propose one that the artists' group would try to carry out. "There was no mention of budget or any other limitations," Mr. Nonas recalls. "I knew what was going on there, and that this wasn't exactly an invitation from the Centre Pompidou in Paris. I wrote asking if they wanted a wood or steel piece, and they said both! I sent drawings for two reasonably big pieces. They wrote back urging me to come. They said they couldn't pay my fare because they had no hard currency, but they would take care of all expenses in Poland. And so I got on a plane."

Others from America on the invitation list included Sol LeWitt, Peter Downsborough, an artist who has exhibited extensively in Europe, Les Levine, Carl Andre, Fred Sandback, Dan Graham, Nancy Holt, Bernar Venet, the film maker Paul Sharits, the film and video-maker Taka Iimura, Joel Shapiro, Dennis Oppenheim, Ed Ruscha, David Rabinowitch and Patrick Ireland.

Those who got there, besides Mr. Nonas, included Sol LeWitt who, unable to attend the opening, went over early to work; Fred Sandback; Peter Downsborough; Patrick Ireland; David Rabinowitch, Taka Iimura, Paul Sharits, and Bernar Venet. And there were also participants from England, Japan, Australia, Germany, Belgium, Holland, Hungary, Czechoslovakia and Yugoslavia. A show of avant-garde Polish art was mounted simultaneously in a factory next door.

żeby zmontować pracę; Fred Sandback; Peter Downsbrough; Patrick Ireland; David Rabinowitch, Taka Imura, Paul Sharits i Bernar Venet. Byli też uczestnicy z Anglii, Japonii, Australii, Niemiec, Belgii, Holandii, Węgier, Czechosłowacji i Jugosławii. Równocześnie w sąsiedniej fabryce zorganizowano pokaz polskiej sztuki awangardowej.

Kiedy Amerykanie przyjechali, w fabryce panował już twórczy ferment, wszyscy krzatali się, żeby zdążyć z wystawą na otwarcie. „Od razu się przyłączyliśmy – wspomina Sandback, który podczas swojego 10-dniowego pobytu wykonał dwie geometryczne, trójwymiarowe „konstrukcje liniowe”, wykorzystując jako medium wełnianą przędzę – jeden drugiemu pomagał. Mieliliśmy może jeden młotek i garść gwoździ na pięćdziesięciu artystów, więc wydawało się czasami, że nic z tego nie wyjdzie. Bywało, że trzeba było czekać kilka dni, zanim udało się zdobyć potrzebny materiał, ale jednak się udawało. To była takie polskie PS1”. (Sandback przywołuje tu galerię Project Studios 1, zlokalizowaną w opuszczonej szkole w Long Island City, która przed dekadą została zaadoptowana na studio i przestrzeń wystawienniczą pod auspicjami Institute for Art and Urban Culture).

Richard Nonas, który potrzebował stali do swoich wielkowsymiarowych, linearnych prac, został zabrany przez jednego z polskich artystów do kilku łódzkich fabryk specjalizujących się w tekstyliach i maszynach włókienniczych. Wszystko, czego szukał – czyli 40 metrów (130 stóp) bieżących stalowych belek, pociętych na kawałki o długości 13 cm każdy (5 cali), o wadze kilku ton – znalazł w dużym zakładzie produkującym maszyny włókiennicze, którego kierownik był jednym z działaczy Solidarności. „Kierownik spytał tylko: „Na jaką długość przycinamy?” – wspomina Nonas. „Z tym że te belki trzeba było jeszcze zespawać. Kierownik wezwał pracowników fabryki i zapytał, czy nie zostaliby po godzinach, żeby to zrobić. Zgodzili się. Powiedział mi: »Będzie gotowe za jakieś półtora dnia«. Za stal zapłaciła Solidarność, ale cięcie, spawanie i transport były za darmo. I rzeczywiście za półtora dnia przywieźli wszystko ciężarówką”.

Zbliżało się otwarcie, ale nie można było dostać białej farby potrzebnej do odmalowania ścian w fabryce. Po kilku-dniowych staraniach udało się zdobyć 300 tubek świeżo wyprodukowanej farby akrylowej, więc cała grupa siedziała

i wyciskała tę farbę z tubek do wiader. „Dolaliśmy trochę wody i to wystarczyło” – mówi Nonas.

Być może bardziej inspirujące od samej pracy było euforyczne poczucie koleżeństwa. Dwa razy dziennie całe towarzystwo schodziło się na posiłki w lokalnej restauracji, gdzie toczyły się poważne rozmowy o sztuce, zakrapiane suto wódką, czasami do późna w nocy. Na sen pozostawało niewiele czasu. „To był najbardziej ekscytujący sposób uprawiania sztuki w moim życiu, nigdy czegoś takiego nie doświadczyłem” – mówi Nonas. „Te wszystkie spotkania z ludźmi, oni mieli wielkie możliwości, tyle do zaoferowania, i chcieli się tym dzielić. Zrodziła się autentyczna wspólnota, która miała ambitny cel. Fala przemian, które się dokonały, i tych, które miały nastąpić w tym społeczeństwie, to było coś niesamowitego”.

W dniu otwarcia polska telewizja państwowa pokazała godzinny relację z wystawy, wystąpił w niej Ryszard Waśko, który według Nonasa powiedział „parę słów naprawdę mocnych, antypaństwowych”. Przez sześć uroczystych dni odbywały się performanse, sympozja, projekcje filmów, koncerty muzyczne (m.in. koncert polskiej grupy jazzowej), przyjechali goście z Warszawy i innych miejsc. Miasto Łódź jako honorowy sponsor programu postanowiło przekazać pewną sumę pieniędzy. Muzeum Sztuki zakupiło kilka prac, m.in. Nonasa, Sandbacka, Downsbrougha i Rabinowitcha. Przewodniczący łódzkiego regionu Solidarności, który odegrał kluczową rolę w znalezieniu przestrzeni na wystawę, wziął Waśkę na bok i powiedział, że fabryka może nadal służyć jako przestrzeń dla sztuki, a dla tramwajów znajdzie się jakieś inne miejsce.

Artystom trudno dziś przeboleć zerwane więzi z polskimi przyjaciółmi. „Dużo się mówiło o kontynuowaniu współpracy pomiędzy artystami z Łodzi i tymi, którzy przyjechali z innych krajów – mówi Downsbrough. Zamierzaliśmy być w stałym kontakcie i dalej współpracować. W miejsce planowanego katalogu, który prawdopodobnie się nie ukaże, Nonas, Sandback i Downsbrough postanowili wydać, w formie książkowej, zapis tego wydarzenia. Dziś zwracają się do wszystkich uczestników: artystów, krytyków, muzyków, dziennikarzy i urzędników, prosząc ich o przesyłanie dowolnych materiałów, tekstów, zdjęć, rysunków itp. Nonas zapowiada: „Wydrukujemy 3000 kopii i wyślemy je do wszystkich, którzy tam byli, chcemy upo-

The arriving Americans found the factory in a ferment, with all hands bustling to assemble the show by opening day. “We pitched in,” recalls Mr. Sandback, who during his 10-day stint produced two of his geometric, three-dimensional ‘line constructions,’ using wool as a medium. “Everyone helped everyone else. There was maybe one hammer and a handful of nails for about 50 artists, and you didn’t see how anything could possibly happen. Sometimes it would take a few days to get hold of needed materials, but they did it. It was kind of a Polish PS1.” (He was referring to Project Studios 1, the abandoned schoolhouse in Long Island City reborn a decade ago as a studio and exhibition space under the auspices of the Institute for Art and Urban Culture.)

Needing steel for one of his long, linear works, Mr. Nonas was taken by a Polish artist to a group of factories in Lodz that specialized in textiles and textile machinery. He found what he wanted — 130 running feet of steel bars, each five inches by five inches, amounting to several tons of the stuff — at a large textile machinery manufacturing plant, whose supervisor was one of the organizers of Solidarity. “The supervisor said, ‘Fine, what lengths shall we cut them?’” Mr. Nonas remembers. “I also needed some welding. He called in workers off the factory floor, and asked if they’d be willing to stay after hours to do it. They agreed. He said, ‘You’ll have it in a day and a half.’ They charged Solidarity what was paid for steel, but the cutting, welding and shipping was free. A day and a half later, the truck arrived.”

Toward the opening, no white paint could be found to freshen up the factory walls. After days of trying, some 300 tubes of acrylic easel paint were produced, and the entire group sat around squeezing them into buckets. “We added water, and it was enough,” says Mr. Nonas.

Even more inspiring than the work itself was the euphoric comradeship of the group. Twice a day, the whole company ate at a local restaurant, where serious art talk flowed along with vodka, sometimes far into the night. There was very little sleep. “It was the most exciting way of making art I’d ever experienced,” says Mr. Nonas. “Just to meet people so full of their own possibilities, and so intent on expanding them. There was a real community and seriousness of purpose. The wave of change and potential change going on in that society was thrilling.”

On opening day, the show got an hour of coverage on state controlled Polish television, with Mr. Wasko saying, according to Mr. Nonas, “some pretty heavy anti-state things.” For at least six celebratory days, there were performances, symposia, films, music (including a concert by a Polish jazz group), with viewers arriving from Warsaw and beyond. The city of Lodz decided to give money as honorary sponsor of the show. The Museum Sztuki bought works from several of the artists, including Mr. Nonas, Mr. Sandback, Mr. Downsborough and Mr. Rabinowitch. And the regional head of Solidarity for Lodz, which had been instrumental in getting the factory for the show, took Mr. Wasko aside and said that the factory would remain as a place for the display of art; that another facility would be found for the fixing of streetcars.

Now the artists bemoan the severance of rewarding ties with their Polish friends. “There was talk of a continuing relationship between the artists in Lodz and those who came from outside,” said Mr. Downsborough. “We planned to keep in contact and work together again.”

To replace the catalogue of the show that had been planned, but will probably not appear, Mr. Nonas, Mr. Sandback and Mr. Downsborough have decided to do — in the form of a book — a record of the event. They are writing to all of the participants: artists, critics, musicians, journalists and officials, asking them to send what they wish in the way of writing, photographs, drawings and other statements. Says Mr. Nonas, “We’ll print 3,000 copies and send them to those who were there, to spread as widely as possible a documentation that can be built on for the future.”

Anda Rottenberg, ‘Łódzkie rondo artystyczne’
Kultura, no. 50, 13 December 1981

This past week in Łódź has entered the history of art with an event called *Construction in Process*. The time, place, scope and character of this event make it necessary to consider it on several planes at once, as they cannot be distinguished without some simplifications and maybe even misrepresentations. We are dealing here with a whole system of historical, social and artistic implications, which were born in this city half a century ago, only to emerge in

wszechnić możliwie najobszerniejszą dokumentację, na której będzie można oprzeć się w przyszłości”.

Anda Rottenberg, *Łódzkie rondo artystyczne*
„Kultura” 1981, nr 50 (13 grudnia)

Ostatni tydzień w Łodzi wpisał się do historii sztuki imprezą pod nazwą *Konstrukcja w procesie*. Czas, miejsce, zasięg i charakter tej imprezy każą ją rozpatrywać w kilku planach jednocześnie, gdyż nie dają się one wyodrębnić bez pewnych uproszczeń, a może nawet przeinaceń. Mamy tu bowiem do czynienia z całym systemem implikacji historycznych, społecznych i artystycznych, które przed półwieczem zrodziły się w tym mieście, by po wielu dekadach życia utajonego objawić się w formie dojrzałej, choć może nie w pełni zamierzonej konkluzji.

Fakty: impreza trwała sześć dni, złożyły się na nią dwie wystawy zbiorowe w hali Budremu (tytułowa – międzynarodowa i ogólnopolska pod nazwą *Falochron*), dwudniowe sympozjum teoretyczne oraz kilka imprez towarzyszących (wystawy, koncerty, pokazy performance i wideo w galeriach Ślad, Na Piętrze i w Teatrze 77, przegląd filmów w PWSFTviT, spotkania w muzeach i zakładach pracy).

Od podobnych imprez urządzanych co jakiś czas w naszym kraju inicjatywę łódzką odróżnia przede wszystkim to, że była ona społeczna i zrealizowana została za społeczne pieniądze. Ale nie tylko to. W wystawie głównej bowiem uczestniczyło ponad pięćdziesięciu artystów wchodzących w skład dość ścisłej czołówki twórców sztuki z lat siedemdziesiątych – prawie zupełnie w Polsce nieznaney. Artyści przyjechali niemal w komplecie z całego świata na własny koszt, przywożąc pod pachą lub wysyłając uprzednio swoje prace (również na własny koszt), które następnie sami w hali Budremu instalowali. Większość prac została zaprojektowana specjalnie w tym celu, by pozostać w Łodzi jako dar i swoisty hołd dla tego miasta, kraju i narodu.

Hala Budremu mieści się przy ulicy PKWN pod numerem 36. Przez obskurną portiernię wchodzi się na jeszcze bardziej obskurne podwórko. Szopy, warsztaty, przybudówki wyrastające wprost z błota nie pozwalają odczytać pierwotnej linii architektonicznej właściwego budynku. Na wciśniętych w kąt drzwiach pionowy napis: KONSTRUKCJA, który wywołuje natychmiastowe skojarzenie: miasto, masa, ma-

szyna, a potem fragment komunikatu grupy a.r. z 1930 roku: „logika formy i budowy wynika z logiki budulca”. Na to wszystko nakłada się natrętnie zwrotka podwórkowej ballady: „Nad dachami szara mgła, siny wicher ją rozpina...” pochodzącej z tej samej co grupa a.r. epoki. Przypominają się pełne zorganizowanego ładu *Kompozycje przemysłowe* Karola Hillera i jego drapieżne *Zagłębie*, jego *Fabryka* ponura jak więzienie i jak ono zamknięta zwartą kompozycją. Hiller nie należał do grupy, nie był konstruktystą, był raczej romantykiem nieumiejącym oderwać się od atmosfery miasta. Nie potrafił też (a może i nie chciał) budować teorii i tworzyć sztuki wbrew rzeczywistości. Czy więc na pewno był romantykiem? Kto wie, czy nie bardziej romantyczny był Władysław Strzemiński, formułując swoje suche, bezosobowe i kategoryczne sądy, ustalając wytyczne dla sztuki. Wytyczne napisane w Łodzi w roku 1934 były takie:

- 1) Zerwanie ze sztuką odtwórczą, literacką i kontemplacyjną.
- 2) Zerwanie z koncepcją sztuki jako luksusu życiowego i zdobnictwa form, otrzymanych przez artystę jako gotowe.
- 3) Sztuka powinna stać się organizacją formalną codziennych zjawisk życia. Stąd wynika związek sztuki z życiem, z naukową organizacją pracy i odpoczynku i jej oparcie o technikę współczesną, psychofizjologię i biomechanikę.
- 4) Terenem działalności artystycznej jest produkcja formy w dziedzinie użyteczności społecznej.
- 5) Warunkami rozwoju sztuki jest eksperyment i zbiorowe korygowanie jego wyników. Celem eksperymentu jest bezinteresowne poszukiwanie najwyższej doskonałości formy.
- 6) Ostatecznym potwierdzeniem wartości eksperymentu artystycznego jest jego użyteczność społeczna, osiągnięta środkami przemysłowej.
- 7) Realizacja industrialna eksperymentu artystycznego jest możliwa jedynie pod warunkiem należycie głębokiego rozumienia konsekwencji wynikających z niego.
- 8) Z eksperymentu, zdobywającego nowe wartości plastyczne, nie wynika jeszcze możliwość jego natychmiastowej realizacji?

Kto to jeszcze pamięta?

Kto pamięta, że prawie identycznie brzmiały wytyczne odnoszące się do projektowania przemysłowego na różnych etapach naszych dziejów powojennych, etapach nigdy nie-

a mature, though perhaps not fully intended conclusion after many decades of a hidden life.

Here are the facts: the event lasted six days and consisted of two group exhibitions in the Budrem hall (the titular – international – show and a national one under the name of *Breakwater*), a two-day theoretical symposium and several accompanying events (exhibitions, concerts, performance and video shows in the Ślad, Na Piętrze galleries and Theatre 77, a review of films at the Łódź Film School, meetings in museums and workplaces).

What makes the Łódź initiative different from similar events held from time to time in our country is the fact that it was social and funded with social money. But there is more to it than that. The main exhibition was attended by more than 50 artists who were among the leaders of the art world of the 1970s – almost completely unknown in Poland. Almost all the artists arrived from all over the world at their own expense, carrying their works under their arm or sending them beforehand (also at their own expense), which they then installed themselves in the Budrem hall. Most of the works were designed especially for this purpose, to remain in Łódź as a gift and a kind of tribute to this city, country and nation.

The Budrem hall is located at 36 PKWN Street. The entrance leads through a squalid reception into an even more squalid backyard. Sheds, workshops, outbuildings growing straight out of the mud do not permit visitors to read the original architectural line of the actual building. A vertical inscription on the door squeezed into the corner reads: CONSTRUCTION, immediately evoking an association: the city, the mass, the machine, and then a fragment of the a.r. group's 1930 statement: 'the logic of form and construction results from the logic of the builder'. All of this is laid over with an earworm of a backyard ballad: 'Over the rooftops, the grey fog, the blue wind splits it . . .' from the same era as the a.r. group. We are reminded of Karol Hiller's *Industrial Compositions*, full of organised order, and his grasping *Basin*, his *Factory* as gloomy as a prison and just as enclosed in a tight composition. Hiller was not a member of the group, he was not a constructivist, he was more of a romantic who could not break away from the atmosphere of the city. He also could not (or perhaps did not want to) build a theory and create art against reality. Was he really a romantic, then? Who knows if Władysław Strzemiński was

not more romantic, formulating his dry, impersonal and categorical judgements, setting guidelines for art? The guidelines written in Łódź in 1934 were as follows:

- 1) Break with the art of re-creation, literature and contemplation.
- 2) A break with the concept of art as a life luxury and the ornamentation of forms received by the artist as ready-made.
- 3) Art should become a formal organisation of everyday life phenomena. Hence the link between art and life, with the scientific organisation of work and rest and its support for contemporary technology, psychophysiology and biomechanics.
- 4) The area of artistic activity is the production of a form in the field of social utility.
- 5) The conditions for the development of art are experimentation and collective correction of its results. The aim of the experiment is to selflessly seek the highest perfection of the form.
- 6) The final confirmation of the value of an artistic experiment is its social utility, achieved by means of contemporary industry.
- 7) The industrial realisation of an artistic experiment is only possible if the consequences resulting from it are thoroughly understood.
- 8) The experiment, which achieves new artistic values, does not yet make it possible to implement it immediately? Who still remembers that?

Who remembers that the guidelines relating to industrial design were almost identical in different stages of our post-war history – stages that were never closed, only interrupted by a sudden turn: towards the people, the national form, the socialist content, and then the profitability directive (in which the bureaucratic immobility torpedoing all fresh thoughts was scrupulously concealed) and then, finally crushed by the concrete weight of a huge slab crumbling and breaking before our very eyes, turning into a ruin faster than 'beautiful dreams of power'?

Does anyone still remember why the Production Aesthetics Supervision Office, the Visual Arts Studios and the Industrial Design Institute were established? For what purpose were entire departments of art colleges created to educate designers of industrial forms?

zamkniętych — tylko przerwanych nagłym zwrotem: ku ludowości, narodowej formie, socjalistycznej treści, a później dyrektywą rentowności (w której skrzętnie ukryto biurokracyjną nieruchawość torpedującą wszelkie świeże myśli), na samym końcu przygniecionych ostatecznie betonowym ciężarem wielkiej płyty, która na naszych oczach kruszy się i pęka, przechodzi w stan ruiny szybciej niż „sny piękne o potędze”?

Czy ktoś pamięta jeszcze, po co powstało swego czasu Biuro Nadzoru Estetyki Produkcji, Pracownie Sztuk Plastycznych, Instytut Wzornictwa Przemysłowego? W jakim celu zostały utworzone całe wydziały wyższych szkół plastycznych mające kształcić projektantów form przemysłowych?

Nie wiem, co odpowiedzieć pewnej pani z Amsterdamu, która obraca w rękach ebonitową popielniczkę jak zabytek pierwszej klasy. — Skąd wy tutaj tyle tego macie? To wzory z lat 30.! No i ebonit?... — więc ja mówię — Może pani ją zatrzymać na pamiętkę. — Jest zachwycona. — To szalenie romantyczne. — I obie powracamy do teraźniejszości, którą wyznacza „proces konstrukcji” rozumiany jako sztuka czy sta, prezentowany właśnie przez artystę w niewielkiej sali Teatru 77.

Romantyzm niezamierzony — myślę, stojąc w hali. Nie chodzi o zgrzebność, o brak tej nieznośnie przewrotnej elegancji, z jaką mamy do czynienia w budynkach trwale zaadaptowanych; to nie tylko surowa i brudna, kamienna podłoga, rury i przewody sterczące ze ścian. Hala jest prawdziwa. Tak prawdziwa jak ulica PKWN (razem ze wszystkim co mieści w sobie ta nazwa), jak pałace Poznańskiego — ten, w którym gnieździ się Muzeum Sztuki i ten, który jest siedzibą Muzeum Historii Miasta, i jak sąsiadująca z tym ostatnim potężna, wystawiona z czerwonej cegły fabryka włókiennicza (również Poznańskiego), w której przez jedną godzinę strajku powszechnego zmieszały się dwa światy i kilka epok. Kiedy artysta z Nowego Jorku z szacunkiem ściska dłoń włókiennicy, nie jest to tylko pusty gest. On wie, że ta dłoń musi obsłużyć jednocześnie ponad tysiąc krosien obracających się w szalonym tempie na wyjących jak odrzutowiec maszynach. Musi porównać jej wysiłek z własnym, jej sytuację społeczną ze swoją. Artysta wie, czym jest sztuka. — Czuję się zawstydzona — powie po tym spotkaniu przedstawicielka Ruchu Wyzwolenia Kobiet z Kolonii. — Chciałam z nimi porozmawiać o feminizmie, namawiać do pełnej samorealizacji... Co ja wiedziałam o ich życiu?

Tak, tak. Kiedy patrzy się na twarze ludzi przyklejonych do odrapanych murów wąskich łódzkich ulic w niekończących się kolejkach po wszystko, przychodzi nam do głowy nie unizm Strzemińskiego, lecz zapamiętany w szkole Tuwim: „[...] a kolor ich niebiesko-siny, bo smutno, brudno, chłód i głód” (*Kwiaty polskie*). To o Łodzi międzywojennej.

Pytanie: Co się stało z czasem?

Nad dachami szara mgła.

„Duch i sens wystawy *Konstrukcja w procesie* nawiązuje do tradycji konstruktywizmu polskiego”. Warto wobec tego przypomnieć i ten fakt, że siedzibą kolekcji a.r. była Łódź, aczkolwiek nie była ona siedzibą grupy, nie była nawet miejscem zamieszkania żadnego z jej członków przed 1930 rokiem. Strzemiński i Kobro przeprowadzili się do Łodzi z Koluszek po otrzymaniu obietnicy przyjęcia kolekcji w depozyt przez Muzeum Historii i Sztuki im. Juliana i Kazimierza Bartoszewiczów w roku 1930. Uprzednie zabiegi wokół umieszczenia dzieł światowej awangardy w warszawskim Muzeum Narodowym spotkały się z decyzją negatywną. O tym, że urząd miasta i gminy Łodzi zgodził się na utrzymanie kolekcji w podległym mu gmachu, zadecydowały wysiłki jednego tylko człowieka: ławnika rady miejskiej i dyrektora muzeum — Przeclawa Smolika. Formalności zostały zakończone w roku 1931.

Wystawa w fabryce przy ulicy PKWN nawiązuje do tradycji przedwojennej nie tylko przez charakter znajdujących się tam prac. Czym jest Archiwum Myśli Współczesnej firmującej zaproszenia do udziału w wystawie? Jest prywatnym mieszkaniem komisarza wystawy — Ryszarda Waśki i jego żony Marii, którzy obyli się bez sekretarek, kancelarii i dyrektora. Do współpracy wciągnęli kilkanaście instytucji i stowarzyszeń, wymienionych następnie jako Komitet Honorowy i Komitet Organizacyjny. Nie jest przypadkiem, że nazwy tych instytucji poprzedza jedno tylko nazwisko: Henryk Stażewski. Jest to jedyny w Polsce człowiek, który przez pięćdziesiąt lat dzielących tamten czas od dnia dzisiejszego potrafił nieprzerwanie integrować ludzi wokół spraw sztuki, reprezentując wyłącznie siebie samego. Dzięki tej szczęśliwej tożsamości uniknął procesu depersonalizacji, który często jest udziałem nazwisk-instytucji.

Prace pozostawione w darze przez uczestników wystawy stworzą (a właściwie już stworzyły) nową, międzynarodową kolekcję sztuki współczesnej. Trwają pertraktacje z Urzędem Miasta o przejęcie hali Budremu na stałą siedzibę tej

I do not know what to say to a certain woman from Amsterdam, turning an ebonite ashtray over in her hands like a first-class monument. 'How did you get so much of this here? These are 1930s patterns! And ebonite?' So, I tell her, 'You can keep it as a souvenir.' She is delighted. 'This is all very romantic.' And we both return to the present which is marked by the 'process of construction' understood as pure art, presented by the artist in the small hall of Theatre 77.

Unintentional romanticism, I think, standing in the hall. It is not just about the coarseness, about the lack of that unbearably perverse elegance that we must deal with in permanently adapted buildings; it is not just the raw and dirty stone floor, pipes and cables sticking out from the walls. The hall is real. As real as PKWN Street (together with everything that the name implies), as Poznański's palaces – the one where the Museum of Art nests and the one where the Museum of the City of Łódź is located, and as the neighbouring mighty red brick textile factory (also a Poznański design), where two worlds and several epochs mixed together for one hour of a general strike. When an artist from New York respectfully shakes the hand of a fibre maker, it is not just an empty gesture. He knows that this hand must simultaneously handle more than a thousand looms spinning at a crazy pace on machines that howl like a jet. He must compare her effort with his own, her social situation with his own. The artist knows what art is. 'I feel embarrassed,' a representative of the Women's Liberation Movement from Cologne will say after this meeting. 'I wanted to talk to them about feminism, to encourage them to fully realise themselves . . . What did I know about their lives?'

Yes, yes. When you look at the faces of people stuck to the scratched walls of narrow Łódź streets in endless queues for everything, it is not Strzemiński's unism, but the Tuwim we all memorised in schools: ' . . . and their colour is blue and grey, because they are sad, dirty, cold and hungry' (*Polish Flowers*). This is about the Łódź of the interwar.

Question: What happened to time?

There is a grey mist over the roofs.

'The spirit and meaning of the *Construction in Process* exhibition refers to the tradition of Polish constructivism.' Therefore, it is worth reminding that the a.r. collection was located in Łódź, although it was not the seat of the group, it

was not even the residence of any of its members before 1930. Strzemiński and Kobro moved to Łódź from Kuluszki after receiving a promise of accepting the collection in deposit by the Julian and Kazimierz Bartoszewicz Museum of History in 1930. Previous efforts to place works of the global avant-garde in the National Museum in Warsaw met with a negative decision. The fact that the Łódź city and municipality office agreed to keep the collection in a building subordinate to it was determined by the efforts of only one man: member of the city council and director of the museum – Przemysław Smolik. The formalities were completed in 1931.

The exhibition in the factory on PKWN Street refers to the pre-war tradition not only by the nature of the works located there. What is the Archives of Contemporary Thought sponsoring invitations to participate in the exhibition? It is a private apartment of the exhibition commissioner – Ryszard Waśko and his wife Maria, who have made do without secretaries, law firms and a director. They involved a dozen or so institutions and associations in the collaboration, which were subsequently named the Honorary Committee and the Organising Committee. It is no coincidence that the names of these institutions are preceded by only one name: Henryk Stażewski. He is the only man in Poland who for the 50 years separating that time from today, has been able to continuously integrate people around the issues of art, representing only himself. Thanks to this happy identity, he has avoided the process of depersonalisation, which is often the fate of those whose names become institutions.

The works left as gifts by the exhibition participants will create (or already created) a new, international collection of contemporary art. Negotiations are under way with the City Council to take over the Budrem hall for the permanent seat of this collection. This is even more important because the Muzeum Sztuki building on Więckowskiego Street, which houses the old collection, is actually an ordinary townhouse (but more sumptuous), which was never fully adapted to museum needs. For a long time, collections could not only not be displayed there, but the building would also not be able to house them. The construction design of the new building, which was approved for realisation at the time, was withdrawn from the investment plans for lack of further funds after the money had been sunk into the competition,

kolekcji. Jest to tym ważniejsze, że budynek Muzeum Sztuki przy Więckowskiego, w którym mieści się stara kolekcja, jest właściwie zwykłą kamienicą (tyle że bardziej wystawną), która nigdy w pełni nie została dostosowana do potrzeb muzealnych, od dawna nie tylko nie można w niej wyeksponować zbiorów, lecz także ich pomieścić. Projekt budowy nowego gmachu, swego czasu zatwierdzony do realizacji, z braku dalszych funduszy został wycofany z planów inwestycyjnych już po utopieniu pieniędzy w konkurs, dokumentację i lokalizację obiektu. Tysiąc prac, które Joseph Beuys ofiarował ostatnio do zbiorów tego muzeum, nadal znajduje się w skrzyni. Prowizoryczna wystawka, urządzona w dawnych pomieszczeniach biurowych na trzecim piętrze oficyny, raczej sygnalizuje istnienie tego artysty, niż ilustruje jego działalność, bądź co bądź znaczącą dla oblicza sztuki ostatnich lat. Adaptacja hali Budremu rozwiązałaby, przynajmniej na czas najbliższy, problem udostępnienia sztuki współczesnej szerszym kręgom społeczeństwa. Aby remake był całkowity, potrzebny jest jeszcze drugi Przemysław Smolik. Dodajmy więc, że przejęcie opieki nad kolekcją a.r. było w roku 1930 aktem dużej odwagi politycznej ze strony władz miasta, konstruktywizm utożsamiany był bowiem wówczas z komunizmem. Dziś nie jest on już wiązany z żadnym ustrojem, ryzyko jest więc znacznie mniejsze.

Duch i sens konstruktywizmu nie wyraża się tylko w organizowaniu wystaw, tak jak nie wyraża się w tworzeniu artystycznych przedmiotów muzealnych. Konstruktywizm zmienił kierunek relacji artysta–rzeczywistość z odtwórczego na kreacyjny. Artysta przestał opowiadać, jak wygląda świat, on chciał ten świat tworzyć. Przynajmniej w dostępnej sobie sferze: sferze przedmiotów. Chodziło o to, by nadając każdej rzeczy jej przyrodzony – to znaczy wynikający z funkcji i ma-

teriału – kształt i wydobywając tym samym jej istotę, stworzyć nowy ład wizualny, właściwy epoce, w której żyjemy.

Łódzki zatrzymany czas pozwala spokojnie analizować wytyczne Strzemińskiego napisane pół wieku temu, a jednocześnie kwalifikować je historycznie na podobnej płaszczyźnie co francuskie falanstery, architekturę utopijną Ledoux i szklane domy Żeromskiego. Katarzyna Kobro zajmowała się problemami kompozycji przestrzeni, obliczaniem „rytmu czasoprzestrzennego” i projektowaniem przedszkola na podstawie tych obliczeń. Czy ktoś zbudował w Łodzi takie przedszkole? Choć jedno przez 50 lat? Łódź nie doczeka się żadnego ładu wizualnego, mimo że cała działalność tamtejszej awangardy lat trzydziestych miała ścisły związek z miastem. Była to działalność wymierzona w przyszłość i przeciwstawiająca się teraźniejszości. Wystawa w hali Budremu ma również ścisły, choć niebezpośredni związek z miastem. Nie jest jednak wymierzona w przyszłość. Z zadziwiającą intuicją (a może z pełną świadomością) akcentuje ona czas teraźniejszy. Czas życia sztuki i czas życia miasta, które nie pozostają z sobą w żadnym związku. Odwołanie się do konstruktywistycznej tradycji i działalności a.r. jest także nawiązaniem do robotniczych i społecznych tradycji Łodzi. Przeszłość sprzed pół wieku jest naszym dniem dzisiejszym. Z poznawczego punktu widzenia więc otwarcie wystawy sztuki współczesnej i wizyta w fabryce włókienniczej z przełomu XIX i XX wieku są równie ważne. Oba te wydarzenia są jak dwa końce lunety: pozwalają z bliska zobaczyć rzeczywistość na co dzień oddaloną oraz uzyskać niezbędną perspektywę dla spraw znajdujących się w zasięgu ręki.

[...]

documentation and locating the facility. The thousand works that Joseph Beuys recently donated to the collection of this museum are still in boxes. The improvised exhibition, set up in former office spaces on the third floor of the annex, signals the existence of this artist rather than illustrates his work, which has been significant for the face of art in recent years. The adaptation of the Budrem hall would solve, at least for the nearest future, the problem of making contemporary art available to the wider public. For the remake to be complete, a second Przemek Smolik is needed. Let us add that taking over the care of the a.r. collection was in 1930 an act of great political courage on the part of the city authorities, because at the time, constructivism was identified with communism. Nowadays, it is no longer associated with any kind of political regime, so the risk is much lower.

The spirit and sense of constructivism is not only expressed in organising exhibitions, just as it is not expressed only in creating artistic museum objects. Constructivism has changed the direction of the artist's relationship with reality from the reproductive to the creative. The artist stopped talking about what the world looks like, they wanted to create it, at least in an accessible sphere – the sphere of objects. The idea was to give each thing its natural – that is to say, resulting from its function and material – shape and thus bring out its essence, to create a new visual order, appropriate for the era in which we live.

The time stopped in Łódź allows us to calmly analyse Strzemiński's guidelines, written half a century ago, and at the same time to qualify them historically on a similar plane to French phalanstères, Ledoux's utopian architecture and Żeromski's glass houses. Katarzyna Kobro dealt with the problems of composition of space, calculating 'space-time rhythm' and designing a kindergarten based on these calculations. Has anyone built such a kindergarten in Łódź? Even one in 50 years? Łódź will not see any visual order, even though all the activities of the local avant-garde of the 1930s were closely related to the city. It was a future-oriented activity, opposing the present. The exhibition in the Budrem hall also has a close, although indirect, connection with the city. However, it is not aimed at the future. With an astonishing intuition (or perhaps with full awareness) it accentuates the present time. The time of the life of art and the life of the city, which have no connection with each other. The reference to the constructivist tradition and activity of the a.r. group is also a reference to the workers' and social traditions of Łódź. The past half a century ago is our present day. From a cognitive point of view, therefore, the opening of a contemporary art exhibition and a visit to a textile factory from the turn of the 19th and 20th centuries are equally important. Both events are like two ends of a telescope: they allow us to see everyday reality at close range and get the necessary perspective on things at hand.

...



Widok wystawy, na pierwszym planie praca
Kena Unswortha *Wiszący krąg kamieni*

Exhibition view, Ken Unsworth's *Suspended
Stone Circle* in the foreground

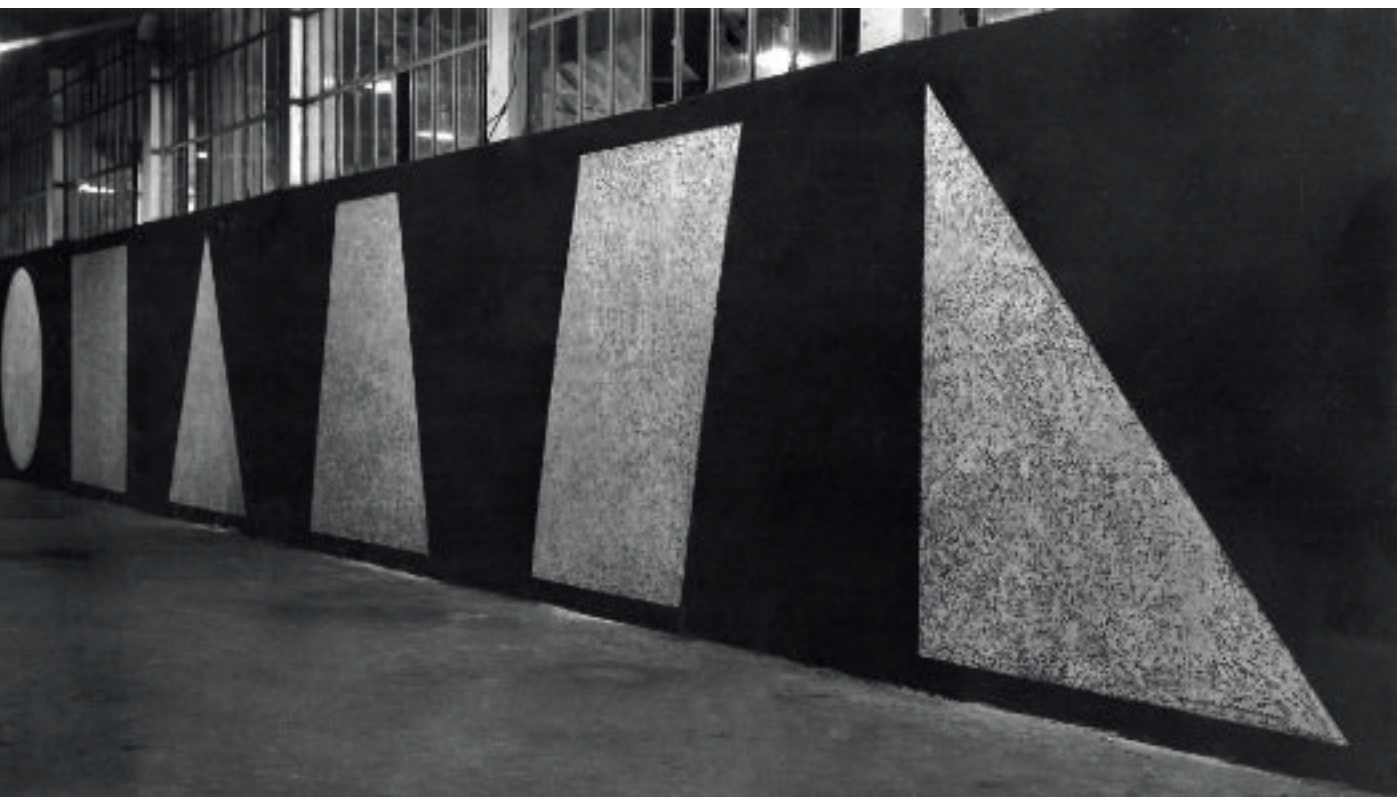


Ken Unsworth, *Wiszący krąg kamieni*
Ken Unsworth, *Suspended Stone Circle*



Dan Graham, *Rzeźba – pawilon*
Dan Graham, *Pavilion Sculpture*





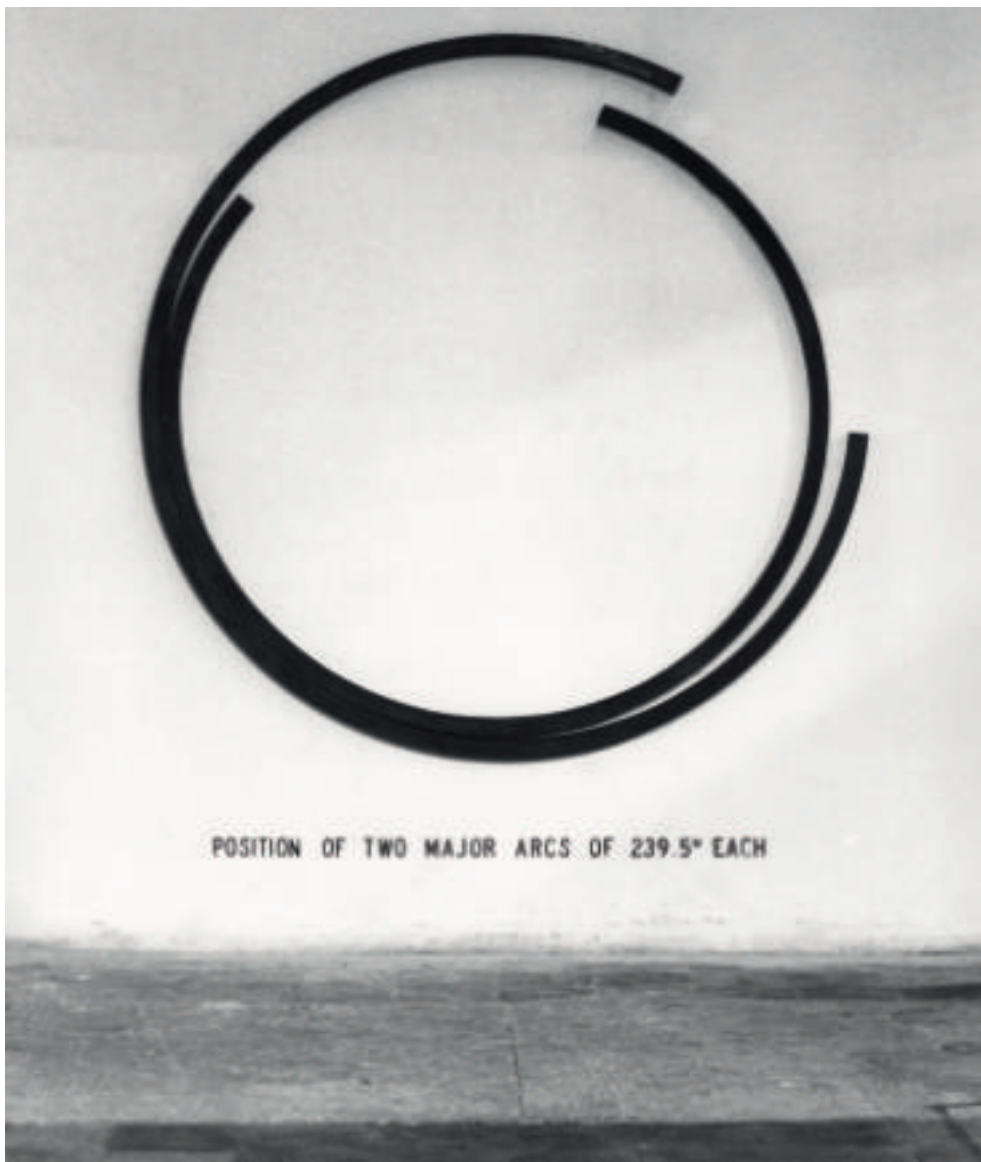
Sol LeWitt, *Bez tytułu*
Sol LeWitt, *Untitled*





Norman Dilworth, *Bez tytułu*

Norman Dilworth, *Untitled*



Bernar Venet, *Rozmieszczenie dwóch wycinków łuku o kącie 293,5°*

Bernar Venet, *Position of Two Major Arcs of 293,5°*



Ken Unsworth, *Bez tytułu*
Ken Unsworth, *Untitled*



Widok wystawy
Exhibition view



Na podłodze praca Reiner Ruthenbecka, w głębi na ścianie praca Hartmutha Böhma, po prawej w przestrzeni praca Nancy Holt, *Wizjer*, 1970/1981, po prawej na ścianie prace Rune Mielsa na papierze

On the floor a work by Reiner Ruthenbeck, deep inside on the wall a work by Hartmuth Böhm, on the right in space a work by Nancy Holt, *Locator*, 1970/1981, on the right on the wall works by Rune Miels on paper



Na podłodze praca Reiner Ruthenbecka, *Bez tytułu*, na ścianie praca Hartmutha Böhma

On the floor, Reiner Ruthenbeck's *Untitled*, on the wall a work by Hartmuth Böhm

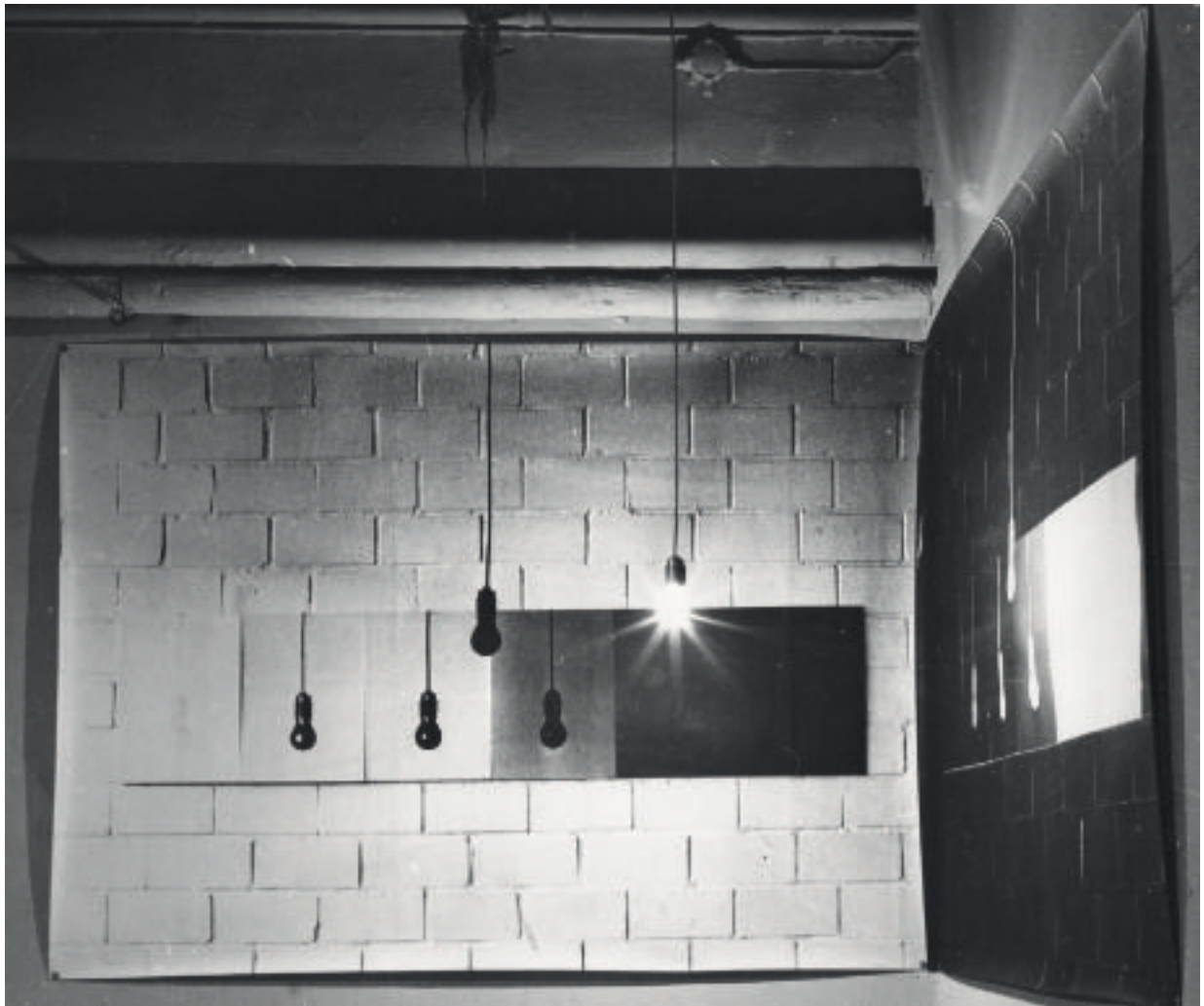
Peter Lowe (z prawej; Krzysztof Zarebski)
podczas realizacji pracy *Układ przestrzenny nr 1*
Peter Lowe (from the left: Krzysztof Zarebski)
during the installation of *Spatial Structure No. 1*





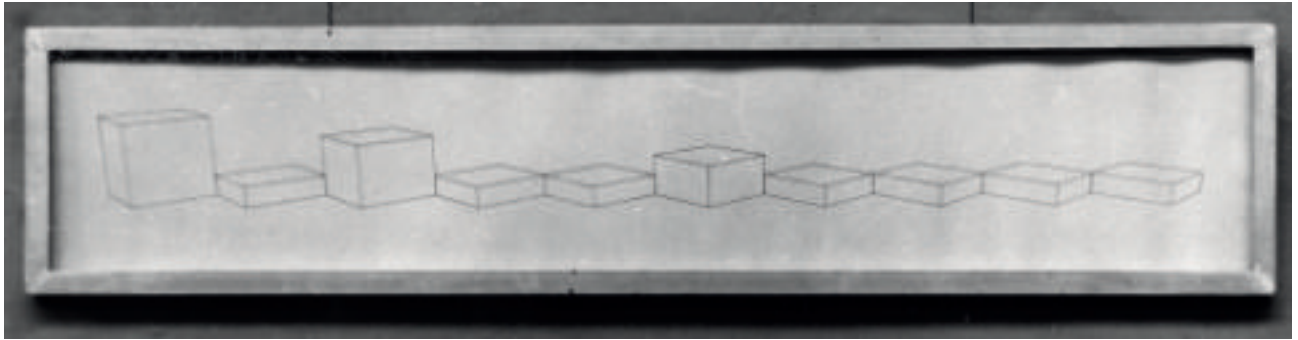
Kazuo Katase, *Analiza światła*

Kazuo Katase, *Lightanalyse*



Richard Nonas, *Linie dla Marii i Marielli*
Richard Nonas, *Lines for Maria and Mariella*





Peter Lowe, *Bez tytułu*

Peter Lowe, *Untitled*



Kazuo Katase, *Światło 80'*

Kazuo Katase, *Light 80'*



Stanislav Kolibal, *Metamorfozy*, 1978–1981

Stanislav Kolibal, *Metamorphosis*, 1978–1981



David Rabinowitch, *Projekt rzeźby dla Mikołaja Kopernika*

David Rabinowitch, *Project of the Sculpture for Nicolaus Copernicus*



Ryszard Winiarski, *Gry Winiarskiego*
Ryszard Winiarski, *Winiarski's Games*

Ryszard Winiarski, *Gry Winiarskiego*
(po lewej autor)

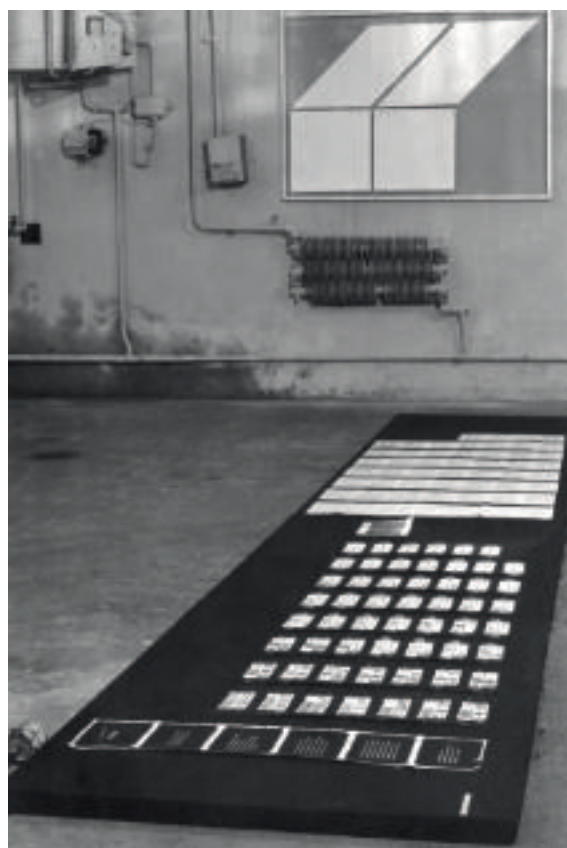
Ryszard Winiarski, *Winiarski's Games*
(author on the left)



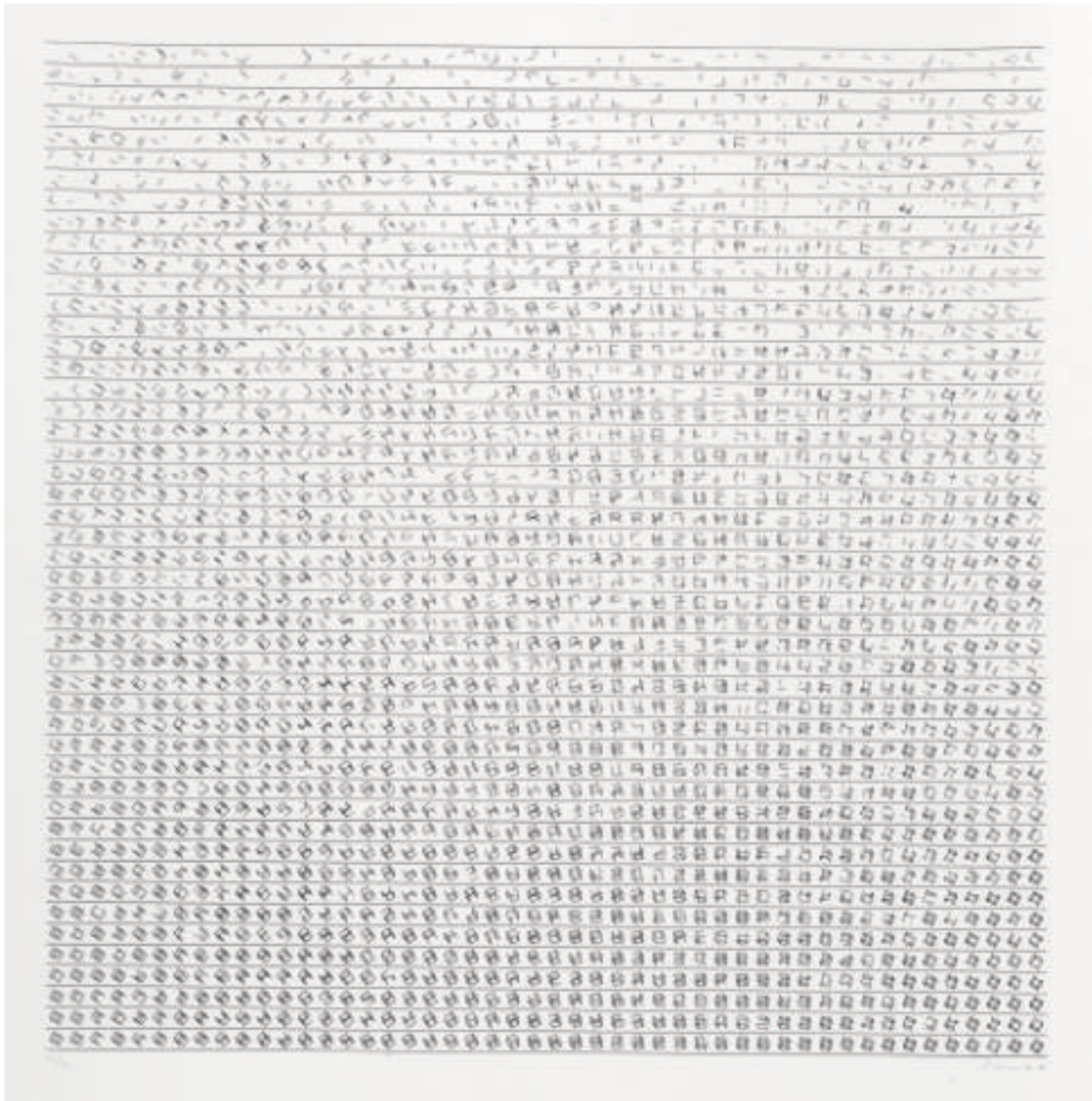


Rune Mields, *Rozkład liczby jeden w liczbie pierwszej*, 1981

Rune Mields, *Distribution of the Number One in the Prime Number*, 1981

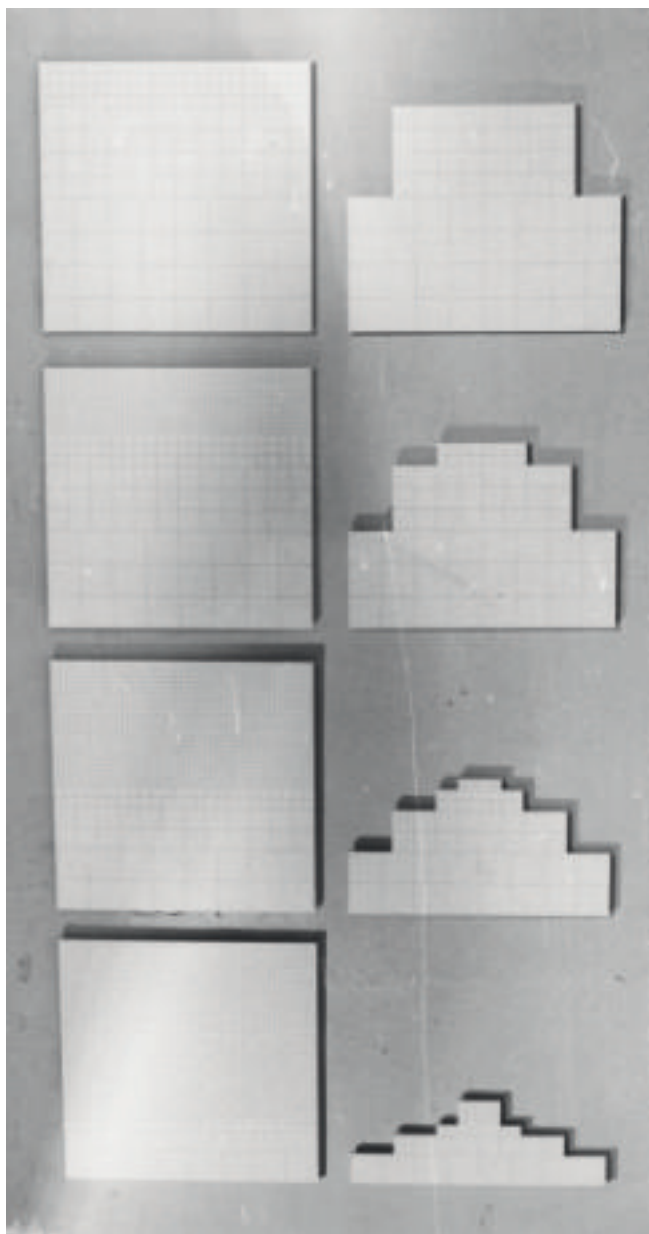


Dóra Maurer, *Kalah*, 1973–1980



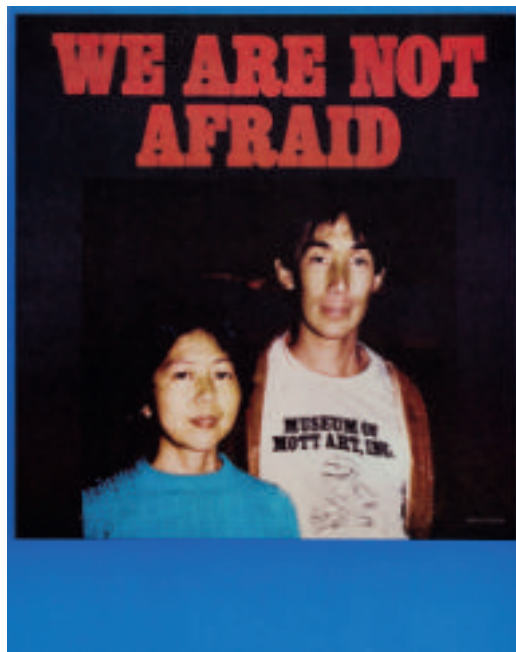
Manfred Mohr, *Bez tytułu*, 1974–1976,
rysunek z plotera, papier, 70 cm × 70 cm

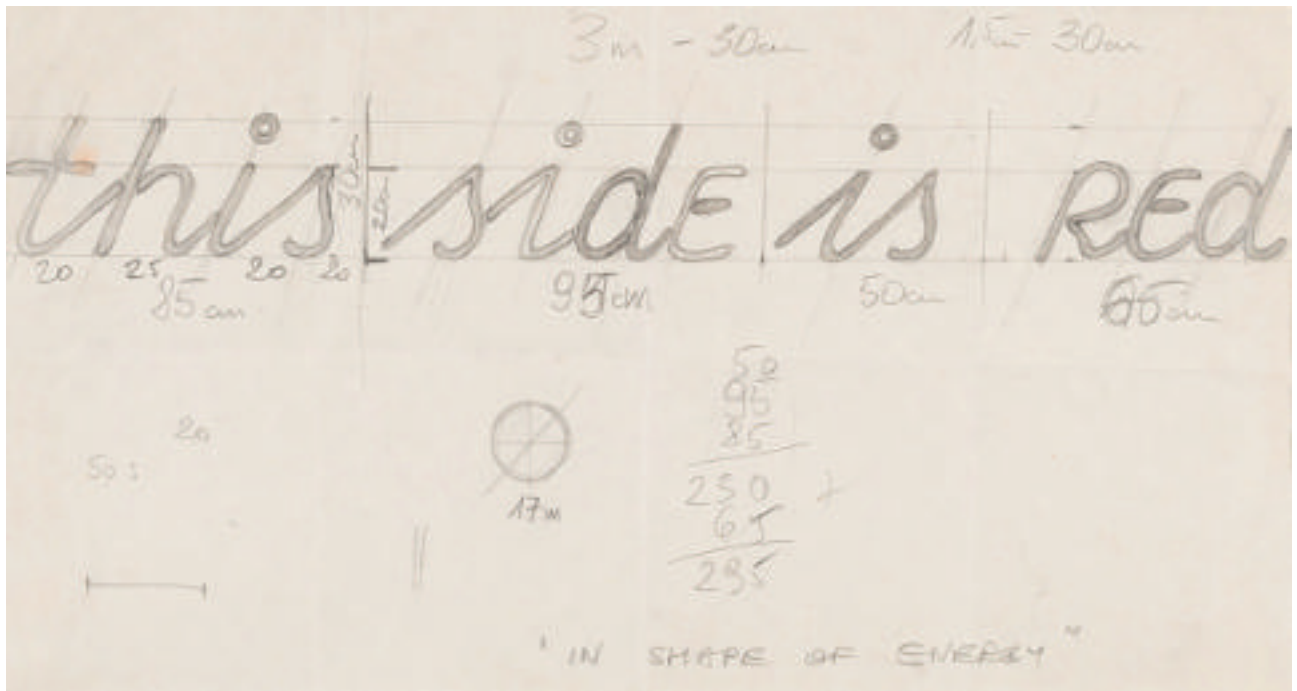
Manfred Mohr, *Untitled*, 1974–1976,
plotter drawing on paper, 70 cm × 70 cm



Attila Kovács, *Bez tytułu*
Attila Kovács, *Untitled*

Les Levine, projekt plakatu
Les Levine, poster's project





Maurizio Nannucci, *Ta strona jest czerwona*,
projekt instalacji, 1981, ołówek, papier,
16,5 × 29,7 cm

Maurizio Nannucci, *This Side Is Red*,
project of installation, 1981, crayon on paper,
16.5 × 29.7 cm



Robert Smithson Spiral Jetty 1970 Great Salt Lake, Utah

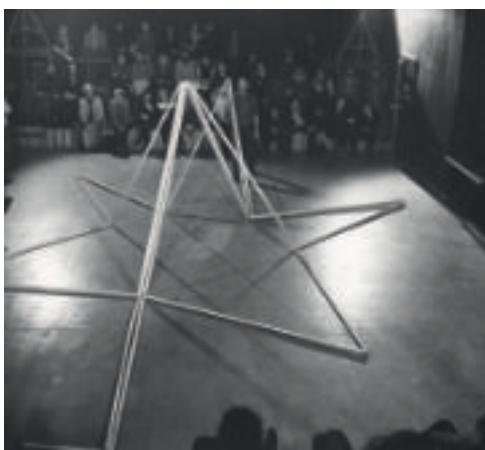
Robert Smithson, *Spiral Jetty*, 1970,
druk, papier, 59,5 × 76 cm

Robert Smithson, *Spiral Jetty*, 1970,
print on paper, 59,5 × 76 cm



Servie Janssen, performans *9 pól*
w Teatrze 77, Łódź

Servie Janssen, *9 Squares* performance
at Theatre 77, Łódź





Natalia LL, *Drgawki*, performans
w Galerii Ślad, Łódź

Natalia LL, *Convulsions*, performance
in Ślad Gallery, Łódź

PROCESS und **KONSTRUKTION** 1985 in München

published by
Institute of
Contemporary
Thought, Ltd.
www.institut.com

Norman Dilworth - Sjoerd Buisman / François Morellet

Peter Downsborough - Rebecca Horn / Didier Vermeiren

Kazuo Katase - Yutaka Matsuzawa / Ben Vautier

Tomasz Konart - Janusz Baldyga / Erika Kiffel

Les Levine - Vito Acconci / Roger Welch

Sol LeWitt - Charles Gaines / Pat Steir

Rune Mields - Gunter Demnig / Michael Wiltzschil

Antoni Mikołajczyk - Halina Jaworski / Ansgar Nierhoff

Maurizio Nannucci - Joseph Kosuth / Massimo Nannucci

Richard Nonas - Tom Bills / Hanne Tierney

Roman Opalka - Robert Ryman / Joel Shapiro

Fred Sandback - Daniel Buren / Paul Gees

Richard Serra - Tom Bills / Stephen Keister

Ryszard Wasko - Ugo Dossi / Daniel Spoerri

Lawrence Weiner - Albert Mertz

Ryszard Winiarski - Hartmut Böhm / Ewerdt Hilgemann

3. Juni – 9. Juli 1985, Künstlerwerkstätten Lothringerstr.13, München

Process und Konstruktion Monachium / Munich, 1985

Komiteet Roboczy / Working Committee:

Norman Dilworth, Peter Downsbrough, Kazuo Katase, Tomasz Konart, Les Levine, Sol LeWitt,
Rune Miels, Antoni Mikołajczyk, Maurizio Nannucci, Richard Nonas, Roman Opatka,
Fred Sandback, Richard Serra, Ryszard Waśko, Lawrence Weiner, Ryszard Winiarski

Janusz Batdyga (PL)
Tom Bills (US)
Hartmut Böhm (DE)
Sjoerd Buisman (NL)
Daniel Buren (FR)
Gunter Demnig (DE)
Norman Dilworth (GB)
Ugo Dossi (DE)
Peter Downsbrough (US)
Charles Gaines (US)
Paul Gees (BE)
Ewerdt Hilgemann (DE)
Halina Jaworski (DE)
Kazuo Katase (JP)
Stephen Keister (US)
Erika Kiffl (DE)
Tomasz Konart (PL)
Joseph Kosuth (US)
Les Levine (US)
Sol LeWitt (US)
Yutaka Matsuzawa (JP)
Albert Mertz (DK)
Rune Mields (DE)
Antoni Mikołajczyk (PL)
François Morellet (FR)
Massimo Nannucci (IT)
Maurizio Nannucci (IT)
Ansgar Nierhoff (DE)
Richard Nonas (US)
Roman Opałka (PL)
Fred Sandback (US)
Richard Serra (US)
Joel Shapiro (US)
Daniel Spoerri (CH)
Pat Steir (US)
Hanne Tierney (US)
Ben Vautier (FR)
Didier Vermeiren (BE)
Ryszard Waśko (PL)
Lawrence Weiner (US)
Roger Welch (US)
Ryszard Winiarski (PL)
Michael Wiltatschil (DE)

Process und Konstruktion Monachium, 1985

Proces i konstrukcja w Monachium była definiowana jako „wydarzenie – fabryka”, otwarta dla artystów i dostępna dla społeczeństwa przez siedem dni roboczych. Zgodnie z założeniem programowym wszystkie prace powstawały podczas tych siedmiu dni. Warunkiem uczestnictwa było podjęcie działań artystycznych na miejscu i we współpracy z innymi artystami. Ostateczny kształt wystawy był efektem wspólnie podejmowanych decyzji. Ryszard Waśko zaprosił 16 artystów spośród uczestników pierwszej, łódzkiej edycji *Konstrukcji* jako członków Komitetu

Roboczego, każdy z nich zapraszał dwóch kolejnych twórców. Od 3 do 8 maja 1985 roku artyści realizowali prace w trzech miejscach: Künstlerwerkstätten, Lenbachhaus Museum i w opuszczonym budynku zwanym Rhenania. W dniu otwarcia, 9 maja, nastąpiło oficjalne przekazanie wszystkich prac miastu Monachium – tzw. kolekcja monachijska, przechowywana w Lenbachhaus Museum, miała być odpowiednikiem kolekcji łódzkiej, pozostałej po pierwszej *Konstrukcji* w Łodzi „za żelazną kurtyną”.

Organizatorami wydarzenia były Archiwa Myśli Współczesnej, Kulturreferat der Landeshauptstadt München oraz Galerie Brigitte March ze Stuttgartu.

Dni robocze, Künstlerwerkstätten
Working days, Künstlerwerkstätten



Dni robocze, Künstlerwerkstätten
Working days, Künstlerwerkstätten



Process und Konstruktion Munich, 1985

Process and Construction in Munich was defined as an 'event – factory', open to artists and accessible to the public for seven working days. According to the programme assumptions, all works were created during these seven days. The condition for participation was the undertaking of artistic activities on site and in collaboration with other artists. The final shape of the exhibition was the result of shared decisions. Ryszard Waśko invited 16 artists from among the participants of the first Łódź edition of the *Construction* as members of the Working Committee, each of them inviting two more

artists. From 3 to 8 May 1985, the artists carried out their work in three locations: the Künstlerwerkstätten, the Lenbachhaus Museum and an abandoned building called Rhenania. On opening day, 9 May, all works were officially donated to the City of Munich – the so-called Munich collection, stored in the Lenbachhaus Museum, was to be equivalent to the Łódź collection, left after the first *Construction* in Łódź 'behind the Iron Curtain'.

The event was organised by the Archives of Contemporary Thought, Kulturreferat der Landeshauptstadt München and the Galerie Brigitte March in Stuttgart.

Dni robocze, realizacja pracy Massimo Nannucciego,
Künstlerwerkstätten

Working days, making of Massimo Nannucci's work,
Künstlerwerkstätten



Dni robocze, instalacja pracy Daniela Spoerriego,
Künstlerwerkstätten

Working days, making of Daniel Spoerri's work,
Künstlerwerkstätten







Dni robocze, instalacja pracy Daniela Burena,
Künstlerwerkstätten

Working days, making of Daniel Buren's work,
Künstlerwerkstätten

Dni robocze, Künstlerwerkstätten
Working days, Künstlerwerkstätten



Otwarcie wystawy. Od lewej: Wolger Pöhlmann,
Ryszard Waśko, Richard Serra, Alexander
von Berswordt-Wallrabe

Opening of the exhibition. From the left:
Wolger Pöhlmann, Ryszard Waśko, Richard Serra,
Alexander von Berswordt-Wallrabe



Artyści w restauracji Tula, Monachium
Artists at Tula restaurant, Munich



Otwarcie wystawy w Künstlerwerkstätten
Opening of the exhibition at the Künstlerwerkstätten

Für München – ein Sensations-Erfolg

[Dla Monachium – sensacyjny sukces]

„München Mosaik” 1985, nr 7/8

Fala międzynarodowych głosów z Zachodu i ze Wschodu – kiedy czegoś takiego doświadczyło monachijskie środowisko artystyczne? Sukces projektu *Process und Konstruktion* w pracowni artystycznej przy Lothringer Strasse 13 jest w powszechnym odczuciu sensacją, a referent do spraw kultury Jürgen Kolbe tak się rozmarzył na wernisażu, że mówił wręcz o nowym otwarciu w sztuce współczesnej w Monachium, o czym jeszcze kilka lat wcześniej nikt nawet by nie pomyślał. Ponad 40 renomowanych artystów z kraju i zagranicy swoją obecnością i wykonywanymi na miejscu pracami (pozostaną one w Monachium) wpłynęło ożywczo na wydarzenie artystyczne, któremu także media nie szczędzą pochwał. Jego organizatorem jest Referat do spraw Kultury, którego zaangażowany zespół współpracował przy tym projekcie z łódzkim artystą Ryszardem Waśką i stuttgartarką galerzystką Brigitte March.

Przykładowe nagłówki w monachijskich gazetach głosiły: *Prezent dla Monachium wart miliony* („Abendzeitung”), *Niemalże documenta* („Tageszeitung”), *Pokaz międzynarodowej sztuki współczesnej* („Münchener Merkur”) i *Gorący tydzień na Lothringer Straße* („Süddeutsche Zeitung”).

Od wielkiej dyskusji, performansów i festynu w Lenbachhaus rozpoczęło się wspaniałe spotkanie artystów plastyków, którzy swoją pracą na Lothringer Straße (z przyległościami) stworzyli „największą i najbardziej imponującą wystawę” (felieton w „Tageszeitung”). Przez cały tydzień pracowali razem, gotowi do dyskusji z każdym, kto przychodził. Powstał most łączący artystów i widzów, zaś miastu Monachium pozostał prezent w postaci dzieł sztuki, które wywierają wrażenie swoją jakością, a ich wartość fachowcy oceniają na cztery miliony marek. [...]

Michael Hübl, *Rückkehr über Lodz, Polen*

[Powrót przez Łódź, Polska]

„Kunstforum International” 1985, nr 3

[...]

W Łodzi Waśko do udziału w wystawie sam wybrał wszystkich artystów, chodziło mu bowiem, nie na ostatnim miej-

scu, o przekazanie informacji tyleż obszernej, co spójnej. W Monachium „wylaniano” uczestników metodą swego rodzaju wyborów niebezpośrednich. Waśko skompletował „komitet roboczy”, którego każdy członek miał zaprosić dwóch artystów własnego wyboru do udziału w projekcie *Process und Konstruktion*. [...]

Wszyscy przyjechali albo co najmniej wnieśli jakiś wkład – odmówiła jedynie Rebecca Horn.

Można sobie wyobrazić – co jest zastrzeżeniem banalnym – także inny wybór. Sol LeWitt mógłby zaprosić do udziału w *Process und Konstruktion* na przykład Jonathana Borofsky’ego, tak jak zaprosił go 12 lat wcześniej do nowojorskiej Artists Space, gdzie co miesiąc trzech młodych artystów, niezwiązanych jeszcze z żadną galerią, mogło zaprezentować swoją pracę. Borofsky „zbudował” tam prawie metrową więź z arkuszy „liczonych”, zapisanych szeregami liczb. Dziś Borofsky chętnie bywa zaliczany – w dużym uproszczeniu – do neofowistów. W Łodzi był obecny również Richard Long. Miał on wziąć udział także w projekcie w Monachium i może zaproponowałby Bruce’a McLeana, który na początku lat sześćdziesiątych studiował w tej samej co on szkole (Glasgow School of Art) i zrobił o nim „zabawny film” (wideo *The Elusive Sculptor, Richard Long*, 1970), chociaż nigdy z Longiem nie pracował. A może Long zaproponowałby Barry’ego Flanagana, z którym w 1969 roku „wystąpił” na *Land Art* w Fernsehgalerie w Berlinie, a który w międzyczasie znany jest już niemal tylko ze swoich zajęczków z brązu?

Monachijski program najwyraźniej zmierzał w całkiem innym kierunku, toteż i dobór artystów, niepozbawiony elementu przypadkowości, dał w rezultacie obraz raczej jednolity, w którym polemika z innymi kierunkami rozwoju w sztuce nie była przewidziana, chociaż ostrzejsze starcia dostarczyłyby może ciekawych efektów. Sądząc ze sposobu, w jaki projekt *Process und Konstruktion* zaprezentował się w fazie ekspozycji, było to spotkanie sztuki lat siedemdziesiątych, pozostającej – poza paroma wyjątkami – we własnym kręgu, omijającej to, co przyszło po niej, i nawiązującej do tego, czego nigdy nie zaniechała. Twórczość takich artystów jak Robert Ryman czy Richard Long wydaje się zamknięta, historyczna, chociaż przez wszystkie te lata, w których z wolna popadali w coraz powszechniejsze zapomnienie, pracowali dalej. W dyskusji o znaczeniu, funkcji i oddziaływaniu sztuki zwrócenie uwagi na swego rodzaju „culture crash” z pewnością nie byłoby nieinteresujące.

'Für München – ein Sensations-Erfolg'
[For Munich – a sensational success]
München Mosaik, no. 7/8, 1985

A hubbub of international voices from the West and the East – when was something like this experienced by the Munich artistic environment? The success of *Process und Konstruktion* at the Lothringer¹³ atelier is generally recognised as a sensation, and the cultural officer at the vernissage, Jürgen Kolbe, even enthused over a new turning point in contemporary art in Munich, which would have been inconceivable only a few years earlier. More than 40 highly regarded domestic and international artists enlivened, with their presence and works created on the spot (the pieces will remain in Munich), this artistic event, extolled also by the media. It has been staged by the Cultural Department, whose committed team closely cooperated with the organisers: Ryszard Waśko, an artist from Łódź, and Brigitte March, a gallerist from Stuttgart.

Headlines in Munich newspapers read, for example: 'Multi-Million Present for Munich' (*Abendzeitung*), 'Almost documenta' (*Tageszeitung*), 'Show of International Contemporary Art' (*Münchener Merkur*) and 'Hot Week at Lothringer Straße' (*Süddeutsche Zeitung*).

This outstanding meeting of visual artists, whose work at Lothringer Straße (and its affiliates) resulted in the 'greatest and most impressive exhibition' (a feature in *Tageszeitung*), began with a huge discussion, performances and an artists' festival at the Lenbachhaus. The artists were working for the whole week together, ready to talk with anyone who came. A bridge between artists and viewers was built, while the city of Munich was bestowed with a present of art works, impressive in their quality, whose value experts estimate at 4 million marks. . . .

Michael Hübl, 'Rückkehr über Lodz, Polen'
[Return through Łódź, Poland]
Kunstforum International, no. 3, 1985

. . .

In Łódź, Waśko selected all the artists for the exhibition himself, as the point was not least to give comprehensive as well as coherent information. In Munich, participants were

'determined' through a kind of indirect election. Waśko assembled the 'Working Committee', each member of which had to invite two artists of his or her choice to participate in *Process und Konstruktion*. . . .

They all came or at least made some contribution, with one exception: Rebecca Horn.

Another choice could be imagined – which is a banal objection. Sol LeWitt could invite, for example, Jonathan Borofsky to take part in *Process und Konstruktion*, just as he invited him 12 years earlier to exhibit at Artists Space in New York, where every month three young artists, not yet linked with any gallery, could present their work. Borofsky 'constructed' there an almost one-metre high tower from a stack of 'counting' pages, which he had entirely filled with chains of numbers. Today Borofsky, in a generalising simplification, is readily counted among neo-expressionists. In Łódź there was also Richard Long. He was to participate in the exhibition in Munich and could perhaps propose Bruce McLean, who studied in the same school as Long (Glasgow School of Art) at the beginning of the 1960s and made a 'funny film' (McLean) about him (*The Elusive Sculptor, Richard Long*, video, 1970), although he had never collaborated with Long. Or maybe he could nominate Barry Flanagan, with whom he 'appeared' in the *Land Art* show at the Fernsehgalerie in Berlin in 1969, and who, since then, has almost been exclusively known for his bronze statues of hares.

The Munich programme clearly inclined towards a totally different direction, and therefore the choice of artists, somewhat random in its mode, gave a rather coherent picture, in which polemics with other art developments was not accounted for, although points of friction would perhaps produce interesting results. The way in which *Process und Konstruktion* presented itself in the exhibition phase leads to the conclusion that it was a meeting of the art of the 1970s, generally remaining – with several exceptions – in its own world, passing over that which came after it, and sticking to what it had never given up. The oeuvre of such artists as Robert Ryman or Richard Long seems to be closed, historical, although they were still working during all those years when they were slowly sinking into total oblivion. For the discussion about the meaning, function and impact of art, it would certainly not be uninteresting to produce something like a 'culture shock'. Nevertheless, *Process und*

Mimo wszystko *Process und Konstruktion* nie przyszedł nie w porę, czyli w momencie, kiedy ani nie reprezentował ogólnego kierunku rozwoju, ani nie sformułował alternatywy na przyszłość. Choć nie leżało to w zamyśle organizatorów, warsztaty i ich pokłosie w postaci wystawy odpowiedziały na potrzebę ponownej polemiki z instalacją, konstrukcją, akcją, tym, co niekiedy bywa ujmowane w kategorię „innych mediów”. Fakt, że w ramach tego projektu przywiązywano wagę także do dyskusji (udanej czy też nie), wskazuje ponadto na chyba coraz wyraźniejszą konieczność trzymania się z dala od katarakt gorączkowego biznesu artystycznego, aby stawiać pytania sztuce, tym, którzy ją tworzą, i tym, którzy są jej odbiorcami.

Warunki w Monachium były jednak całkiem inne niż cztery lata wcześniej w Łodzi. Nie tylko dlatego, że sztuka tymczasem „wkroczyła na inne drogi”, lecz także dlatego, że zmieniły się uwarunkowania społeczne i wiążące się z nimi dyskusje, jak widać na przykładzie pojęcia, które w latach siedemdziesiątych było poniekąd kluczowe, roztrząsane we wszystkich aspektach i funkcjach, a dzisiaj sprowadza się niemal wyłącznie do pytania „mieć czy nie mieć”: pojęcie pracy. To o pracę chodziło w Monachium i o jej rezultat, czyli dzieło sztuki – w powiązaniu z różnymi ideami i materiałami, jako instalacja i jako konstrukcja, jako osobista akcja, jako wykład, dyskusja, fotografia, film, wideo, kolportowane w kolejnych edycjach. Zamyśl realizowany z wielkim zaangażowaniem znalazł też uznanie Manfreda Schneckengurga. „Jest to pod wieloma względami najbardziej bezkompromisowa, najmniej hołdująca modzie wystawa, jaką widziałem w ostatnich latach”, powiedział na otwarciu. Mówił też o tym, jakie argumenty wobec niej się wytacza, wobec jakich nowych trendów w sztuce pozostaje ona jeżeli nie w sprzeczności, to w opozycji:

„Nie tylko hegemonia Nowej Subiektywności, lecz także skłonność do podawania sztuki poprzez inscenizację – nadinscenizację? – w jak najbardziej dekoracyjnym opakowa-

niu. Nie tylko parcie na estetykę rozkiełznania i czerpanie z postmodernistycznego skarbcza cytatów, lecz także pewien konformizm, polegający na tym, że na wciąż podobne wystawy wysyła się prace wciąż takich samych artystów”. Tę praktykę projekt *Process und Konstruktion* odrzucił jednak tylko zewnętrznie, bo i tutaj o jego charakterze przesądziło powszechnie znani klasycy prekursorzy jednego, określonego kierunku – tacy jak Buren, Sol LeWitt, Serra. W tej mierze *Process und Konstruktion* nie przeciwstawił biznesowi artystycznemu żadnych własnych mechanizmów, mimo że na pozór wybór artystów dokonywany „z zewnątrz” nie podlegał wpływom i zależał jedynie od zainteresowań i przekonani „komitetu roboczego”. Jak bardzo to przedsięwzięcie było zdeterminowane przez mechanizmy biznesu artystycznego czy rynku sztuki, pokazuje przykład artysty, który zamiast swoich chropowatych stalowych płyt przysłał tylko kilka rysunków – podobno dlatego, że jego galerzysta właśnie prowadził pertraktacje z miastem Monachium w sprawie zakupu jednej ze stalowych rzeźb. Ponieważ z góry było wiadomo, że cała ekspozycja *Process und Konstruktion* będzie przekazana w darze miastu, nie chciał dopuścić do tego, żeby bawarska metropolia tanim kosztem weszła w posiadanie swojego Serry. Tej zapobiegliwości nie ma co krytykować: biznes to biznes. Przeciwnie, po raz kolejny wyraźnie widzimy, że rangi takiego przedsięwzięcia nie da się oddzielić od uwarunkowań społecznych, w jakich jest ono realizowane. Za znamienny należy więc uznać entuzjazm, z jakim kończy swoje omówienie wystawy Gert Gliewe, szacując jej wartość rynkową i wyrażając radość, że ten dar wart jest ponad trzy miliony.

Są to zjawiska i okoliczności, z których nie należy wyciągać wniosków ani co do wystawianych dzieł sztuki, ani co do ich znaczenia. Bezsporną zasługą projektu *Process und Konstruktion* jest fakt, że umożliwił on tak obszerny przegląd tego, co się działo w sztuce i niesłusznie znalazło się w cieniu.

Konstruktion did not come at the wrong time, so at the moment when it neither represented a general development nor formulated an alternative for the future. Although it was not intended by event organisers, the workshop and the ensuing exhibition responded to the need of a new polemic with the installation, construction, action, with what is sometimes categorised as the 'other media'. The fact that, as part of the event, a lot of weight was attached to the discussion (be it successful or not) is a sign of an ever clearer necessity to keep a distance from the cataracts of feverish artistic business, in order to address questions to art, those who create it and those who are its recipients.

However, the circumstances in Munich were entirely different from those in Łódź four years before. Not only because art 'had trodden other paths' in the meantime, but also because social conditions and related discussions had changed, as is proven by, for example, that notion which practically served as a key concept of the 1970s, explored in all aspects and functions at that time, while today it almost exclusively comes down to the question 'to have or not to have': the notion of work. In Munich, it was about work and its result — an art object — in connection with various ideas and materials, as an installation and construction, as a personal action, lecture, discussion, photograph, film, video, conveyed in editions. The idea, taken up with great dedication, received recognition from Manfred Schneckengurger as well. 'In many respects it is the most uncompromising, the least fashion-oriented exhibition which I have seen in recent years,' he said at the opening. He also described the arguments put forward against the exhibition and talked about what new trends in art it opposed if not contradicted; these were:

'Not only the hegemony of New Subjectivity, but also the tendency to convey art thorough staging—overstaging? To wrap it up in decorative packaging? Not only the urge for the aesthetics of disinhibition and the desire for a post-modern

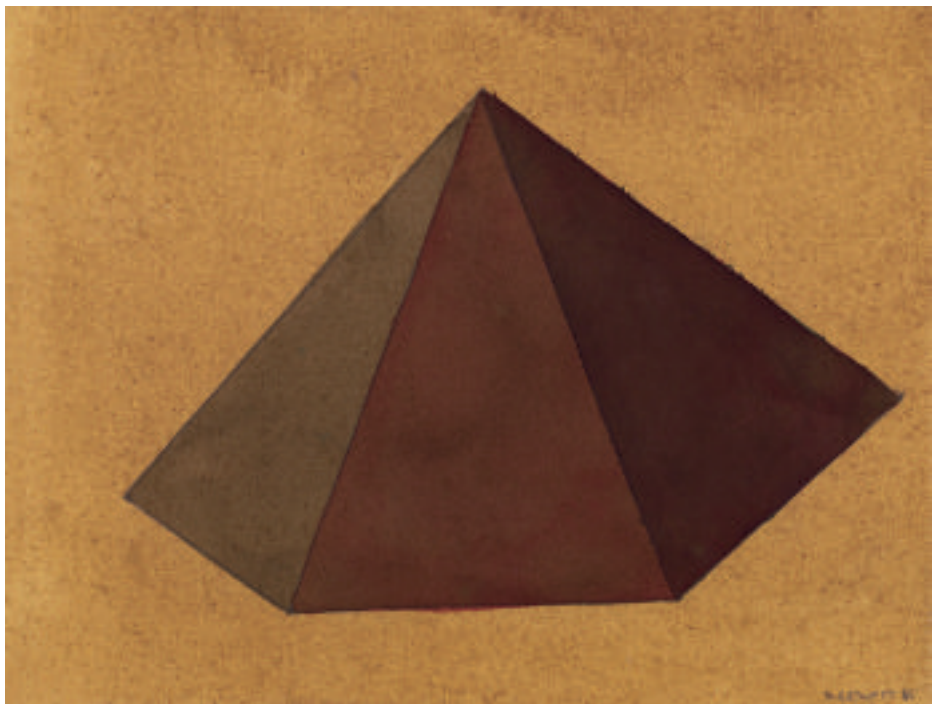
treasure trove of quotations, but also certain conformism, which consists in sending works of always the same artists to always similar exhibitions.' However, *Process und Konstruktion* rejected this practice only externally, because also here the character of the event was determined by universally recognised forerunners of one specific direction — such as Buren, Sol LeWitt, Serra. In this sense *Process und Konstruktion* did not provide its own mechanisms against the art business, in spite of the fact that the choice of artists made 'from the outside' was seemingly not subject to any influences and depended only on the interests and convictions of the 'Working Committee'. How much this undertaking was also determined by the mechanisms of the art business or the art market is illustrated by the example of the artist who, instead of his raw steel plates, sent only several drawings — allegedly because his gallerist was just conducting negotiations with the city of Munich on purchasing one of his steel sculptures. As it was known from the very beginning that the whole *Process und Konstruktion* exhibition would be donated to the city of Munich, he wanted to prevent the situation of the Bavarian metropolis coming into the possession of its Serra at little cost. This foresight cannot be criticised: business is business. On the contrary, once again we plainly see that the significance of such an enterprise cannot be separated from the social conditions wherein it is undertaken. This creates the right context for the exultation of Gert Gliewe with which he closes his talk about the exhibition, estimating its market value and rejoicing that the gift is worth over three million.

These are phenomena and circumstances which should not be used to draw conclusions, either as to the exhibited art works, or their importance. That this presentation allowed such a broad review of what happened in art and was unfairly pushed to the margins of interest is by all means the advantage of *Process und Konstruktion*.



Sjoerd Buisman, *Bez tytułu*, projekt rzeźby,
1985, ołówek, papier, 70 × 50 cm

Sjoerd Buisman, *Untitled*, project of sculpture,
1985, crayon on paper, 70 × 50 cm



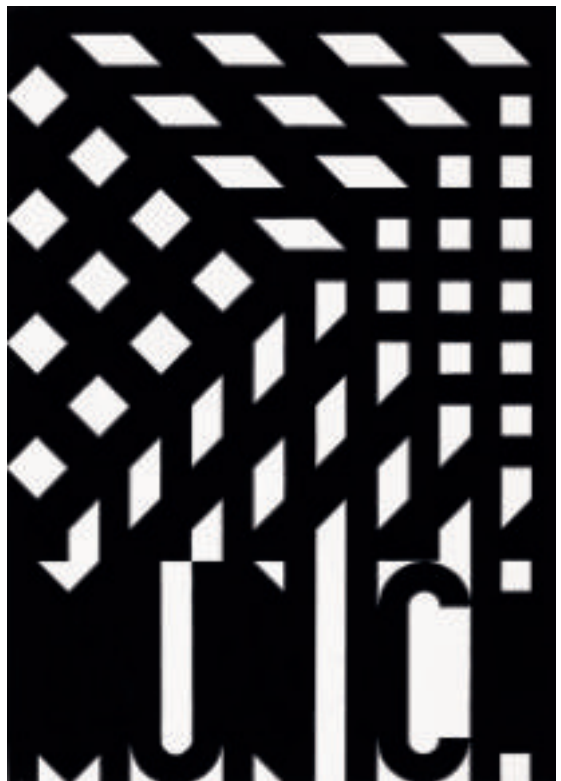
Sol LeWitt, 1985, *Bez tytułu*, sitodruk,
papier, 20 × 25 cm

Sol LeWitt, 1985, *Untitled*, silkscreen
on paper, 20 × 25 cm



Steven Keister, *Process und Konstruktion*,
projekt rzeźby, 1985, tusz, papier,
30,5 × 40,8 × 30,5 cm

Steven Keister, *Process und Konstruktion*,
project of sculpture, 1985, ink on paper,
30.5 × 40.8 × 30.5 cm



Norman Dilworth, *Monachium*, 1985,
tuszu, papier, 70 × 50 cm

Norman Dilworth, *Munich*, 1985,
ink on paper, 70 × 50 cm



Ben Vautier podczas pracy w *Pokoju teorii*,
Künstlerwerkstätten



Ben Vautier working in his *Theory Room*,
Künstlerwerkstätten

Ben Vautier, *Pokój teorii*, Künstlerwerkstätten

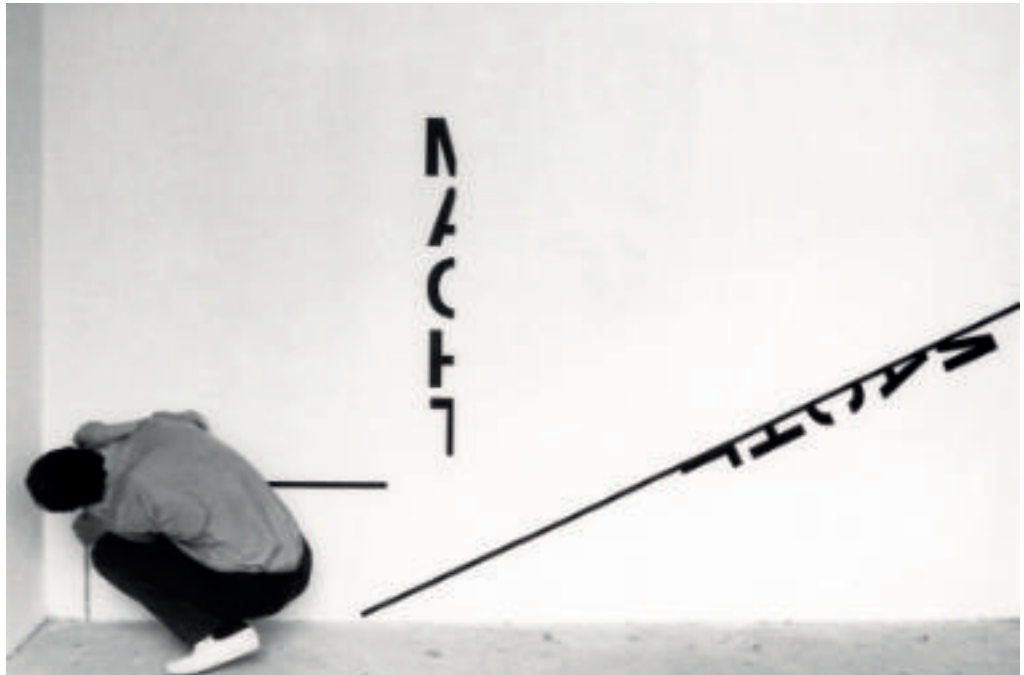
Ben Vautier, *Theory Room*, Künstlerwerkstätten

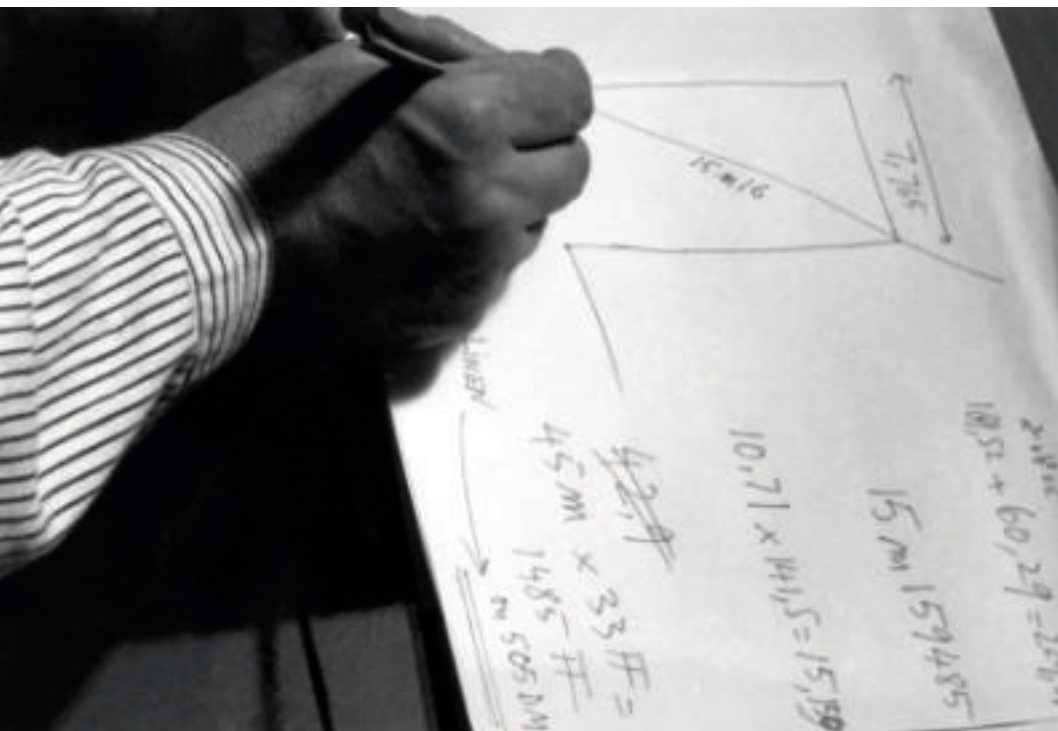




Gunter Demning podczas realizacji
pracy *Zapisany zwój*
Gunter Demning working on his
The Written Scroll

Peter Downsbrough podczas pracy
nad instalacją ścienną
Peter Downsbrough working on his
wall installation





Daniel Buren podczas pracy,
Künstlerwerkstätten

Daniel Buren at work,
Künstlerwerkstätten



Realizacja pracy Daniela Burena
Przekątna na tkaninę, drewno i lustra,
Künstlerwerkstätten

Making of Daniel Buren's *Diagonal*
for Fabric, Wood and Mirrors,
Künstlerwerkstätten



Daniel Buren, *Przekątna na tkaninę,*
drewno i lustra, Künstlerwerkstätten

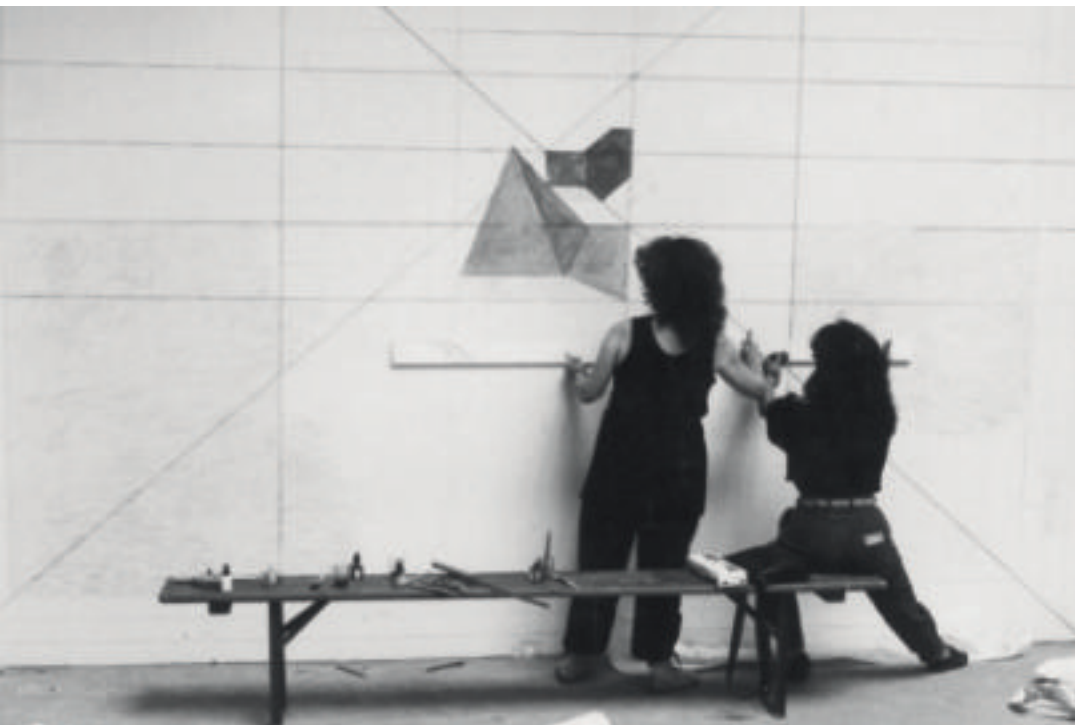
Daniel Buren, *Diagonal for Fabric,*
Wood and Mirrors, Künstlerwerkstätten



Charles Gaines i Michael
Witlatschil przy pracy
Charles Gaines and Michael
Witlatschil at work



Charles Gaines podczas wykładu,
Lenbachhaus
Charles Gaines during his lecture,
Lenbachhaus



Pat Steir z asystentką podczas pracy,
Künstlerwerkstätten

Pat Steir working with her assistant,
Künstlerwerkstätten



Ewerdt Hilgemann,
Implozja sześcianu, dziedziniec
Künstlerwerkstätten

Ewerdt Hilgemann, *Implosion of the Cube*,
courtyard of Künstlerwerkstätten



François Morellet podczas pracy,
Künstlerwerkstätten

François Morellet at work,
Künstlerwerkstätten



Kazuo Katase, *Przestrzeń alternatywna*,
1985, kolaż, 42 × 56,5cm

Kazuo Katase, *Alternative Space*,
1985, collage, 42 × 56,5cm



Kazuo Katase podczas realizacji *Przestrzeni alternatywnej*, Künstlerwerkstätten

Kazuo Katase working on his *Alternative Space*,
Künstlerwerkstätten



Joseph Kosuth, instalacja w Künstlerwerkstätten
Joseph Kosuth, installation at Künstlerwerkstätten

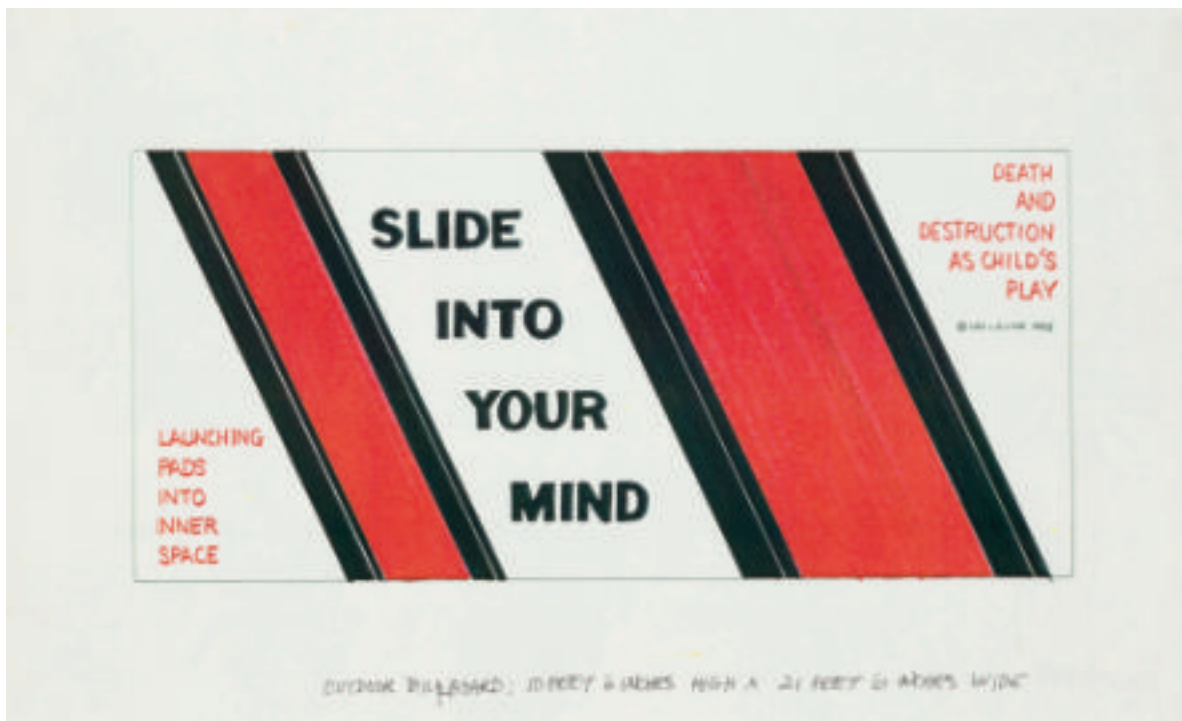


Joseph Kosuth z asystentami
Joseph Kosuth with his assistants



Les Levine na tle swojej pracy *Miejsce startu w przestrzeń wewnętrzną; śmierć i destrukcja jako zabawa dziecięca*, Lenbachhaus

Les Levine against the backdrop of *Launching Pads Into Inner Space; Death and Destruction as Child's Play*, Lenbachhaus



Les Levine, projekt billboardu, 1985, gwasz, papier, 35 × 21,6 cm

Les Levine, billboard project, 1985, gouache on paper, 35 × 21.6 cm



Yutaka Matsuzawa, *The Sea Bed*,
performans na Königsplatz, 9 czerwca
Yutaka Matsuzawa, *The Sea Bed*,
performance in Königsplatz on June 9th



Rune Miels podczas pracy,
Künstlerwerkstätten
Rune Miels at work,
Künstlerwerkstätten



Maurizio Nannucci, *Wiedząc, jak patrzeć,
kiedy widzisz*, Künstlerwerkstätten

Maurizio Nannucci, *Knowing How to See
When You See*, Künstlerwerkstätten



Maurizio Nannucci podczas pracy nad
instalacją neonu, Künstlerwerkstätten
Maurizio Nannucci working on his neon
installation, Künstlerwerkstätten



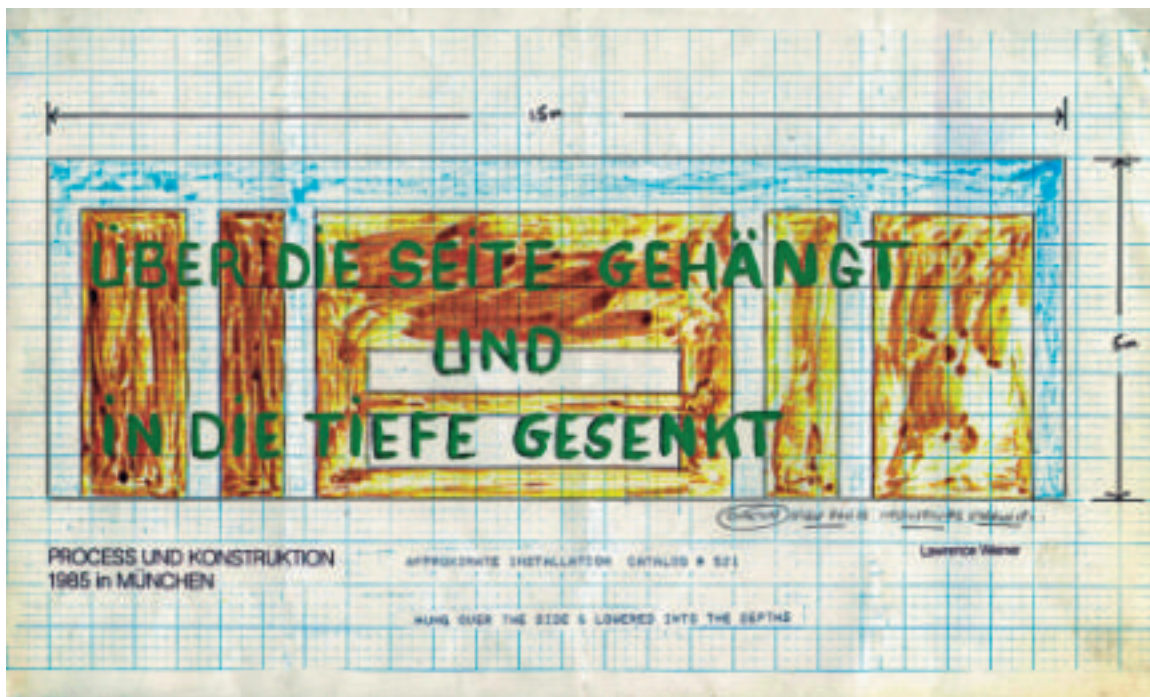
Wnoszenie do Künstlerwerkstätten granitowych
bloków do pracy Richarda Nonasa

Granite stones for Richard Nonas's installation
brought to Künstlerwerkstätten



Richard Nonas, podczas transportu stalowych
belek do jego instalacji w Künstlerwerkstätten

Richard Nonas working during transport of steel
bars for his installation at Künstlerwerkstätten



Lawrence Weiner, *Zawieszony z boku i opuszczony w głębi*, projekt, 1985, gwasz, papier, 35,5 × 21,5 cm

Lawrence Weiner, *Hung Over the Side & Lowered into the Depth*, project, 1985, gouache on paper, 35.5 × 21.5 cm



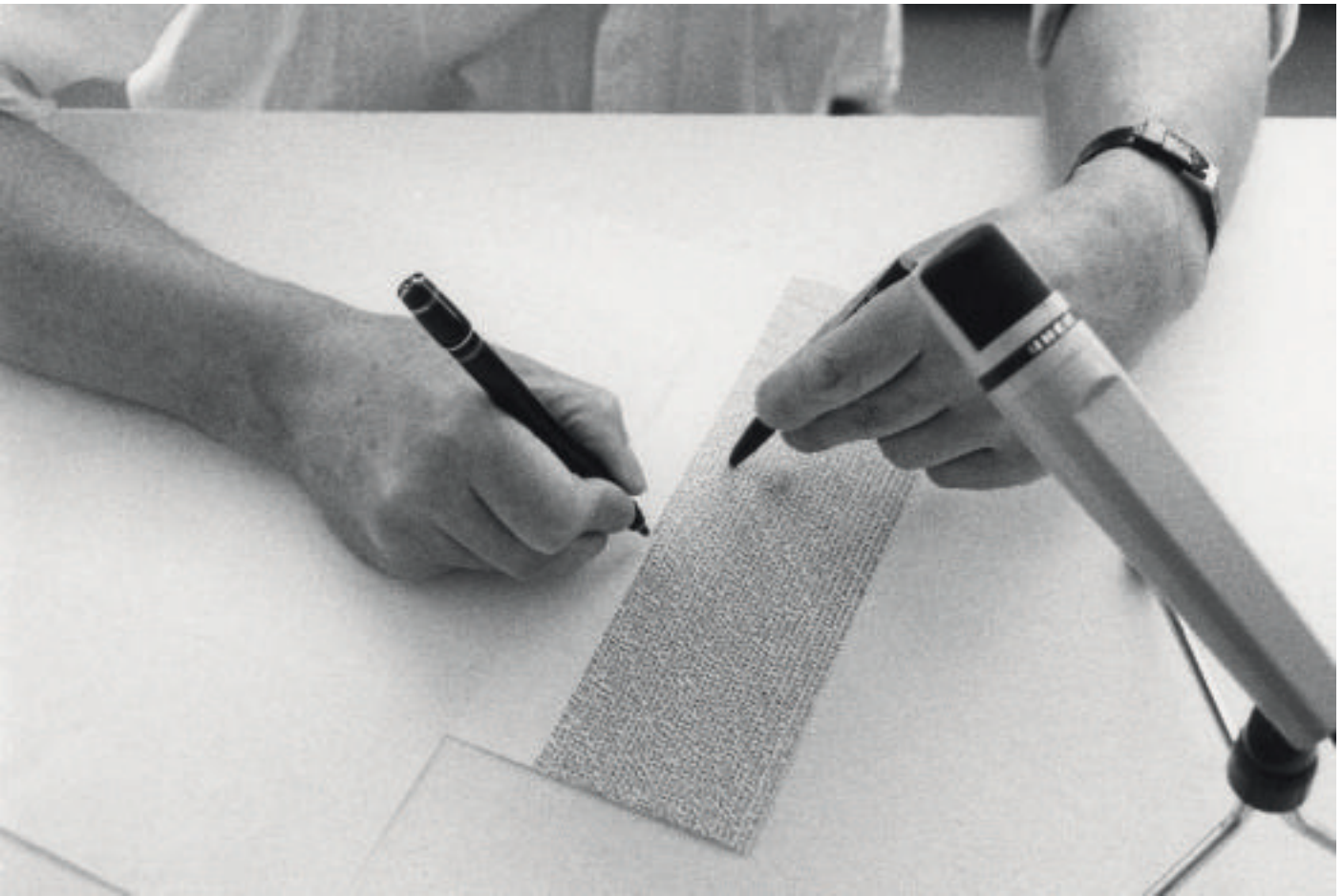
Lawrence Weiner, *Zawieszony z boku i opuszczony w głębi*, Lenbachhaus
Lawrence Weiner, *Hung Over the Side & Lowered into the Depth*, Lenbachhaus



Realizacja pracy Sola LeWitta
Making of Sol LeWitt's installation



Sol LeWitt, instalacja w Künstlerwerkstätten
Sol LeWitt, installation at Künstlerwerkstätten



Roman Opatka podczas pracy
Roman Opatka at work



Ansgar Nierhoff z asystentem podczas pracy nad instalacją rzeźbiarską, Künstlerwerkstätten
Ansgar Nierhoff with assistant working on his sculpture installation, Künstlerwerkstätten



Ansgar Nierhoff, instalacja rzeźbiarska, Künstlerwerkstätten
Ansgar Nierhoff, sculpture installation, Künstlerwerkstätten



Daniel Spoerri na tle swojej pracy *Peep Bar*,
Künstlerwerkstätten

Daniel Spoerri against the backdrop of *Peep Bar*,
Künstlerwerkstätten



Realizacja pracy Daniela Spoerriego *Peep Bar*,
Künstlerwerkstätten

The making of Daniel Spoerri's *Peep Bar*,
Künstlerwerkstätten



Daniel Spoerri (ze studentami), *Peep Bar*,
Künstlerwerkstätten

Daniel Spoerri (and his students), *Peep Bar*,
Künstlerwerkstätten

KONSTRUKCJA W PROCESIE BACK IN ŁÓDŹ 1990

CARL ANDRE
MARINA ABRAMOVIC
ILAN AVERBUCH
ALICE AYCOCK
JANUSZ BALDYGA
TOM HILLS
HARTMUT BÖHM
WOJCIECH BRUSZEWSKI
DANIEL BUREN
PETER DOWNSBROUGH
JOCHEN GERZ
LESZEK GOLEC
JERZY GRZEGORSKI
RYSZARD GRZYB
HELEN M/NEWTON HARRISON
MARCIA HAFIF
PETER HUTCHINSON
TAKA IIMURA
ROLF JULIUS
ELZBIETA KALINOWSKA
STANISLAV KOLIBAL
L/S. KOPYSTIANSKY
A/R KUTERA
LES LEVINE
SOL LEWIT
EDWARD LAZIKOWSKI
RUNE MIELDS
ANTONI MIKOŁAJCZYK
RICHARD NONAS
ANN NOEL
BJØRN NØRGAARD
DENNIS OPPENHEIM
DAVID RABINOWITZ
NORBERT RADERMACHER
RAFAEL RHEINSBERG
FRED SANDBACK
KARIN SANDER
KLAUS STAECK
PHILIP SMITH
MIKOŁAJ SMOCZYŃSKI
S. TOLAA S / MARKOVIĆ
FRANCESC TORRES
ENDRE TOT
TOUT
HANNE TIERNEY
KEN UNSWORT
URSULA WAGNER
RYSZARD WASKO
LAWRENCE WEINER
MARTHE WERY
EMMETT WILLIAMS

CARL ANDRE
HARTMUTH BÖHM
MICHAEL CRAIG-MARTIN
AD DEKKERS
GER DEKKERS
JAN DIBRETS
NORMAN DILWORTH
PETER DOWNSBROUGH
DAVID DYE
TIBOR GAYOR
DAN GRAHAM
GERHARD V. GRAEVENITZ
NORIYUKI HARAUCHI
TIM HEAD
ANTHONY HILL
NANCY HOLT
PATRICK IRELAND
TAKA IIMURA
SERVIE JANSSEN
KAZUO KATASE
STANISLAV KOLIBAL
TOMASZ KONART
ATTILA KOVACS
PAWEŁ KWIEK
LES LEVINE
SOL LEWITT
PETER LOWE
RICHARD LONG
DORA MAURER
KENNETH MARTIN
RUNE MIELDS
ANTONI MIKOŁAJCZYK
MANFRED MOHR
FRANCOIS MORELLET
MAURIZIO NANNUCCI
RICHARD NONAS
ROMAN OPALKA
DENNIS OPPENHEIM
DAVID RABINOWITZ
JOZEF ROBAKOWSKI
REINER RUTHENBECK
ED RUSCHA
FRED SANDBACK
JOEL SHAPIRO
PAUL SHARITS
PETER STROYCKEN
ROBERT SMITHSON
KEN UNSWORTH
BERNAR VENET
RYSZARD WINIARSKI
RYSZARD WASKO

ANDROMARI KEFALOS
REINER RUTHENBECK
FRANK SCHRODER

TERESA MURAK
TOM BUTTER
MONIKA BRANDMEIER
WOLF KAHLER
JACQUELINE DAURIAC
DARA BIRNEBAUM
IAN WALLACE
XAWERY WOŁSKI
ADAM KLIMCZAK
MAREK SOBCZYK

MARY MISS
BILL BECKLEY
PETER D'ADOSTINO
TERRY FOX
ANNA PLOTNICKA
JEAN-LUC JEHAN
JEAN-PIERRE BRIGAUDIOT
M. SNOW/K. CELDMACHER
MICHAEL GALASSO
ANTHONY SANSOTTA
MAREK KIJEWSKI
INGRID BOSCHECK
PAUL PANDIYSEN
JOZEF ROBAKOWSKI
WOLFGANG HAINKE
MICHA ULLMAN

T. HASHIMOTO/J. MEKAS
EVA MARIA SCHÖN
LILLI ENGELN

GENE FLORES

ERIC SNELL
KRISTIAN DÜRBICK
TERRY BERKOWITZ
STEPHEN WILLATS
E. LOPEZ MENCHERO
ANN THULIN
JOHN NIXON

G. NICOLINI / L. PASOTELLI
DANIEL REYNOLDS

ŁÓDŹ 28.10. - 15.11.1990 ul. PKWN 37

serghei

Organizacja i realizacja: Galeria Sztuki Współczesnej "Serghei" w Łodzi, ul. PKWN 37, 90-100 Łódź. Kontakt: 42 25 25 25. Organizacja i realizacja: Galeria Sztuki Współczesnej "Serghei" w Łodzi, ul. PKWN 37, 90-100 Łódź. Kontakt: 42 25 25 25.

Wystawa jest otwarta dla wszystkich. Wstęp wolny. Organizacja i realizacja: Galeria Sztuki Współczesnej "Serghei" w Łodzi, ul. PKWN 37, 90-100 Łódź. Kontakt: 42 25 25 25.

Z powrotem w Łodzi. Konstrukcja w procesie III Back in Łódź. Construction in Process III Łódź, 1990

Komitet Roboczy / Working Committee:

Marina Abramović, Carl Andre, Alice Aycock, Tom Bills, Hartmut Böhm, Wojciech Bruszewski, Daniel Buren, Peter Downsbrough, Jochen Gerz, Marcia Hafif, Helen Harrison, Newton Harrison, Peter Hutchinson, Rolf Julius, Stanislav Kolíbal, Igor Kopystiansky, Svetlana Kopystiansky, Anna Kutera, Romuald Kutera, Les Levine, Sol LeWitt, Edward Łazikowski, David Mach, Rune Miels, Antoni Mikołajczyk, Richard Nonas, Ann Noël, Bjørn Nørgaard, Dennis Oppenheim, David Rabinowitch, Norbert Radermacher, Rafael Rheinsberg, Fred Sandback, Karin Sander, Philip Smith, Milovan Marković, Sissel Tolaas, Francesc Torres, Endre Tót, Ken Unsworth, Hanne Tierney, Ryszard Waśko, Lawrence Weiner, Emmett Williams

Marcella Anselmetti (IT)	Wolfgang Hainke (DE)	Jonas Mekas (US)	Eric Snell (GB)
Iian Averbuch (IL)	Tadashi Hashimoto (JP)	Rune Mields (DE)	Michael Snow (CA)
Janusz Batdyga (PL)	Marygold Hodgkinson (GB)	Antoni Mikołajczyk (PL)	Paweł Sobczak (PL)
Terry Berkowitz (US)	Alexander Honory (DE)	Teresa Murak (PL) Giovanni	Marek Sobczyk (PL)
Tom Bills (US)	Peter Hutchinson (GB)	Nicolini (IT)	Ann Thulin (SE)
Hartmut Böhm (DE)	Takahiko Iimura (JP)	John Nixon (AU)	Sissel Tolaas (NO)
Monika Brandmeier (DE)	Jean-Luc Jehan (FR)	Ann Noël (GB) Richard Nonas	Francesc Torres (ES)
Jean Pierre Brigaudiot (FR)	Rolf Julius (DE) Wolf Kahlen	(US) Denis Oppenheim (US)	Tout (BE)
Wojciech Bruszewski (PL)	(DE)	Paul Panhuysen (NL)	Endre Tót (HU)
Peter D'Agostino (US)	Elżbieta Kalinowska (PL)	Luigi Pasotelli (IT)	Dagmar Uhde (DE)
Jacqueline Dauriac (FR)	Andromahi Kefalos (GR)	Beverly Piersol (US)	Micha Ullman (IL)
Braco Dimitrijević (BA)	Edmund Kieselbach (DE)	Anna Płotnicka (PL)	Ken Unsworth (AU)
Peter Downsbrough (US)	Marek Kijewski (PL)	David Rabinowitch (CA)	Ian Wallace (CA)
Kristian Dubbick (DE)	Adam Klimczak (PL)	Margaret Raspé (DE)	Maria Waško (PL)
Bernd Eickhorst (DE)	Igor Kopystiansky (US)	Rafael Reinsberg (DE)	Ryszard Waško (PL)
Lilli Engeln (DE)	Svetlana Kopystiansky (US)	Daniel Reynolds (US)	Lawrence Weiner (US)
Gene Flores (US)	Anna Kutera (PL)	Józef Robakowski (PL)	Marthe Wéry (BE)
Michael Galasso (US)	Romuald Kutera (PL)	Ingrid Roscheck (DE)	Emmett Williams (US)
Klaus Geldmacher (DE)	Emma J. Lawton (GB)	Nicholas Rowan (GB)	Xawery Wolski (PL)
Johen Gerz (DE)	Les Levine (US)	Karin Sander (DE)	Brygida Wróbel-Kulik (PL)
Leszek Golec (PL)	Sol LeWitt (US)	Anthony Sansotta (US)	Sofi Zezmer (PL)
Jerzy Grzegorski (PL)	Emilio Lopez-Menchero (ES)	Maria Eva Schön (DE)	
Ryszard Grzyb (PL)	Edward Łazikowski (PL)	Philip Smith (US)	
Marcia Hafif (US)	Milovan Marković (RS)	Mikołaj Smoczyński (PL)	

**Z powrotem w Łodzi.
Konstrukcja w procesie III
Łódź, 1990**

Koncepcja trzeciego wydarzenia z cyklu *Konstrukcja w procesie* została oparta na założeniach wypracowanych podczas realizacji poprzednich edycji. Wyboru artystów dokonywał Komitet Roboczy, w skład którego weszli artyści uczestniczący w dwóch wcześniejszych odsłonach *Konstrukcji* oraz twórcy, którzy nie brali udziału w poprzednich edycjach. Każdy z członków Komitetu miał możliwość zaproszenia jeszcze jednego twórcy. Warunkiem był osobisty udział artystów i prezentacja prac lub projektów, które nie były wcześniej pokazywane. 5 października rozpoczęły się tzw. dni robocze, podczas których artyści instalowali lub realizowali swoje projekty. Inauguracja miała miejsce 15 października, od południa do godzin wieczornych, w kilkunastu miejscach: Muzeum Historii Miasta Łodzi, Muzeum Włókiennictwa, Muzeum Kinematografii, Galeria Wschodnia, Hotel Sztuki,

Teatr 77, Galeria 86, Teatr Nowy, Klub Plastyka, lokal przy ul. Piotrkowskiej. Część projektów była realizowana w otwartych przestrzeniach miasta, m.in. na placu Wolności, w parku Państwowej Wyższej Szkoły Sztuk Plastycznych, przy ul. Wschodniej, ul. Piotrkowskiej, Al. Tadeusza Kościuszki. W działania artystyczne włączone zostały jeżdżące po mieście tramwaje, a także emisje na antenie TVP i Radia Łódź. Dzień wcześniej, 14 października, miało miejsce uroczyste otwarcie Muzeum Artystów przy ul. Zachodniej 82; funkcję prezydenta muzeum objął Emmett Williams. Artyści uczestniczący w *Konstrukcji* przekazali swoje prace na rzecz Muzeum Artystów.

Organizatorem było Stowarzyszenie i Fundacja Konstrukcja w Procesie oraz Muzeum Artystów. Patronat objął wojewoda łódzki i Zarząd Regionu NSZZ „Solidarność” Ziemi Łódzkiej.

Emmett Williams podczas otwarcia wystawy,
Muzeum Artystów, Łódź

Emmett Williams during the opening
of the exhibition, Artists' Museum, Łódź

Otwarcie wystawy, ogród Muzeum Historii
Miasta Łodzi

Opening of the exhibition, garden of the
Museum of the City of Łódź



**Back in Łódź.
Construction in Process III
Łódź, 1990**

The concept of the third event in the *Construction in Process* series was based on the principles developed during the previous editions. The artists were selected by the Working Committee, which consisted of artists who had participated in two previous editions of *Construction* and artists who had not participated in previous editions. Each member of the Committee had the opportunity to invite another creator. The condition was the personal participation of the artists and presentation of works or projects that had not been shown before. On 5 October, the so-called working days began, during which the artists installed or carried out their projects. The inauguration took place on 15 October, from noon until the evening hours, in several locations: the Museum of the History of the City of Łódź, the Museum of Textiles, the

Museum of Cinematography, the Wschodnia Gallery, the Art Hotel, Theatre 77, Gallery 86, the Nowy Theatre, the Artistic Club, the on Piotrkowska Street. Some of the projects were carried out in the open spaces of the city, including in Wolności Square, in the park of the State Higher School of Visual Arts, on Wschodnia Street, Piotrkowska Street and Tadeusza Kościuszki Avenue. The artistic activities included trams travelling around the city as well as broadcasts on TVP and Radio Łódź. The day before, on 14 October, the grand opening of the Artists' Museum at Zachodnia 82 took place; Emmett Williams assumed the position of the president of the museum. The artists participating in the *Construction* donated their works to the Artists' Museum.

The organiser was the Konstrukcja w Procesie Association and Foundation and the Artists' Museum. Patronage was assumed by the Governor of Łódź and the Łódź Regional Board of NSZZ Solidarity.

Otwarcie wystawy,
Muzeum Artystów, Łódź
Opening of the exhibition,
Artists' Museum, Łódź



UMOWA

Niniejszym zgadzam się na włączenie mojej pracy wykonanej na *Konstrukcji w procesie – z powrotem w Łodzi 1990* do Kolekcji tego wydarzenia.

Moja praca jest darowizną na rzecz Muzeum Artystów.

Muzeum Artystów jako Opiekun Kolekcji gwarantuje, że:

1. Żadna część kolekcji nie może być sprzedana
2. Każdej pracy musi towarzyszyć informacja, że jest częścią Kolekcji, nawet jeśli pokazywana jest samodzielnie
3. W razie przeniesienia w inne miejsce każda praca musi być instalowana przez artystę, jeżeli tak sobie zażyczył
4. Jakiegokolwiek zmiany w powyższych punktach mogą być dokonane jedynie po uzyskaniu zgody artysty

Muzeum Artystów uczyni wszystko, aby zorganizować indywidualne wystawy artystom, którzy podarowali swoje prace Muzeum Artystów.

Łódź, 15 X 1990

CONSTRUCTION *in* PROCESS

The Artists' Museum International Provisory Artists' Fellowship, Łódź, Poland

AGREEMENT

Hereby, I agree to include my work done for the "Construction in Process - back in Łódź 1990" to the Collection of this event. My work is a donation to The Artists' Museum. The Artists' Museum, as a Protector of the Collection, guarantees:

1. no part of the Collection may be sold
2. each work must always be identified as a part of the Collection even if shown alone
3. if moved, each work must be installed by the artist if he so stated
4. any change, in one of the above formulated points, can only be done by the permission of the artist

The Artists' Museum will attempt to organize one-man-show for those artists who have donated their works to The Artists' Museum.

Łódź, 15.X.1990

Jean Overbeek
Ken Smith

John B. Lopez
Richard Norton
Daniel Reynolds
Joseph Stankowski
Marie Zemanova
P. Vilgas

Julius
W. ELLIOTT

Willa Schwab
M. Villman
Bills
John Nixon

Magid Rosbeck
Sofia Lerner
John Nixon

Rainer Barzen
Dorothy King
Lawrence Weiner

Paul Paul-yon
Philip Smith
Terry Beaumont

Paul Paul-yon (sander)
Philip Smith
Terry Beaumont

Downs Roush
Dennis Roush

Papier
Chole
Stankowski

W. K. J. J. J.
Edmund Stankowski

Solidarity

Regional administration of Łódź Land
Łódź, Buczka Street no. 18

Niniejszym potwierdzam, że łódzka „Solidarność” stanowczo popiera wysiłki Stowarzyszenia Konstrukcji w Procesie, aby założyć w Łodzi międzynarodowe Muzeum Artystów.

„Solidarność” współpracuje ze Stowarzyszeniem przy organizacji w mieście Łodzi wydarzenia *Konstrukcja w procesie – z powrotem w Łodzi 1990.*



Flagi *Konstrukcji w procesie* na ul. Wschodniej
Construction in Process flags on Wschodnia Street

Solidarność

ZARZĄD REGIONU
ZIEMI ŁÓDZKIEJ
Łódź, ul. Buczka Nr 18

Hereby, I confirm that the "Solidarity" of Lodz supports very much the efforts of the "Construction in Process Association" to set up in Lodz the international "Artists Museum".
The "Solidarity" cooperates also with the Association on the organisation in the City the "Construction in Process - back in Lodz, 1990" event.

Andrzej Szał



Kochany Ryszardzie,
Oto materiał.

W Polsce w październiku potrzebowałbym możliwości wykonania billboardu w przestrzeni publicznej. Na przykład powierzchnia komercyjna billboardu do wykonania plakatu w technice fotografia + tekst.

Potrzebuję 2 biletów do Polski

Proszę odeślij mi zdjęcia.

Wszystkiego dobrego,

[nieczytelne]

J. Gerz

Johen Gerz, *Uwolnić Stalina, uwolnić coca-cole*,
plansza usytuowana obok wejścia do Muzeum
Artystów przy ul. Zachodniej 82

Johen Gerz, *Free Stalin, Free Coca-Cola*, board
located beside the entrance to the Artists'
Museum at Zachodnia 82



15/8/90 Paris
Adresse 1/7 -1/9/90: Schlueterstr.52 D-1000 Berlin 12 Tel. 881.1141
Fax (daad) 31000332



Liebo Ryszard,

Lier das Matinal.

What I would need in
Poland in October would be
the possibility to do a billboard in
public space: i.e. on a normal

commercial billboard space to
have realized a poster on the technical
basis of photography + text.

All best,
Good spirits,
J. Gera

= I need 2 tickets for
Poland.

= Please return
photos.

Les Levine
20 East 20 Street
New York, NY 10003-1316
212 673 8873

27 grudnia 1989

Ryszard Waśko
Storwinkel 12
1000 Berlin Zachodni 31
Republika Federalna Niemiec

Drogi Ryszardzie,
Bardzo się cieszę, że będziemy spotkamy się znowu na
Konstrukcji w procesie.
Prosiłeś, żebym wysłał Ci listę tego, czego potrzebuję do
wykonania mojego projektu, ale jeszcze nie mam koncepcji, jest
za wcześnie. Ciągłe przychodzą mi do głowy nowe pomysły i na
samym początku roku zawiadomię, czego będę potrzebował.
W międzyczasie będę miał wystawę w Paryżu, 3 lutego, I wiem,
że w końcu spotkamy się gdzieś w Europie. Daj mi znać, gdzie
będziesz w lutym i w marcu.

Na razie życzę Ci Wesołego 1990 Roku.
Wszystkiego najlepszego
Les

Les Levine podczas plakatowania swojej pracy
Change Your Mind na łódzkich tramwajach
Les Levine putting up posters for his work
Change Your Mind on Łódź trams



M U S E U M O F M O T T A R T I N C

LES LEVINE

30 EAST 20 STREET
NEW YORK, NY 10003-1316
212 475 8875

December 27, 1989

Ryszard Wasko
Storkwinkel 12
1000 Berlin West 31
West Germany

Dear Ryszard,

I'm very happy that we will be together again for the "Construction in Process."

I know you have asked me to send you a list of what is necessary to do my project, but as I have not entirely formulated the project yet, it's a bit early. However, new projects are in my mind and very early in the new year, I will indicate to you what we will need to get it completed.

In the meantime, I'll be doing a show in Paris on February 3rd and I know I'll run across you in Europe at some point. Let me know where you are going to be in February and March.

In the meantime, have a great happy 1990.

All the best,


Les

Ryszard Waśko
Wiceprzewodniczący Stowarzyszenia
Storkwinkel 12
1000 Berlin West 31
Niemcy

8 maja 1990

Drogi Ryszardzie,
Dziękuję Ci w imieniu Stowarzyszenia Konstrukcja w Procesie za zaproszenie do udziału w Komitecie Roboczym wydarzenia *Konstrukcja w procesie – z powrotem w Łodzi, 1990*.
Z przyjemnością akceptuję zaproszenie i chciałbym wykonać pracę osobiście, na miejscu w Łodzi, w sugerowanym terminie. Gdybyś mógł mi powiedzieć, jakiego rodzaju materiały są dostępne, zacznę planować swoją rzeźbę.
W tym momencie nie jestem pewien, którego artystę chciałbym zaprosić do udziału w wydarzeniu. Daj mi jeszcze kilka tygodni na podjęcie decyzji.
Bardzo się cieszę, że wezmę udział w tym wydarzeniu, i przepraszam, że tak późno odpisuję: w ostatnich miesiącach podróżowałem.

Z serdecznymi pozdrowieniami
Dennis Oppenheim



Dennis Oppenheim podczas otwarcia wystawy w Muzeum Historii Miasta Łodzi
Dennis Oppenheim during the opening of the exhibition at the Museum of the City of Łódź



Dennis Oppenheim, *Bez tytułu*, 1990, akryl, drewno, 29,5 × 79,5
Dennis Oppenheim, *Untitled*, 1990, acrylic, wood, 29.5 × 79.5

Ryszard Nasko
Vice Chairman of the Association
Storkwinkel 12
1000 Berlin West 31
Germany

May 8, 1990

Dear Ryszard,

Thank-you for the invitation on behalf of the "Construction in Process" Association to participate in the "Working Committee" of the Construction in Process- back in Lodz, 1990 event.

I am pleased to accept the invitation and would like to realize a work on site, personally, in Lodz, on the suggested dates.

If you could let me know what types of materials are available, I can begin to plan my sculpture.

At this point, I am not certain what artist I would like to invite to the event. Please let me have a few more weeks to decide.

I am greatly looking forward to participating in the event, and am sorry this reply is later but I have been travelling alot in the past months.

Very sincerely,

Dennis Oppenheim
Dennis Oppenheim

DENNIS OPPENHEIM • 54 FRANKLIN ST., NEW YORK, NY 10013 • (212) 962-0178 • FAX: (212) 587-3314

Ryszard Waśko
Storkwinkel 12
1000 Berlin 31

6 maja 1990

Drogi Ryszardzie Waśko,
Bardzo dziękuję za zaproszenie. Z wielką przyjemnością wezmę udział w *Konstrukcji w procesie – z powrotem w Łodzi 1990*. Cieszę się, że spotkam starych przyjaciół i innych artystów, których wcześniej nie miałem przyjemności poznać. Jestem gotowy na współpracę z Antonim Mikołajczykiem, Adamem Klimczakiem, Józefem Robakowskim i Anną Płotnicką oraz oczywiście z innymi artystami, z którymi będziemy się wymieniać poglądami na temat sztuki i społeczeństwa. Wolałbym zrobić pracę site-specific. Byłoby wspaniale, gdybyś mógł znaleźć dla niej miejsce o szczególnych właściwościach architektonicznych i akustycznych. Zajmuję się badaniem audiowizualnych właściwości różnych przestrzeni i relacji między obrazem a dźwiękiem. Byłoby bardzo pomocne, gdybyś mógł znaleźć materiały interesujące pod względem wizualnym i jednocześnie rezonujące (duże powierzchnie, cylindry lub puszki, wykonane z drewna, metalu lub styropianu). A także materiały, które mogą zostać użyte jako długie struny (stalowy drut sprężynowy, nylonowe struny, żyłki wędkarskie). Czy możesz dać mi znać wcześniej, co jesteś w stanie dla mnie zdobyć, żebym mógł przygotować i wziąć ze sobą to, co niezbędne i niedostępne w Polsce? Życzę sukcesów w realizacji projektu i cieszę się na nasze spotkanie w październiku.

Paul Panhuysen



Paul Panhuysen, koncert w Centralnym Muzeum Włókiennictwa
Paul Panhuysen, concert at the Central Museum of Textiles



Tongerenstraat 81 5013 DE Eindhoven The Netherlands

PAUL PANHUYSEN

NET APPELOUWIS
HAS STRAAT

Ryszard Wasko
Sterkwinkel 12
1000 BERLIN 31

May 6th, 1990

Dear Ryszard Wasko:

Thank you for your invitation. With pleasure I will take part in "Construction in Process-back in Lodz 1990". I am looking forward to meeting old friends again and to getting acquainted with other artists. I didn't meet before. I am prepared to cooperating with people like Antoni Mikołajczyk, Adam Kilińczak, Joseph Robakowski or Anna Piłchicka. And of course also with other artists, as we can share ideas about art and society sufficiently.

I prefer to do site-specific work. It would be great if you could find for my work a space of peculiar architectural and acoustical qualities. As I am engaged in an audio-visual investigation of specific spaces, and in relating image and sound, it would be very helpful, if you could find some materials, which are interesting from a visual point of view and have particular resounding qualities as well (big sheets, cylinders or cans, made of wood, metal or styrofoam), and materials which may be used as long strings (spring steel wire, nylon chord, fishing line). Can you inform me in advance what you can get for me so that I can provide and bring myself, what seems to be essential and is not available in Poland.

I wish you a lot of success with this project and I am looking forward to seeing you in October.

Paul Panhuysen

Postgite: 1991202 Bonn, AdN 57 71 00 204

13 Bleecker Street
New York City 10012
(212) 477 4113

1 listopada 1989

Drogi Ryszardzie,
Z wielką przyjemnością ponownie wezmę udział w *Konstrukcji w procesie*.

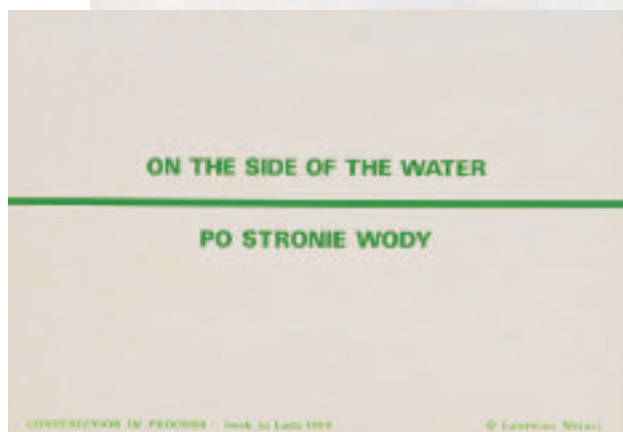
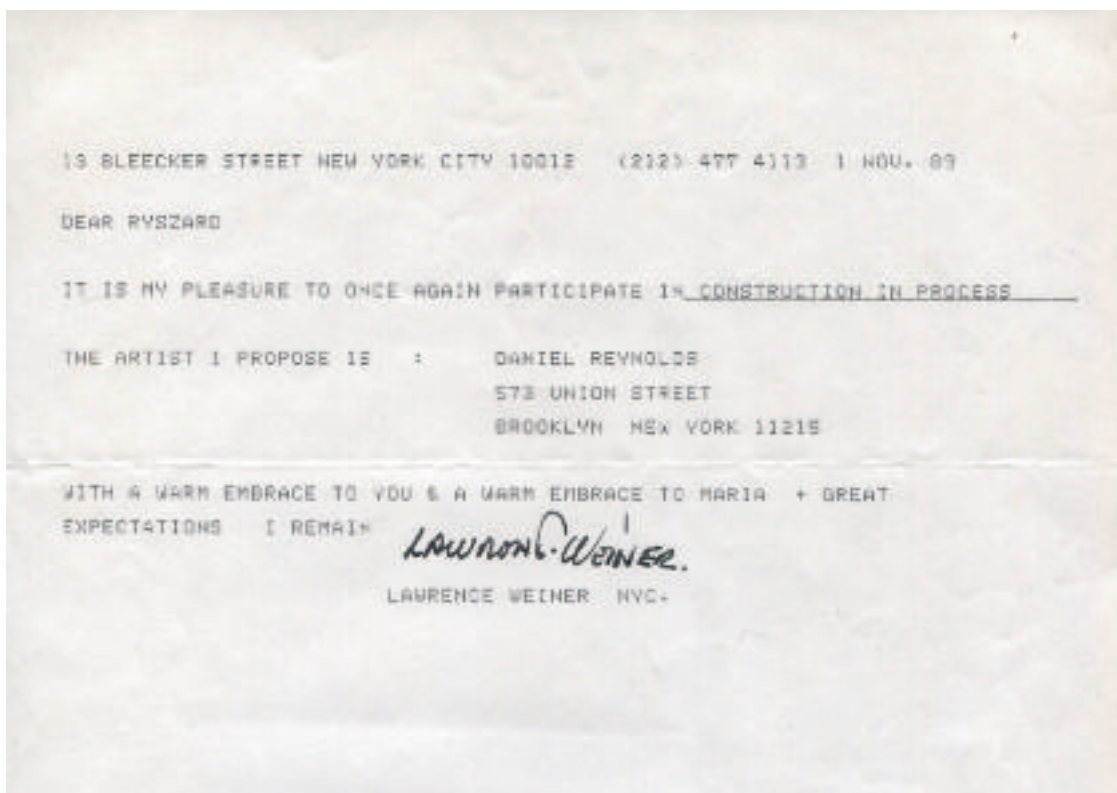
Artysta, którego proponuję, to Daniel Reynolds
573 Union Street
Brooklyn, New York 11215

Z gorącymi uściskami dla Ciebie i Marii
Lawrence Weiner

Lawrence Weiner przed oknem sklepu
z jego pracą *Po stronie wody*

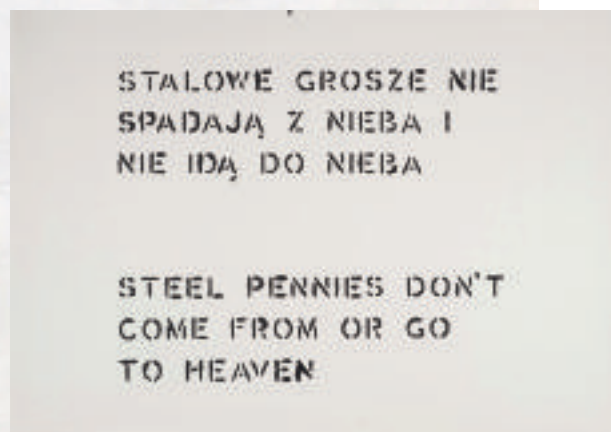
Lawrence Weiner in front of a shop window
with his work *On the Side of the Water*





Lawrence Weiner, *Po stronie wody*, 1990, druk, papier, 20 × 29 cm

Lawrence Weiner, *On the Side of the Water*, 1990, print on paper, 20 × 29 cm



Lawrence Weiner, *Stalowe grosze nie spadają z nieba i nie idą do nieba*, 1990, druk na papierze, 52 × 75 cm

Lawrence Weiner, *Steel Pennes Don't Come From or Go To Heaven*, 1990, printed matter, 52 × 75 cm

Do: Ryszard Waśko
Konstrukcja w Procesie
Storkwinkel 12
1000 Berlin 31

Od: Emmett Williams
Koblerzerstraße 17
1000 Berlin 31

3 stycznia 1990

Mój drogi Ryszardzie,
Dziękuję za Twoje wspaniałomyślne zaproszenie do udziału w *Konstrukcji w procesie* w 1990 roku. Proszę, daj mi znać najszybciej, jak możesz, kiedy będzie Łódź, ponieważ w lutym jadę do Kenii, w marcu do Kanady a w kwietniu do Hiszpanii. Z wielką przyjemnością przyjmuję propozycję zasiadania w Komitecie roboczym stowarzyszenia, ponieważ, jak dobrze wiesz, gorąco popieram Twój projekt muzeum i chciałbym pomóc zrealizować Twoje cele w każdy możliwy sposób. Pamiętaj proszę, że mam już sporo praktycznych doświadczeń w pracy ze sztuką i artystami w Polsce. Czekam na wiadomości od Ciebie.

Z wyrazami miłości
Emmett

To: Ryszard Wasiko
Construction in Process
Storkwinkel 12
1000 Berlin 31

From: Emmett Williams
Eoblenzerstraße 17
1000 Berlin 31
January 3rd, 1990

My dear Ryszard,

Thanks for your gracious invitation
to participate in Construction in Process
in 1990.

Please let me know as soon as possible
when in Łódź
because February is Kenya,
March is Canada,
and April Espana.

I accept, too, with great pleasure
the opportunity to be a member
of the working committee
of the association
because
as you know very well
I heartily endorse your museum project
and want to help you realize your objectives
in any way that is practical.
And please remember
that I have had lots of practical experience
in Poland
working with art and artists.

All right, then, Ryszard,
I'll be waiting to hear from you.

Much love
from



[...]

Polska znów się zmieniła. Dawna Solidarność praktycznie tworzy dziś rząd. Ci, którzy w 1981 roku siedzieli w więzieniach, teraz są u władzy. [Ryszard] Waśko wrócił do Łodzi. W 1990 roku zorganizował w Łodzi trzecią edycję wystawy *Konstrukcja w procesie*. Do udziału zaproszono wielu artystów, którzy brali już udział w dwóch pierwszych wystawach. Każdy zapraszał kogoś innego. Tak jak poprzednio artystom zaproponowano, żeby przyjechali do Polski na własny koszt, ale wszystkie inne wydatki mieli pokryć organizatorzy *Konstrukcji w procesie* – tym razem dostali wsparcie od władz miasta, a nawet od jakichś sponsorów zachodnich. W sumie przyjechało 100 artystów z 22 krajów.

Łódź i Polska to dzisiaj zupełnie inne miejsca niż w roku 1981. Najbardziej rzuca się w oczy wysyp prywatnych sklepów z żywnością, ubraniami i różnymi towarami, które w przeszłości były niedostępne. Ulice są pełne ludzi; spacerują, oglądają wystawy, rozglądają się. Wszędzie coś się dzieje. A jednocześnie jest poczucie, że to moment przejściowy, pełen emocji wynikających z szczególnego połączenia dumy, ale i obaw, niezdecydowania, w którą stronę pójść. Wszystko jest nowe: w polityce, ekonomii, nawet w sztuce. W ciągu tych dwóch tygodni, kiedy byliśmy w Łodzi, można było oglądać występy rosyjskiego teatru i grupy czeskich performerów; odbyła się miejska impreza ekologiczna pod hasłem „Wypędzić szczury z Łodzi” i koncert niemieckiej orkiestry symfonicznej. A jednak, pomimo tych wszystkich atrakcji, *Konstrukcja w procesie* była w Łodzi ważniejszym i bardziej widocznym wydarzeniem, niż byłaby w jakimkolwiek mieście na Zachodzie. Przede wszystkim, byliśmy obecni w całym mieście. Artyści pracowali w dwóch fabrykach, trzech muzeach (choć żadne z nich nie było muzeum sztuki), na strychach, w piwnicach, w sklepie z dzinsami, w galerii, w hotelu, na ulicach, w tramwajach, na podwórkach, na placach i w ogrodach, w warsztatach przemysłowych oraz w nowym, prowadzonym i zarządzanym przez artystów Międzynarodowym Muzeum Artystów, otwartym podczas wystawy w dużym budynku pofabrycznym, który zaoferowało miasto. Łódź była naprawdę dumna, że przyjechaliśmy.

Raz jeszcze powtórzę, to był zupełnie wyjątkowy moment w wyjątkowym miejscu. Moment całkowitej przemiany – wszyscy to czuli. Stary świat odchodził, a nasza obecność, jeśli nie nasza sztuka, była tego symbolem. Ta nasza międzynarodowa wystawa dawała poczucie, że cały świat na nas patrzy. Tak więc, przygotowania do *Konstrukcji w procesie* – ale i to, że doszła do skutku – wydają się być ważniejsze niż prezentowana sztuka. (Myślę, że większość artystów się ze mną zgodzi). Polska publiczność też to czuła, ale w trochę inny sposób. Dla wielu osób ta wystawa była ucieleśnieniem długo wyczekiwanego włączenia sztuki w życie miasta: symbolizowała odwieczne konstruktywistyczne marzenie o społeczeństwie przesiąkniętym przez sztukę; coś o czym wielu ludzi na Zachodzie przestało już marzyć. W Łodzi wystawa objęła całe miasto. O niewielu wystawach można tak powiedzieć.

Taka była, jak sądzę, intencja Ryszarda Waśki. Wszak proces i konstrukcja to jego marzenia, ale proces to również jego życie.

Sue Cramer, *Back to the Future* [Powrót do przyszłości]

„Art in America”, marzec 1991, t. 79, nr 3

[...]

Konstrukcja w Procesie – z powrotem w Łodzi 1990, podobnie jak wcześniejsza wystawa zorganizowana głównie przez Ryszarda Waśkę, objęła swym zasięgiem wielu artystów i wiele miejsc wystawowych, towarzyszyło jej bowiem to samo dążenie do stworzenia nowych form komunikacji i nawiązania współpracy między artystami z różnych krajów. Przy okazji wystawy w 1981 roku każdy zaproszony artysta zapraszał innego artystę, często był to rówieśnik z tego samego kraju lub artysta młodszego pokolenia, w każdym razie odpowiedzialność kuratorska za projekt rozkładała się równomiernie na barkach wszystkich uczestników. Pomimo znacznego dopływu świeżej krwi udało się jednak zachować charakterystyczną wrażliwość i ducha, jakie towarzyszyły pierwotnemu projektowi. Wyraźnie widoczne było też dziedzictwo lat siedemdziesiątych. Zasadniczą część wystawy stanowiły prace dźwiękowe, performance i instalacje typu site-specific. Było stosunkowo niewiele sztuki komercyjnej, ogólne wrażenie było takie, jakby rynkowy boom lat osiemdziesiątych w ogóle się nie

Richard Nonas, 'Construction in Process'
Tema Celeste, no. 30, 1991

...

Poland changed again. Solidarity became, for all practical purposes, the government. Those jailed in 1981 were now in power. Wasko returned to Lodz. He organized the third *Construction in Process* in Lodz for 1990. Many artists from the first two shows were invited. Each invited another. Artists were again asked to pay their way to Poland, while all other expenses would be provided by *Construction in Process* – which this time had financial help from the city, and even some western corporate sponsorship. One hundred artists from twenty-two countries came.

Lodz, and Poland, are different places now than they were in 1981. The most visible difference is the proliferation of private shops selling food, clothing and other consumer items not available in the past. The streets are full of people strolling, window-shopping, looking. There is a feeling of almost continual activity everywhere. But along with that, there is also a very peculiar edge to it all, an overheated combination of excitement, pride and apprehension constant indecision about which emotional way to go. New things are always happening in politics, economics, and even art. In the two weeks we were in Lodz, a Russian theater group, a Czech performance group, a city-wide ecological pageant to "drive the rats out of Lodz," and a German symphony orchestra were there too. Yet, even with all that, *Construction in Process* was much more important, and more visible, in Lodz than it would have been in any western city. We were, to start with, all over the city. Artists worked in two different factory buildings, three different museums (though not the art museum), attics, basements, a blue jeans shop, a gallery, a hotel, on the streets, on the streetcars, in the courtyards, in the plazas and gardens, in industrial work-shops and in a new, permanent, artist run and managed International Artist Museum opened for this exhibition in a large factory building donated by the city. Lodz was proud that we had come.

This was, once again, a special moment in a special place. a moment of almost complete transition – and everyone felt it. It was an old world turning and our presence, if not our art, was a symbol of it. Our international exhibition seemed proof that the world was watching.

And so, once again, the making of *Construction in Process* – and, indeed, the fact that it was made – seemed more powerful than its art. (Even, I think, for most of its artists,) The Polish audience felt that too, but in a slightly different way. For many of them, the exhibition, indeed, represented a long-hoped-for conjunction of art with city life: it symbolized their old constructivist dream of a society permeated by art, a dream many westerners no longer share. The exhibition became the city. And not many shows have managed that.

This is, I think, what Ryszard Wasko intended. Process and construction are his dreams; but process is his life as well.

Sue Cramer, 'Back to the Future'
Art in America, vol. 79, no. 3, March 1991

...

Construction in Process – Back in Lodz 1990, like its predecessor organized primarily by [Ryszard] Wasko, involved a greater number of artists and exhibition sites, but it was still spurred by the desire to open new channels of communication and cooperation between artists from different nations. Each of the artists in the 1981 exhibition was asked to invite another, often a peer from the same country or a younger artist; curatorial responsibility was thus placed largely in the hands of the participants. Despite this influx of fresh blood, the exhibition retained overall a sensibility very much in keeping with the original spirit of the project. The heritage of the 1970s was evident. Sound pieces, performance and site-related installation works composed the greatest portion of the exhibition. Very little commodity art was to be seen, and for the most part it was as if the market hype of the 1980s had never happened. In Lodz, the art market seemed very far away. Other priorities could take precedence, such as the practical demands of making the works and realizing an idea, or meeting and talking with other artists.

The main sites in which the exhibition was held revealed much about the city's industrial and cultural life, both past and present. These locations included the Muzeum Włokiennictwa, a textiles museum (before World War II Poland was a major exporter of textiles, and Lodz was known

wydarzył. W Łodzi rynek sztuki wydawał się czymś niesłychanie odległym. Na pierwszym planie były inne priorytety, na przykład jak praktycznie wykonać prace i zrealizować własne koncepcje, ale przede wszystkim chodziło o to, żeby się spotykać i rozmawiać z innymi artystami.

Główne przestrzenie, w których odbywała się wystawa, mówią wiele o przemysłowej i kulturowej rzeczywistości miasta, zarówno tej dawnej, jak i tej współczesnej. Wśród lokalizacji znalazło się kilka muzeów: Muzeum Włókiennictwa (Polska była przed II wojną światową ważnym eksporterem tekstyliów, Łódź nazywano „polskim Manchesterem”); Muzeum Kinematografii (tuż za rogiem znajduje się Szkoła Filmowa); Muzeum Historii Miasta Łodzi, jak również nowo założone Muzeum Artystów z siedzibą w dawnym budynku pofabrycznym, obecnie odnawianym.

Jednym z głównych punktów otwarcia wystawy było powołanie do życia Muzeum Artystów, porywający spektakl, podczas którego mowę wygłosił po polsku i angielsku Emmett Williams, artysta związany z ruchem Fluxus, a zarazem pierwszy prezydent nowego muzeum. Ryszard Waśko od dawna marzył o stworzeniu stałej kolekcji sztuki zarządzanej przez samych artystów. Wyznaczony został pełnoetatowy administrator muzeum, ale jak do tej pory, odnowiono tylko część budynku. Trzeba jeszcze zdobyć pieniądze, żeby miejsce mogło funkcjonować jako muzeum. Jest nadzieja, że muzeum stanie się centrum życia kulturalnego w Łodzi i płaszczyzną aktywnej wymiany artystycznej między Polską i resztą świata. Idea muzeum i nieśmiertelny duch *Konstrukcji w procesie* idą tu ręką w rękę.

Część artystów realizowała swoje projekty w przestrzeni miasta, wcielając w życie ideę przenikania się sztuki i życia społecznego. Pod tym względem najbardziej spektakularny był darmowy punkt ksero założony i obsługiwany przez artystów Anne Noël, Wolfganga Heinkego i Berndta Eickhorsta, zlokalizowany na głównej ulicy w Łodzi, Piotrkowskiej, i otwarty 24 godziny na dobę przez cały tydzień. Punkt był oblegany przez studentów i nie tylko, niektórzy kopiowali od razu całe książki, chcąc skorzystać z okazji, ponieważ kserokopiarki nie były łatwo dostępne; do niedawna ich posiadanie było nielegalne, w stanie wojennym nawet zabronione.

Wychodząc z założenia, że „działanie polityczne może być rzeźbą”, artysta Francesc Torres nadał na antenie polskiego radia *Pytania ignoranta z Ameryki do narodu polskiego*. Było to

w sumie 45 pytań odnoszących się do kwestii historycznych, politycznych i kulturalnych, a zarazem sondaż na temat procesów i struktur mających związek z władzą i ideologią. „Czy utrwalanie systemu przywilejów – pytał Torres – jest nieodłączną częścią naszego życia?”. „Czy upadek komunizmu spowodowały jego totalitarne założenia, czy raczej fakt, że ludzie pracują dla pieniędzy, a nie dla idei?” Siła projektu wymagającego od słuchaczy odpowiedzi na niełatwe pytania tkwiła w tym, że radio zostało tu wykorzystane jako medium służące otwartej wymianie myśli i poglądów. Mniej wyculona na specyfikę polskiej sytuacji i niezakładająca reakcji odbiorców była praca Lesa Levine’a w formie plakatu z napisem „Change Your Mind” (Zmień zdanie) rozklejanego masowo na autobusach, tramwajach i budynkach. Efektowny slogan przypominający o wpływie mediów na nasze decyzje można było odczytać jako nieco protekcyjalne nawoływanie Polaków do pójścia drogą Zachodu. Bardziej subtelna była praca Lawrence’a Weinera *On the Side of the Water / Po stronie wody* – napis ten w wersji polskiej i angielskiej pojawił się białych i zielonych kartach w miejscach, w których odbywała się wystawa. Ze względu na mocno zanieczyszczone powietrze w Łodzi praca Weinera działała na wyobraźnię, ewokując obraz krystalicznie czystej rzeki.

Część prac nawiązywała formalnie bądź w poetycki i emocjonalny sposób do miejsc, w których powstały; inne z kolei odnosiły się wprost do ówczesnej sytuacji społeczno-politycznej w Polsce.

[...]

Nie wszystkie dzieła na wystawie były na równym poziomie, ale nie o to przecież chodziło. Wyjątkowość *Konstrukcji w procesie* polegała na tym, że powstała z inicjatywy samych artystów, jako projekt społeczno-polityczny zrealizowany przy skromnym budżecie, jego siła brała się ze specyficznej sytuacji, w jakiej znalazła się Polska. Trudno sobie wyobrazić, że podobna wystawa, zlokalizowana w tak wielu miejscach na terenie całego miasta, mogłaby się odbyć na przykład w Stanach Zjednoczonych, Europie czy Australii bez finansowego wsparcia oficjalnych instytucji. Jeśli wskazówką dla oceny tego projektu miały by być tłumy na otwarciu i wyjątkowa atmosfera, to trzeba przyznać, że naprawdę cieszył się on ogromnym zainteresowaniem i poparciem ze strony lokalnej społeczności, i – podobnie jak pierwszy pokaz – wywołał wielką falę optymizmu. [...]

as the “Polish Manchester”); the Muzeum Kinematografii, a film museum (the Polish Film School is just around the corner); the Muzeum Historii Miasta Łodzi, the city historical museum; and the newly founded Artists’ Museum, a former factory building now being refurbished.

The launching of the Artists’ Museum, a high-spirited affair that featured a speech in Polish and English from the Fluxus artist Emmett Williams, who will serve as the museum’s first president, was one of the high points of the opening of the exhibition. The dream of establishing a permanent collection of art that would be run by artists themselves has long occupied Ryszard Wasko. A full-time museum administrator has now been appointed, but as yet only a part of the building itself has been restored. Money still has to be raised so that the full site can function as a museum. It is hoped that the museum will serve as a center for Łódź’s cultural life and provide a vehicle for continuing artistic exchanges between Poland and the rest of the world. The aims of the museum and the spirit of *Construction in Process* thus go very much hand in hand.

Several of the artists carried out projects in the city at large, using the idea of art integrated into society as a starting point. Most effective in this regard was the Free Copy Shop, staffed by artists Anne Noël, Wolfgang Heinke and Bernd Eickhorst. Set up in Łódź’s main street, Piotrkowska, it was open for the better part of 24 hours a day for one week. The shop was besieged by students and others who sometimes photocopied whole books at a time, keen to take advantage of a resource otherwise unavailable and until recently illegal: during martial law it was forbidden to own a photocopier.

Taking as his premise the idea of “the political process as sculpture,” the artist Francesc Torres broadcast on Polish radio “Questions to the Polish People by an Ignorant American”. There were 45 questions in all, addressing historical, political and cultural issues, and probing the processes and structures of power and ideology. “Is the

perpetuation of privilege,” Torres asked, “an unavoidable part of life?” “Is the failure of communism related to its totalitarian premises, or to the fact that people only work for money, not ideals?” The strength of the piece, which encouraged listeners to respond to questions for which there were no easy answers, lays its use of the broadcast medium as a vehicle for the open exchange of ideas. Less sensitive to the complexities of the Polish situation and offering no chance for feedback was Les Levine’s poster project, which plastered the words “Change Your Mind” on buses, streetcars and buildings almost to the saturation point. An effective statement about the control of media over people’s minds, the poster could also be read as a patronizing call to the Polish people to adopt the ways of the West. A more subtle work was Lawrence Weiner’s *On the Side of the Water*, a statement which appeared in Polish and English on green and white cards at various exhibition sites. Given Łódź’s heavily polluted atmosphere, Weiner’s piece inevitably evoked the image of a clear running river.

A number of works responded in poetic, formal or emotional ways to their sites; others made more deliberate reference to the current social situation in Poland.

...

Not all of the works in the exhibition were of equal merit, but in a sense this was not the point. *Construction in Process* was remarkable as an initiative generated by artists and as a social and political project, carried out on a shoestring budget, which drew its strength from Poland’s particular situation. It is hard to imagine a comparable international exhibition, with access to so many sites throughout the city, taking place in the US, Europe or Australia without the backing of official institutions.

If the crowds and the mood of celebration at the official opening of the exhibition were any indication, there was tremendous local support for the project and truly a renewal of the optimism that had fired the first show. . . .



Praca nad metalowymi elementami do rzeźby
Gene'a Floresa *Dzwony dla Łodzi*

The making of metal elements for Gene Flores's
Bells for Łódź sculpture



Dzwony dla Łodzi Gene'a Floresa w trakcie
realizacji przy al. Kościuszki

Gene Flores's *Bells for Łódź* in the making
on Aleja Kościuszki



Karin Sander podczas pracy
nad instalacją *Białe przejście*
Karin Sander working on the
White Passage installation

Karin Sander, *Białe przejście*, ul. Wschodnia
Karin Sander, *White Passage*, Wschodnia Street





Svetlana Kopystiansky, instalacja w Muzeum Historii Miasta Łodzi

Svetlana Kopystiansky, installation at the Museum of the City of Łódź



Richard Nonas, instalacja w Hotelu Sztuki

Richard Nonas, installation at the Hotel Sztuki

Ken Unsworth, instalacja
w Muzeum Kinematografii
Ken Unsworth, installation at the
Museum of Cinematography



Rolf Julius, koncert w Centralnym
Muzeum Włókiennictwa

Rolf Julius, concert at the Central
Museum of Textiles





Tom Bills, rzeźba na terenie Państwowej
Wyższej Szkoły Sztuk Plastycznych
Tom Bills, sculpture on the premises of the
State Graduate School of Visual Arts



Rzeźba Michy Ullmana na ul. Wschodniej w trakcie realizacji,
w głębi stoją Micha Ullman i Jochen Gerz

Micha Ullman's sculpture on Wschodnia Street in progress,
Micha Ullman and Jochen Gerz in the background



Micha Ullman, rzeźba w asfalcie na ul. Wschodniej

Micha Ullman, sculpture in asphalt on Wschodnia Street

MY HOME IS YOUR HOME



Prace zrealizowane przez artystów VI Konstrukcji w procesie można oglądać w następujących miejscach
Places where artists realised their works:

Pałac Grohmana (ul. Tylna 11/13)

Grohman's Palace
Hartmut BOHM (Germany)
Kerstin SANDER (Germany)
Markus MUSSINGHOFF (Germany)
Marianne EUGENHEER (Switzerland)
Sharon HORVATH (USA)
Philip RANTZER (Israel)
David WAKSTEIN (Israel)
Mimmo CATANZA (Italy)
Su BARKER (Australia)
Lillian BLIDD (New Zealand)
Taji KITAGAWA (Japan)
Emma LAWTON (Great Britain)
Andrzej JANUSZEWSKI (Poland)
ŁÓDŹ FABRYCZNA GROUP
Malgosia NIEDZIELKO (Poland)
Robert RUMAS (Poland)
Gary PEARSON (Canada)
Jacob MROZOWICZ (Poland)
Aryk GIESMAR (Germany)
Laszlo KERERKE (Berlin)
Barbara BANISH (Czechia)
Roland SCHEFFERSKI (Poland/Germany)
Dagat OZERI (Israel)
Romy SOMBECK (Israel)
Nadine KHERE (Israel)
Beno MUTTER (Germany)
Jean CLAREDDOUT (France)
Cecile Le TAUC (France)
Dieter FROESE (Germany)
Bernhard GABRIEL (Germany)
Masay TOPOROWICZ (USA)
Alan WEXTER
Ellen WEXTER (USA)
Joshua NEUSTEIN (Israel)

Teatr Studyjny
Kopernika 8
The STUDYZNY Theater
Allen GINSBERG, performance

PP-U Wester
Tymienieckiego 22
David NASH (Wales)

Straci Pałacna (ul. Tymienieckiego 26)
Five Brigade
Paul DANIELSEN (Holland)

Dom Środowisk Artystycznych (ul. Kościeliski 15)
Art Society House
Antonio MUNTADAS (Spain)

Ogród (wzg. Tylny) i Kilińskiego
Garden (corner Tylny St. and Kilińskiego St.)
Emilia BENES-BRZEZINSKI

Muzeum Artystów, Tylna 14
The Artist's Museum
Christopher SNEE (Australia)
Harumi YONEKAWA (Japan)
Sol LeWITT (USA)
Tilman KUNTZEL (Germany)
Ewa SJIUNI (Poland)
Aryk GIESMAR (Germany)
Kenneth GOLDBARTH (USA)
Tom BILLS (USA)
Yang Tie CHANG (China)
Allen GINSBERG (USA)
Larry MILLER (USA)
Jean Charles MASSERA (France)
Larry MILLER (USA)
Performance:
Emma WILLIAMS
Saji SHIMADA (Japan)
Dykcja Pochodzą
Bill ARNING
Regina CORNWELL
Kim LEVIN
Robert C MORGAN
Mati OMER
Emma WILLIAMS
Gregory FOLK
Terry MYERS
Jean Charles MASSERA
Jean Christoph BODOUX

Muzeum Książki Artystycznej (ul. Tymienieckiego 26)
Museum of the Artists Book
Doris SANS ABCDICT (France)
Ken UNSWORTH (Australia)
Hendri van der PUTTEN (Holland)
Richard DUNN (Australia)
Daniel DUTRIELX (Belgium)
Zofia ZEZMER (USA)
Harald KUBICEK (Germany)
Marcia HAFIF (USA)
Bobbi HILL (USA)
Eva Andra LARABBE (USA)
Ken UNSWORTH (Australia)
Lyono YAMAMOTO (Japan)
Patricia RUE-BATON

St. Matthew's, Augsburg-
Evangelical Church
(Piotrkowska 2A3)
David BUCKLEY (Australia)

Academia Medycyna
Medical Academy
Glen SEATOR (USA)

Wydział Architektury (ul. Piłsudskiego 10)
Architects School
Glen SEATOR (USA)

Teren dawnego Getta
Lódź, Getta Border
Suzi SURECK (USA)

Cmentarz Żydowski (Kirchol)
Jewish Cemetery
Richard LERMAN (USA)
Urząd Miasta Łódź (Piotrkowska 104)
City Government Building
pokój/salon 1B1B
Peter DOWNSBROUGH (USA)

Muzeum Kinematografii (ul. Zwycięstwa 1)
Museum of Cinematography
Ewa KULASEK (Poland)
Robert RUMAS (Poland)
Yusef HADZHIFAZLOVIC (Bosnia - Herzegovina)
Robert C. MORGAN (USA)
Jean-Luc BÉHAN (France)
Jean-Pierre BRIGAUDOT (France)
Antonio MUNTADAS (Spain)
Diana KOKANOVIC-TOUMAN (Croatia)

Na antenie Radio Łódź
Radio Łódź - Broadcast
Lawrence WEINER (USA)
Tilman KUNTZEL (Germany)

PP-U WESTER, ŁÓDŹ
(Targowa 65; Rzeźni Grohmanowskiej)
„Grohmann Barrels”
Emilia BENES-BRZEZINSKI (USA)
Bijayesh CHAKRABORTY (Poland)
Barbara BANISH (Czech)
Sean O'REILLY (Great Britain-Wales)
Richard NONAS (USA)

PP-U WESTER
(Tymienieckiego 22)
Peter WERNIGELLEN (Holland)
Jorge BALLESSAR (Spain)

MIME (ul. Ogrodowa 15)
Museum of History of Łódź
Wanda GU (China)
Jian-Jian ZHANG (China)
Krzysztof CICIORGE (Poland)

Na antenie POLSAT oraz LOTY-TV transmission by POLSAT and LOTY
Dieter FROESE (Germany)

Róg Kilińskiego i Brzozi
(OUTDOOR) Corner Kiliński St./ Brzozi St.
Marcia LYONS (USA)

Grand Hotel Orbis (Piotrkowska 92)
Pokój/ Room 249
Aryk GIESMAR (Germany)
Pokój/ Room 507
Josef RAMASEDER (Austria)

Park Kilińskiego
The Kiliński Park
Emilia BENES-BRZEZINSKI (USA)
Richard NONAS (USA)

CHENOS BAR, ul. Kościeliski 22
Richard THOMAS (Australia)

Salon Madam Synowiec
The Kiliński 14
Beno MUTTER (Germany)

Kościół NMP (ul. Zgierska)
NMP Church
Amy HAUFF (USA)

Centrum Muzeum, Wschodnia ul. Piotrkowska 282
The Textile Art Museum
Dagmar UHDE (Germany)

Skwer (wzg. Skłodowej i Kilińskiego)
Square at the corner of Skłodowa st. and Kiliński st
Sylvie HOFFER (Germany)

Na antenie Radio Łódź
On Air Radio Łódź
Paul DANIELSEN
Tilman KUNTZEL
Zbigniew ŁOWŻYŃ
Andrzej MAZUREK
Lawrence WEINER

Piotrkowska 101
Marek JANIAK

Galeria Wschodnia
Wschodnie Gallery
Ryszard WĘSKO (Poland)

Park Sienkiewicza (Sciana przy Kilińskim)
The Kiliński Park (Wall at Kiliński St.)
Peter DOWNSBROUGH (USA)

CAWI, Textil Museum
Dagmar UHDE (Germany)

CONSTRUCTION in PROCESS IV Łódź, 1993

THE ARTISTS' MUSEUM International Provisional Artists Community

Mój dom jest twoim domem. Konstrukcja w procesie IV My Home Is Your Home. Construction in Process IV Łódź, 1993

Międzynarodowa Rada Artystów / International Artists' Board:

Su Baker, Tom Bills, Hartmut Böhm, Brad Buckley, Lillian Budd, Peter Downsbrough,
Richard Dunn, Marcia Hafif, Sol LeWitt, Eve Andrée Laramée, Rune Mields, David Nash, Ay-O,
Dennis Oppenheim, Paul Panhuysen, Francesc Torres, Ken Unsworth, Micha Ullman,
Lawrence Weiner, Ryszard Winiarski

Ay-O (JP)	Amy Hautt (US)	Jean-Charles Massera (FR)	Anthony Sansotta (US)
Iwan Bala (GB)	Robin Hill (US)	Helen Mayer and Newton Harrison (US)	Roland Scheferski (PL/DE)
Jorge Baldessari (ES)	Sibylle Hoffer (DE)	Vusisizwe Mchunu (ZA)	Peter Schoutsen (NL)
Barbara Banish (CZ)	Tom Homburg (NL)	Larry Miller (US)	Buky Schwartz (IL)
Su Baker (AU)	Sharon Horvath (US)	Robert C. Morgan (US)	Glen Seator (US)
Krzysztof M. Bednarski (PL)	Andrzej Janaszewski (PL)	Jacek Mrozowicz (PL)	Seiji Shimoda (JP)
Emilie Benes-Brzezinski (US)	Marek Janiak (PL)	Antonio Muntadas (ES)	Yuan Shun (CN)
Tom Bills (US)	Piotr Jaros (PL)	Markus Mussinghoff (DE)	Christopher Snee (AU)
Hartmut Böhm (DE)	Jean-Luc Jehan (FR)	Benno Mütter (DE)	Ronny Someck (IL)
Jean-Pierre Brigaudiot (FR)	Zhu Jinshi (CN)	David Nash (GB)	Suzy Sureck (US)
Brad Buckley (AU)	Helen Jones (GB)	Wales)	Richard Thomas (AU)
Lillian Budd (NZ)	Sven-Ake Johansson (SE)	Joshua Neustein (IL)	Maciej Toporowicz (US)
Rüdiger Carl (DE)	Dean Jokanovic-Toumin (BA)	Małgorzata Niedzielko (PL)	Dagmar Uhde (DE)
Mimmo Catania (IT)	Laszlo Kerekes (HU)	Ann Noël (GB)	Ken Unsworth (AU)
Xang-Jie Chang (CN)	Nazzih Khire (IL)	Richard Nonas (US)	Micha Ullman (IL)
Cichosz (PL)	Yuiji Kitagawa (JP)	Notorious Group (DE)	Peter Vermeulen (NL)
Jean Clareboudt (FR)	Wlodek Ksiazek (US)	Mordechai Omer (IL)	Henk Visch (NL)
Wojciech Czajkowski (PL)	Harald Kubiczak (DE)	Sean O'Reilly (GB)	Gregory Volk (US)
Marta Deskur (PL)	Ewa Kulasek (PL)	Yigal Ozeri (IL)	David Wakstein (IL)
Peter Downsborough (US)	Tilman Küntzel (DE)	Paul Panhuysen (NL)	Ryszard Waśko (PL)
Richard Dunn (AU)	Eve Andrée Laramée (US)	Gary Pearson (CA)	Allan Wexler (US)
Daniel Dutrieux (BE), Marianne Eigenheer (CH)	Richard Lerman (US)	Hendri van der Putten (NL)	Ellen Wexler (US)
Dieter Froese (DE)	Laurence Laure (FR)	Yufen Qin (CN)	Kees Wevers (NL)
Bernhard Garbert (DE)	Emma J. Lawton (GB)	Philip Rantzer (IL)	Jack Whitten (US)
Jörg Geismar (DE)	Cecile Le Talec (FR)	Josef Ramaseder (AT)	Lawrence Weiner (US)
Allen Ginsberg (US)	Phyllis Levin (US)	Jean-Christophe Royoux (FR)	Emmett Williams (US)
Kenneth Goldsmith (US)	Sol LeWitt (US)	Patricia Ruiz-Bayon (MX)	Lynne Yamamoto (US)
Wenda Gu (CN)	Russel Lynch (ZA)	Robert Rumas (PL)	Harumi Yonekawa (JP)
Jusuf Hadžifejzović (BA)	Marcia Lyons (US)	Karin Sander (DE)	Sofi Zezmer (US)
Marcia Hafif (US)	Łódź Fabryczna Group (PL)	Driss Sans-Arcidet (FR)	Jian-Jun Zhang (CN)
	Christian Marclay (US)		

Komitet Organizacyjny / Organising Committee

Ryszard Waško, przewodniczący / Chairman

Lechostaw Czołnowski, wiceprzewodniczący / Vice Chairman, Łódź

Adam Klimczak, kierownik artystyczny / Artistic Manager, Łódź

Jerzy Grzegorski, zastępca kierownika artystycznego / Vice Artistic Manager, Łódź

Mariusz Olszewski, rzecznik prasowy / Press Secretary, Łódź

Jarosław Nowak, dyrektor kierujący / Managing Director, Łódź

Sofi Zezmer, Muzeum Artystów / The Artists' Museum, New York

Maria Waško, Angelika Stepken, Muzeum Artystów / The Artists' Museum, Berlin

Brad Buckley, Muzeum Artystów / The Artists' Museum, Sydney

Paul Panhuysen, Muzeum Artystów / The Artists' Museum, Eindhoven

Jean Charles Massera, Muzeum Artystów / The Artists' Museum, Paris

Jozef Bakshtein, Muzeum Artystów / The Artists' Museum, Moscow

Sean O'Reilly, Muzeum Artystów / The Artists' Museum, Cardiff

Komitet Honorowy / The Honorary Committee

Mr Jan Krzysztof Bielecki, minister / Polish Government Minister

Mr Piotr Biliński, architekt Miasta Łodzi / Chief Architect of Łódź

Dr John Brademas

Prof. Zbigniew Brzezinski

Mr Waldemar Bohdanowicz, wojewoda łódzki / Łódź Voivode

Mr Jack Cowart, zastępca dyrektora i główny kurator Corcoran Gallery of Art / Deputy Director and Chief Curator, Corcoran Gallery of Art, Washington D.C.

Mr Jordan Crandall, X-Art Foundation and Blast

Mr Ryszard Czubaczyński, dyrektor Muzeum Historii Łodzi / Director of History Museum of Łódź

Dr Yael Danieli

Mr James Demetrian, dyrektor / Director of Hirshhorn Museum and Sculpture Garden Smithsonian Institution, Washington

Mr Howard Fox, główny kurator / Chief Curator of Los Angeles County Museum

Mr Frank O. Gehry

Mrs Katherine Graham, mecenas i kolektorka sztuki, wydawca „Washington Post” / art patron, collector and publisher of the *Washington Post*

Prof. Wojciech Jerzy Has, reżyser, rektor PWSTviT / film director, Film School Rector, Łódź

Mrs Allana Heiss, dyrektor / Director of PS1 Museum, New York

Mrs Elżbieta Hibner, zastępca prezydenta Miasta Łódź / Deputy Mayor, the City of Łódź

Mr Joseph Hirshhorn

Mr Walter Hopps, dyrektor / Director of Menil Foundation, Houston, Texas

Mr Rafal Imbro, dyrektor / Director of Furex Co.

Mr Michał Jagiełło, ministerstwo kultury / Ministry of Culture

Mr Zdzisław Jaskuła, dyrektor Teatru Studyjnego / Director of Studyjny Theatre, Łódź

Ms Milena Kalinowska, dyrektor / Director of the Institute for Contemporary Art, Boston

Mr Donald Kendall, mecenas sztuki, fundator ogrodu rzeźby PepsiCo / art patron, founder of the PepsiCo Sculpture Garden, New York
Mr Krzysztof Kilian, minister komunikacji / Minister of Communication
Ms Katherine Kosinski, Chair of the Board, Amerbank, Warsaw and New York City
Mr Wynn Kramarski
Mr Thomas Krens, dyrektor / Director of Guggenheim Museum, New York
Prof. Grzegorz Królikiewicz, reżyser filmowy / film director
Mr Lech Leszczyński, dyrektor, Urząd Miasta Łodzi / Director, City Hall of Łódź
Mr Witold Lutosławski, kompozytor / composer
Mr Tadeusz Mazowiecki, przewodniczący Unii Demokratycznej / Leader of Democratic Union
Dr Friedrich Meschede, dyrektor programowy / Program Director of Germany Exchange Academy, Berlin
Mr Janusz Michaluk, zastępca prezydenta miasta Łodzi / Deputy Mayor, the City of Łódź
Dr Joachim Sartorius, dyrektor / Director of German Exchange Academy, Berlin
Mr Eric Stark
Dr Antoni Szram, dyrektor Museum Kinematografii / Director of Cinematography Museum, Łódź
Mr Marek Tazbir, dyrektor / Director of Uniontext, Łódź
Mr Andrzej Terlecki, przewodniczący miejskiej rady kultury / Chairman of the City Culture Board, Łódź
Ks. Prof. / Rev. Prof. Józef Tischner
Prof. Jerzy Treliński, rektor Akademii Sztuk Pięknych w Łodzi / Rector of Academy of Fine Arts in Łódź
Mr Norbert Zawisza, dyrektor Centralnego Muzeum Włókiennictwa / Director of the Central Museum of Textiles, Łódź

Mój dom jest twoim domem.

Konstrukcja w procesie IV

Łódź, 1993

Czwarta edycja *Konstrukcji w procesie*, trwająca od 1 do 7 października 1993 roku była anonsowana jako „forum otwierające sztukę na inne pola aktywności ludzkiej”. Zgodnie z wcześniejszą zasadą wszystkie prace i wydarzenia były realizowane na miejscu. Program obejmował różne praktyki artystyczne w obszarze sztuk wizualnych, działań performatywnych, literatury, muzyki. W broszurze wydanej przez Muzeum Artystów określono ramy programowe wydarzenia:

- praca z różnymi ideami i materiałami: malarstwo, rzeźba, instalacje;
- praca jako wykłady, dyskusje i sympozja dotyczące różnych aspektów aktualnych doświadczeń w obrębie sztuki, nauki, religii, polityki, ekonomii, itd.;
- praca jako publiczne przekazy: poezja, teksty literackie, publiczne dialogi w radio i telewizji;
- praca jako działania: performans, teatr, koncerty, pokazy filmów i wideo;
- praca w innych, niewymienionych tu formach.

Uczestnicy byli zapraszani przez Międzynarodową Radę Artystów oraz przez biura Muzeum Artystów w Nowym Jorku, Eindhoven, Paryżu, Moskwie, Cardiff, Berlinie, Sydney i w Łodzi.

Organizatorem było Muzeum Artystów. Poszczególne prace i wydarzenia prezentowano w kilkudziesięciu miejscach na terenie miasta: Muzeum Artystów, Willa Grohmana, budynek Straży Pożarnej, Muzeum Książki Artystycznej, kościół Ewangelicko-Augsburski św. Mateusza, Dom Środowisk Artystycznych, Akademia Medyczna, Politechnika Łódzka, Muzeum Kinematografii, Urząd Miasta Łodzi, Muzeum Historii Miasta Łodzi, Grand Hotel Orbis, park Kilińskiego, park Sienkiewicza, kościół Najświętszej Marii Panny, Centralne Muzeum Włókiennictwa, Galeria Wschodnia, salon Madame Synowiecka, bar Chenko, cmentarz Żydowski, Przedsiębiorstwo Produkcyjno-Ustługowe Wester, dawny ogród Grohmana, skwer na rogu ul. Składowej i Kilińskiego, podwórze przy ul. Jaracza, teren dawnego getta, ul. Piotrkowska. Program obejmował również emisje na antenie programów Polsat i TVP Łódź oraz na antenie Radia Łódź.

Konstrukcji towarzyszyła dyskusja panelowa pod hasłem *Inter or Intra – or what's going on here* z udziałem pisarzy, krytyków i teoretyków sztuki: Bill Arning, Regina Cornwell, Kim Levin, Emmett Williams, Robert Morgan, Mordechai Omer, Gregory Volk, Terry Myers, Jean-Charles Massera, Jean-Christophe Royoux.



Richard Nonas, Peter Downsbrough, Dieter Froese z asystentami przed wejściem do Muzeum Artystów
Richard Nonas, Peter Downsbrough, Dieter Froese with assistants in front of the entrance to the Artists' Museum

**My Home Is Your Home.
Construction in Process IV
Łódź, 1993**

The fourth edition of *Construction in Process*, which ran from 1 to 7 October 1993, was announced as 'a forum opening art to other fields of human activity'. In accordance with the previous rule, all works and events were carried out on site. The programme included various artistic practices in the field of visual arts, performative activities, literature and music. The brochure published by the Artists' Museum defines the programme framework of the event:

- work with different ideas and materials: painting, sculpture, installations;
- work as lectures, discussions and symposia on different aspects of current experiences in art, science, religion, politics, economics, etc.;
- work as public messages: poetry, literary texts, public dialogues on radio and television;
- work as activities: performance, theatre, concerts, film and video screenings;
- work in other forms not listed here.

The participants were invited by the International Council of Artists and by the offices of the Artists' Museum in New York, Eindhoven, Paris, Moscow, Cardiff, Berlin, Sydney and Łódź.

The organiser was the Artists' Museum. Individual works and events were presented in dozens of places in the city: the Artists' Museum, Grohman's Villa, the Fire Brigade building, the Museum of the Artistic Book, the Evangelical-Augsburg Church of St Matthew, the House of Artistic Communities, the Medical Academy, the Technical University of Łódź, the Museum of Cinematography, City Hall of Łódź, the Museum of the History of the City of Łódź, the Orbis Grand Hotel, Kilińskiego Park, Sienkiewicz Park, the Church of the Blessed Virgin Mary, the Central Museum of Textiles, the Eastern Gallery, Madame Synowiecka salon, Chenko bar, the Jewish Cemetery, the Wester Production and Service Company, former Grohman's garden, the square on the corner of Składowa and Kilińskiego Streets, the yard on Jaracza Street, the area of the former ghetto, Piotrkowska Street. The programme also included broadcasts on Polsat and TVP Łódź and on Radio Łódź.

The *Construction* was accompanied by a panel discussion entitled 'Inter or Intra – or What's Going On Here', with the participation of writers, critics and art theoreticians: Bill Arning, Regina Cornwell, Kim Levin, Emmett Williams, Robert Morgan, Mordechai Omer, Gregory Volk, Terry Myers, Jean-Charles Massera, Jean-Christophe Royoux.



Otwarcie wystawy w Muzeum Artystów,
ul. Tylna 14

Opening of the exhibition at the Artists' Museum,
14 Tylna Street



Uczestnicy Konstrukcji w procesie. Mój dom jest twoim domem

Participants of the Construction in Process. My Home Is Your Home exhibition



Ryszard Waśko i Allen Ginsberg podczas otwarcia wystawy w Muzeum Artystów
Ryszard Waśko and Allen Ginsberg during the opening of the exhibition at the Artists' Museum



Wieczór literacki w Muzeum Artystów,
uczestnicy: Allen Ginsberg, Kenny Goldsmith,
Nazih Khire, Phillis Levin, Jean-Charles Masser,
Robert C. Morgan (stoi), Ronny Someck,
Gregory Volk

Literary evening at the Artists' Museum,
participants: Allen Ginsberg, Kenny Goldsmith,
Nazih Khire, Phillis Levin, Jean-Charles Masser,
Robert C. Morgan (standing), Ronny Someck,
Gregory Volk



Kenny Goldsmith podczas wieczoru literackiego
w Muzeum Artystów

Kenny Goldsmith during a literary evening
at the Artists' Museum



Ryszard Waśko, *Posiłek dla biednych i bogatych*, Muzeum Artystów

Ryszard Waśko, *Meal for the Poor and the Rich*, Artists' Museum



Przygotowania do akcji Ryszarda Waśko *Posiłek dla biednych i bogatych*, Muzeum Artystów

Preparations for Ryszard Waśko's *Meal for the Poor and the Rich*, Artists' Museum



Ryszard Waśko, *Posiłek dla biednych i bogatych*, Muzeum Artystów

Ryszard Waśko, *Meal for the Poor and the Rich*, Artists' Museum



Allen Ginsberg podczas wieczoru autorskiego w Teatrze Studyjnym w Łodzi

Allen Ginsberg during an author's evening at the Studyjny Theatre in Łódź



Allen Ginsberg, *Bez tytułu*, 1993, tusz, papier, 70 × 100 cm

Allen Ginsberg, *Untitled*, 1993, ink on paper, 70 × 100 cm



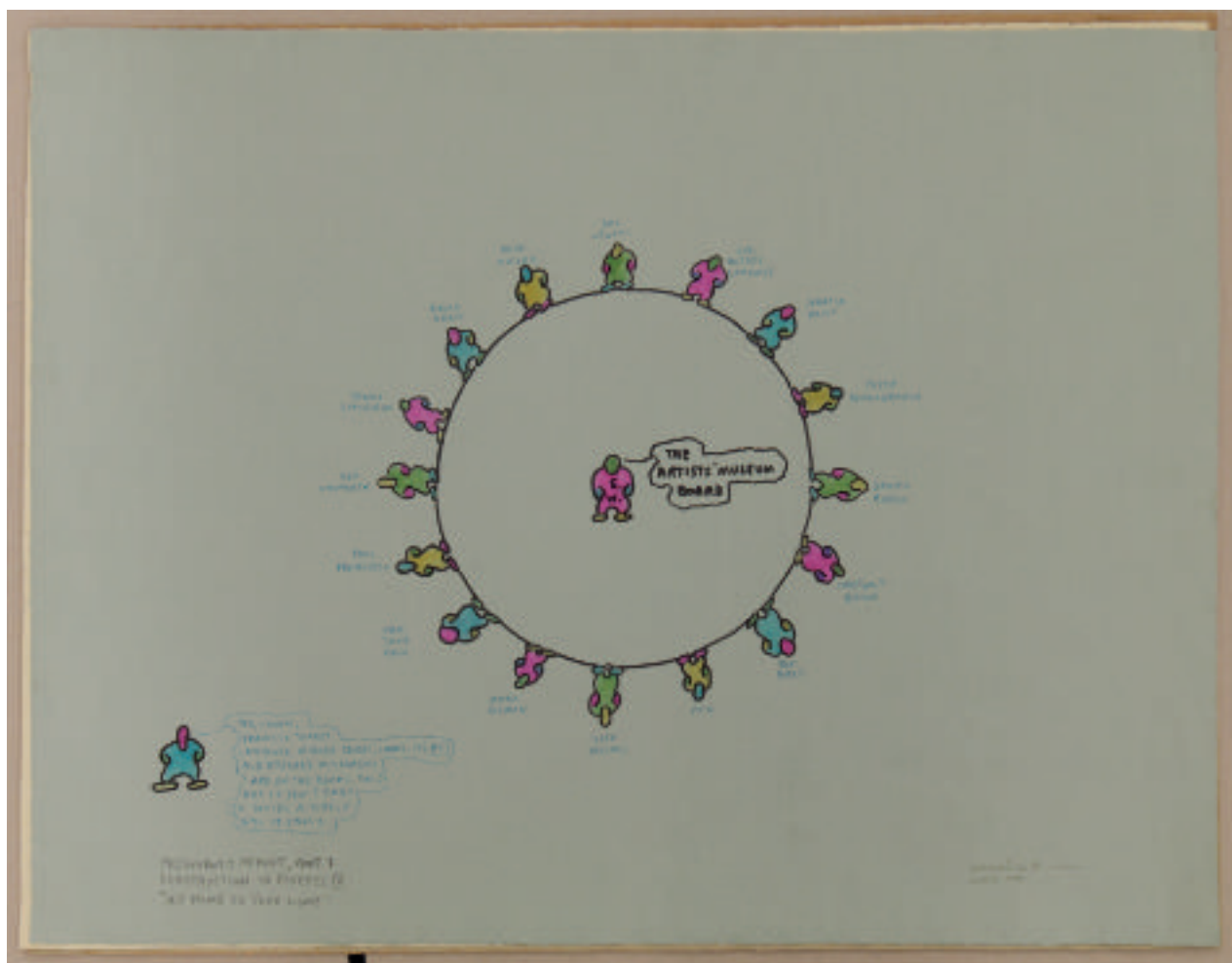
Allen Ginsberg podczas wieczoru literackiego w Muzeum Artystów

Allen Ginsberg during a literary evening at the Artists' Museum



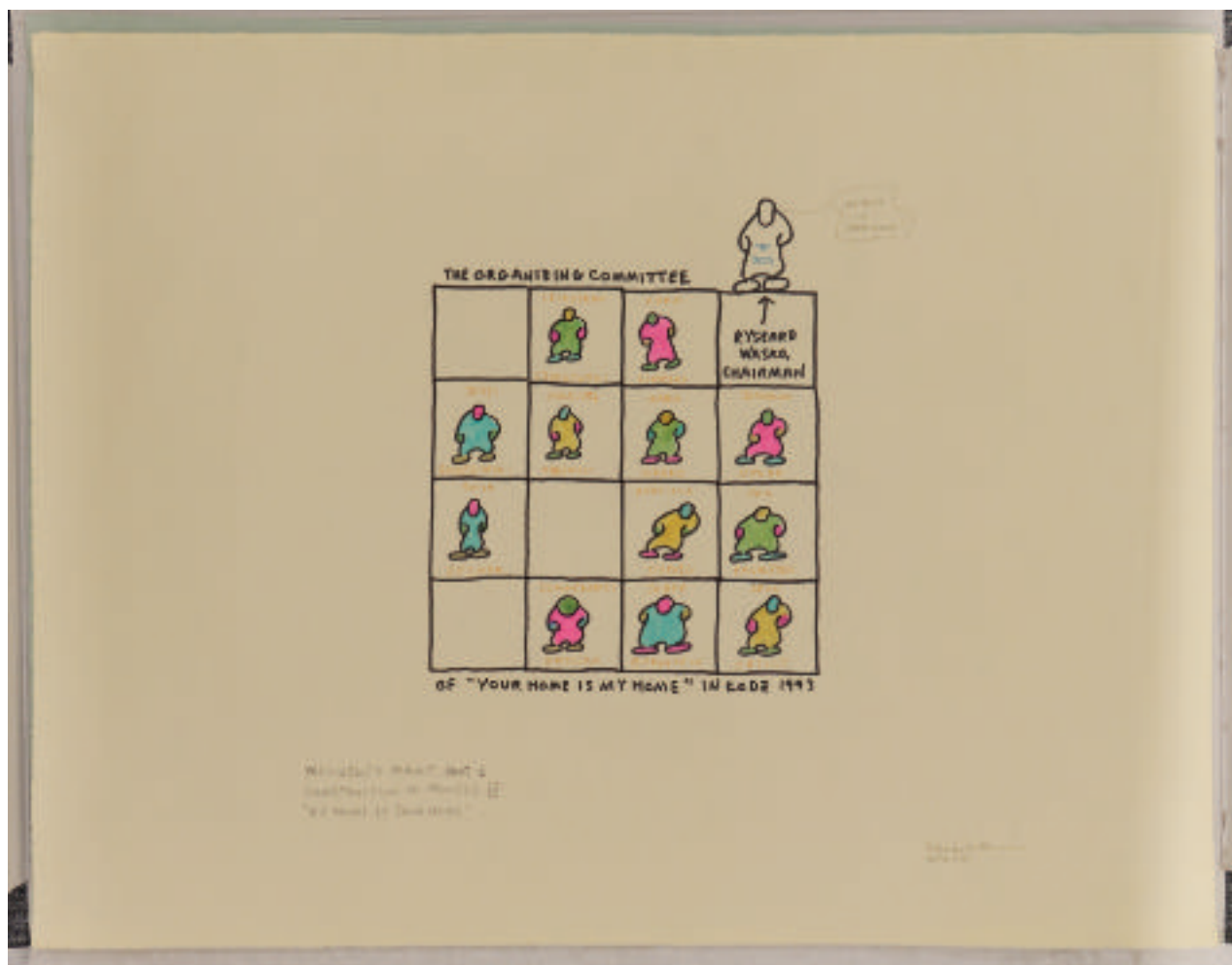
Allen Ginsberg, *Bez tytułu*, 1993, tusz, papier, 70 × 100 cm

Allen Ginsberg, *Untitled*, 1993, ink on paper, 70 × 100 cm



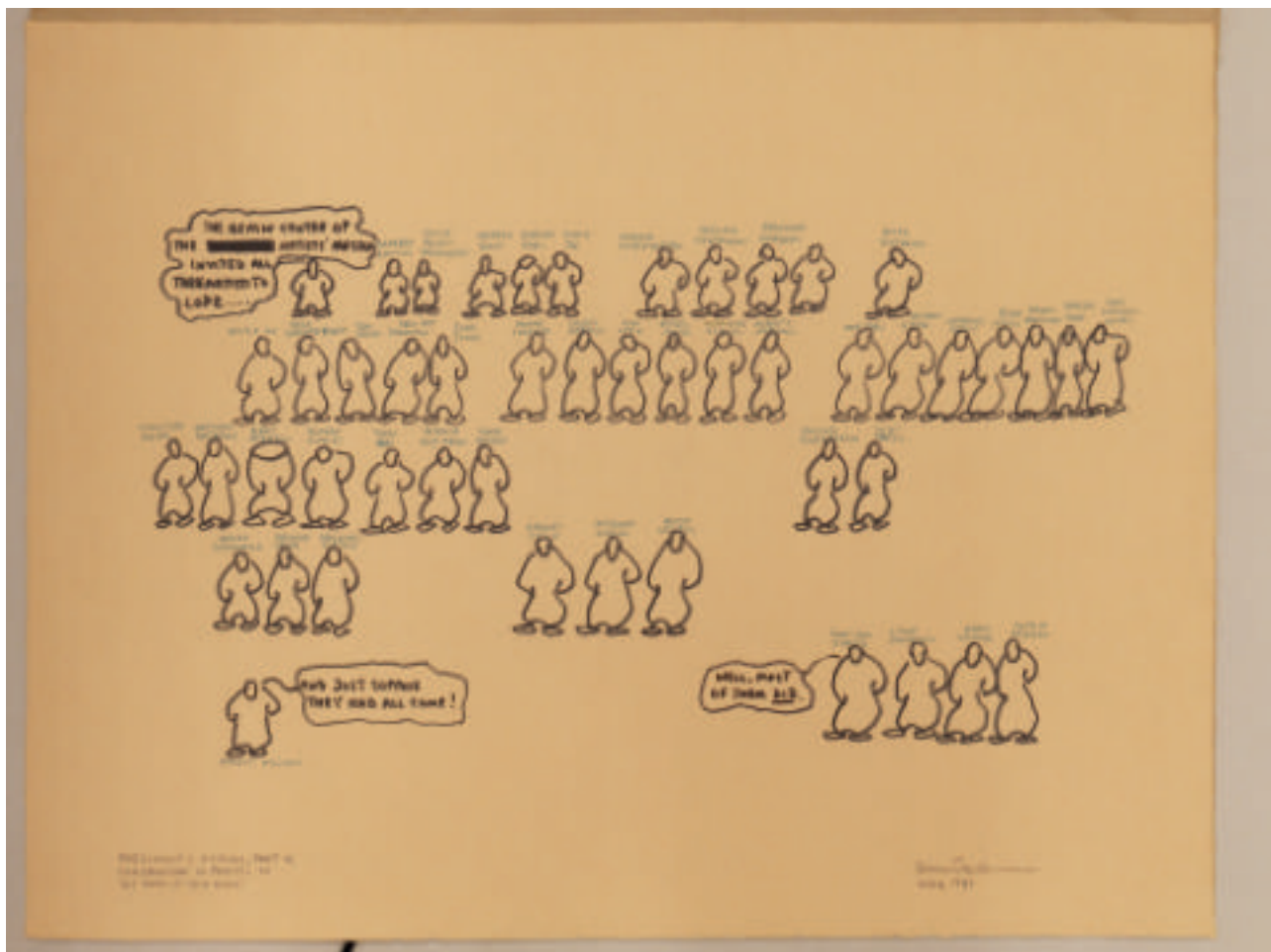
Emmett Williams, *Raport Prezydenta część 1*, 1993,
tusz, gwasz, papier, 44,5 × 62 cm

Emmett Williams, *President's Report Part 1*, 1993,
ink and gouache on paper, 44.5 × 62 cm



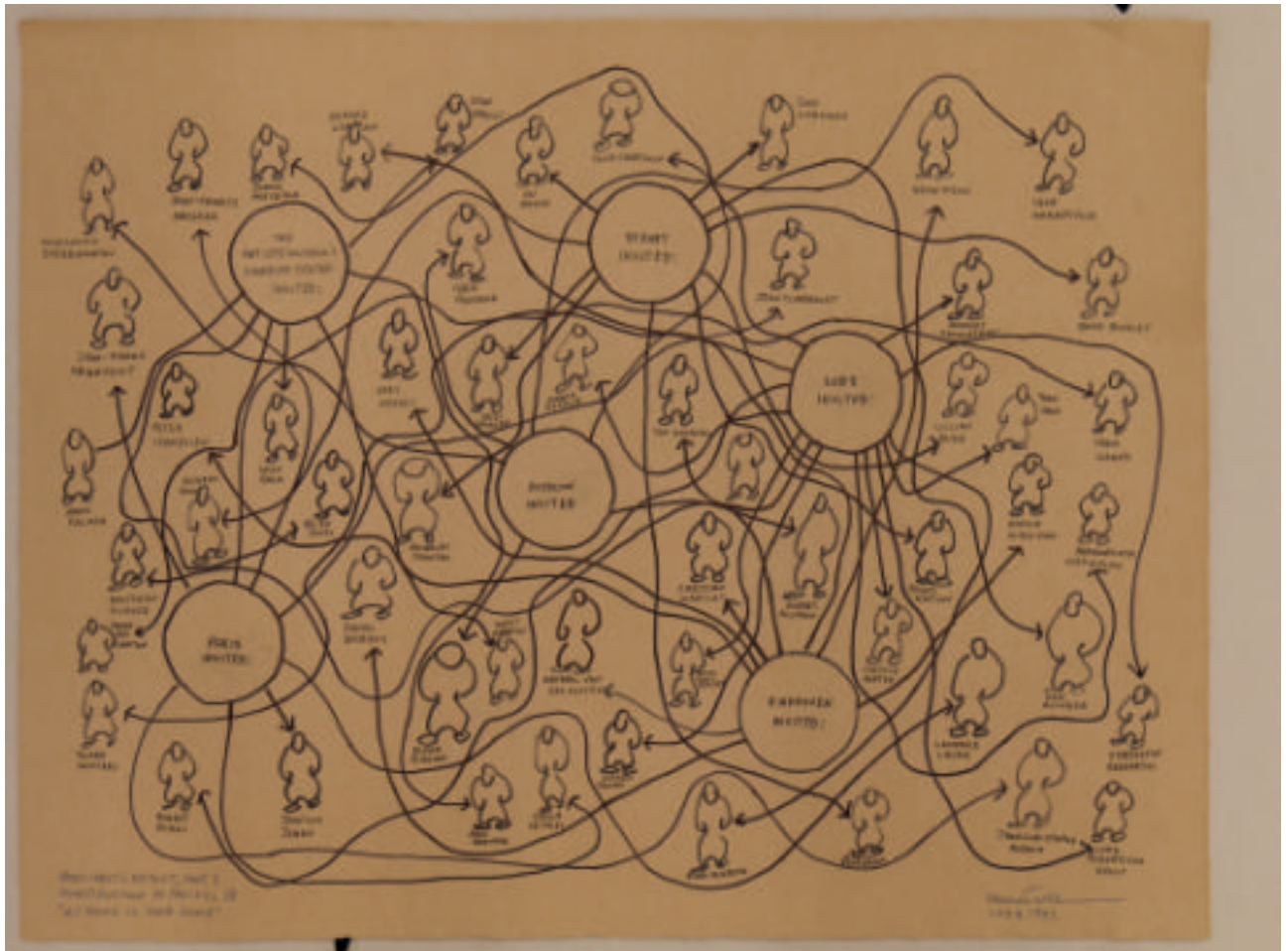
Emmett Williams, *Raport Prezydenta część 2*, 1993,
 tusz, gwasz, papier, 49 × 63 cm

Emmett Williams, *President's Report Part 2*, 1993,
 ink and gouache on paper, 49 × 63 cm



Emmett Williams, *Raport Prezydenta część 4*, 1993,
 tusz, papier, 49 × 63 cm

Emmett Williams, *President's Report Part 4*, 1993,
 ink on paper, 49 × 63 cm



Emmett Williams, *Raport Prezydenta część 5*, 1993,
 tusz, papier, 49 × 63 cm

Emmett Williams, *President's Report Part 5*, 1993,
 ink on paper, 49 × 63 cm

[...]

W pierwszym tygodniu października w Łodzi zaroilo się od artystów i pisarzy. Przyjechali do Muzeum Artystów, by zrealizować swoje prace w ramach czwartej edycji *Konstrukcji w procesie* zatytułowanej *Mój dom jest twoim domem*. Przybyli z miejsc tak odległych jak Australia, Izrael, Japonia, Chiny, Walia, ale też bliższych, jak Niemcy, Francja, Rosja czy Włochy. Waśkowie zaaranżowali kilka różnych budynków i przestrzeni na terenie całego miasta, w których artyści mieli pracować nad swoimi projektami, montować instalacje. Większość prac miała charakter site-specific, przynajmniej tak zakładano, ponieważ nigdy nie było pewności, czy znajdzie się dokładnie to, co jest potrzebne, szczególnie jeśli chodzi o materiały. W Polsce wciąż pokutuje biurokratyczne myślenie, więc nie wszystkie towary są łatwo dostępne.

Jednak gdy patrzyło się na witryny sklepowe w centrum Łodzi, to widać było, że w sklepach pełno jest towarów z Zachodu — począwszy od najnowszych francuskich ubrań po amerykańską pizzę. Było coś imponującego — przynajmniej dla mnie — w tym, jak Polacy starają się podnieść swój standard życia po tych wszystkich latach komunizmu, a potem jeszcze stanu wojennego. Nadal jednak trudno tu zorganizować różne przedsięwzięcia. Jeśli chodzi o politykę, to dużej części społeczeństwa towarzyszy poczucie rezygnacji. Polacy, niezależnie od tego, czy mają do czynienia z dominacją dawnej partii komunistycznej, czy kościoła rzymsko-katolickiego, ewidentnie cierpią w poczuciu nieustannej opresji i zachwianej hierarchii. To sprawia, że problemu z kapitalizmem nie da się tak łatwo rozwiązać; nie wystarczy zapełnić wystaw zachodnimi towarami. Jak powiedział pewien biznesmen siedzący obok mnie w samolocie z Warszawy do Berlina: „Polacy mają trudności z podejmowaniem decyzji. To jest ich największy problem — podjąć konkretną decyzję finansową z pełną odpowiedzialnością”.

Z Nowego Jorku do Polski przyjechała całkiem liczna grupa. Dużo osób było przygotowanych na ogólny chaos, ale nie wszyscy. Niektórzy spodziewali się, że ich prace zostaną uwiecznione dla potomności w międzynarodowych magazynach o sztuce. Ale w przypadku Muzeum Artystów to nie recenzje były ważne, tylko wymiana, rzeczywiste interakcje

zachodzące w otaczającym nas chaosie — intensywne wrażenia wspólne dla tych wszystkich artystów, którzy nagle znaleźli się w „niezachodnich” realiach i chcieli się spotykać, rozmawiać, wymieniać poglądy.

Jako artysta i krytyk przyjechałem, żeby wykonać własną instalację, a jednocześnie obejrzeć, co robią inni. Któregoś wieczoru poproszono mnie, żebym poprowadził panel dyskusyjny (z uczestnikami, których nie ja wybierałem). Okazało się, że prawie wszyscy są z Nowego Jorku. Doproszono jeszcze dwie osoby z Francji, a potem na usilną prośbę mojego kolegi, jeszcze jednego krytyka z Polski. Panel zaczął się po północy, przyszło naprawdę dużo publiczności, a potem było dużo picia.

Było to chaotyczne, ale bardzo pouczające doświadczenie. Pierwsza próba wspólnej rozmowy na temat tego, czym ma być Muzeum Artystów, co chcemy osiągnąć, przeciwstawiając się zachodniemu modelowi rynku sztuki.

Wiele wysiłku w zorganizowanie naszego przyjazdu z Nowego Jorku włożyły artystki Sofia Zezmer i Suzy Sureck, same też przygotowały na „pokaz” swoje prace. A czym właściwie był ten pokaz? Warsztatem? Sympozjum? Wystawą? Kiedy ludzie pytali mnie o co chodzi w *Konstrukcji w procesie*, trudno było jednoznacznie odpowiedzieć, ponieważ ten język był całkowitym przeciwieństwem standardowych założeń, z jakimi mamy do czynienia w przypadku wystaw spotykanych w zachodnich galeriach i muzeach.

W Nowym Jorku na przykład organizuje się wystawy adresowane do kapitalistycznych mediów albo nawet manipulowane przez te media, z myślą o tym, żeby przyciągnąć kolekcjonerów — zakłada się, że kolekcjonerzy są poważnie zainteresowani zakupem dzieła sztuki, ponieważ traktują je jak inwestycję. W rzeczywistości system wsparcia finansowego dla sztuki na Zachodzie, szczególnie w Stanach Zjednoczonych, ma niewiele wspólnego z rozumieniem sztuki czy z zamiłowaniem do sztuki.

Ciekawie było zobaczyć prace artystów z Izraela i prace amerykańskich artystów żydowskiego pochodzenia, których łączyły dawne związki rodzinne z Polską i próbowali do tego nawiązać w swoich pracach, jak Buky Schwartz, Yigel Ozeri, Amy Kauft, Allan i Ellen Wexler czy poetka Phillis Levin; albo prace polskich artystów mieszkających w Stanach Zjednoczonych, którzy wrócili do Polski po stanie wojennym i mieli zupełnie inną perspektywę niż w momencie wyjazdu, na przykład Maciej Toporowicz czy Włodek Książek.

...

During the first week of October, there were hordes of artists and writers who came to Lodz. They came to the Artists' Museum to install or perform their works in *Construction in Process IV: My Home is Your Home*. They came from as far as Australia, Israel, Japan, China, Wales and as near as Germany, France, Russia, and Italy. The Waskos had arranged various buildings and sites throughout the town where the artists could go and do their installations. Most of the work was site specific in part because it is never certain that one will be able to find exactly what one needs, especially in the way of artist' materials. The bureaucratic mind set still lingers in Poland and supplies are not readily available.

It was evident, however, in lokng at shop windows in the downtown section of Lodz, that Western goods were filling the store windows — everything from the latest French fashions to American pizza. It was impressive, at least to me, that the Poles were really trying to upgrade the standard of life after the impositions of communism and then martial law.

Still it is difficult for enterprises that are trying to emerge there. Political resignation still plays heavy on the minds of the populace. Whether it is the hierarchy of the distanced Communist party or the Roman Catholic Church, there is evidence that the Polish people are suffering from a feeling of inevitable oppression, a displaced hierarchy. This makes the problem of capitalism more apparent than simply putting Western goods into store windows. As one businessman who sat next to me on the plane from Warsaw to Berlin explained to me — “The Poles have difficulty in making decisions. This is their major stumbling block — how to get them to make a financial decision with confidence.”

There was a considerable New York contingent in Poland. Many of us were prepared for the chaos, while others were not. Some came with the unfortunate misapprehension that their works would be recorded for posterity in international art magazines. What was important about the Artists' Museum experience was not the reviews but the exchanges that happened there, the real life interactions happening

amid the chaos — the heightened sensory cognition of a community of so many artists in a non-Western location willing to communicate and exchange points of view.

As an artist and critic, I was there to install my own piece, and do some research on what everyone else was up to. One night I was asked to moderate a panel (with participants selected not by me). Nearly everyone on the panel was from New York. Then two French artists were added and, finally, at the insistence of a colleague of mine, a Polish critic was asked to participate. The panel started after midnight and after a good portion of the audience was well in to drinking.

It was chaotic, but generally an enlightening experience. This was the first attempt to organize some kind of group conversation about what the Artists' Museum was actually trying to accomplish, as opposed to the Western model of the art market.

Much of the effort in organizing the New York contingent goes to artists Sofia Zezmer and Suzy Sureck who both contributed works to the “show.” But what was the “show”? Was it a workshop? A symposium? An exhibition? When people asked me what *Construction in Process* was about, it was really difficult to say, because the language was so different from the standardized assumptions about showing work in Western galleries and museums.

In New York, for example, exhibitions are mounted that address the capitalist media or are indirectly manipulated by the media in order to appeal to collectors — with the assumption that these collectors have a serious investment, personal or historical, with the work they presume to be collecting. In reality, the financial support system of Western art, particularly in the United States, has little to do with comprehending or feeling connected to art.

It was meaningful to see the work of Israeli artists and American Jewish artists who had some former connection to Poland and were trying to make contact in some way through their works, like Buky Schwartz, Yigel Ozeri, Amy Kauf, Allan and Ellen Wexler, or the poet Phillis Levin; or, for that matter, Polish artists from the United States who were returning to Poland after martial law with another point of view from when they left — artists like Maciej Toporowicz and Wlodek Ksiazek.

Suzy Sureck's work was a process/performance piece that involved photography on location. She visited the former Lodz ghetto where a large Jewish population resided before

Praca Suzy Sureck to było długotrwałe działanie, rodzaj performansu, który polegał na robieniu fotografii w terenie. Poszła do dzielnicy, gdzie kiedyś było łódzkie getto; przed II wojną światową mieszkała tam większa część żydowskiej populacji. Sureck zabrała ze sobą mały namiot kempingowy i przetwarzała fotografie rąk, rzutując je na chodnik lub narożniki budynków. Przechodnie zatrzymywali się i pytali, co się dzieje – w ten sposób Sureck angażowała mieszkańców w dialog z własną historią.

Pamiętam też sugestywne instalacje dwóch chińskich artystów –: otoczony suchymi patykami otwór w ziemi, z którego unosiła się para autorstwa Jian Jun Zhanga i pociętą treskę rozrzuconą na podłodze w Muzeum Historii Miasta Łodzi Wendy Gu. Praca Eve Andrée Laramée *Dance of Faith and Error* [Taniec wiary i błędu], zaaranżowana w jednej z łazienek i skomponowana z elementów rytualnych – rzeczy znalezionych w naturze: niektóre przywiozła ze Stanów Zjednoczonych, inne znalazła na miejscu – była rodzajem ready made przesyconego jakąś transcendentną tajemnicą. Podobały mi się jeszcze: instalacja Dietera Froeseego z dzikim kotem, wykonana za pomocą prostych multimediiów w piwnicy jednej z willi niedaleko Muzeum; wyjątkowy po-

mnik/obiekty ze stali Toma Billa (oscylujące między minimalizmem i symbolizmem); intrygujący asamblaż ścienny Joshuy Whittena i pocięte widelce zawieszono u sufitu w domu Grohmana przez Lynne Yamamoto.

Którejś nocy na strychu Muzeum Artystów odbył się performans, który wykonał sędziwy Emmett Williams, i była jeszcze akcja – „(auto)certyfikacja” artysty z grupy Fluxus, Larry’ego Millera. I wiele, wiele innych. [...]

Podobały mi się te wszystkie happeningi towarzyszące *Konstrukcji w procesie*. Moim zdaniem, udało się osiągnąć coś więcej niż zorganizowanie wystawy dzieł sztuki. *Konstrukcja w procesie* stworzyła artystom z Zachodu możliwość pracowania w innym systemie, przekonali się, że sztuka nie musi być nierozzerwalnie związana z mechanizmami gospodarki rynkowej. Sztuka może być czymś więcej. Chodzi tu o wspólne działania artystów. To mogą być bardzo różne akcje, wydarzenia, które wykraczają poza przewidywalny schemat i nie wymagają wysoce zaawansowanych technologii. Może być niejako awersem postmodernizmu – rzeczy nie zawsze idą w spodziewanym kierunku, ale mimo drobnych porażek udaje się osiągnąć prawdziwy sukces. To była jedna z najważniejszych lekcji, jakich nauczyłem się w Łodzi.

the Second World War. Sureck took a portable developing tent and processed photographs of worker's hands on the sidewalk or near the corners of buildings. People passing by would stop and inquire as to what was happening, thus Sureck's work engaged the local population in a dialogue with their own past history.

There were unusual installations by two Chinese artists — Jian Jun Zhang's steaming pit surrounded by dry sticks and Wenda Gu's cut hair piece matted against the floor of the History Museum. Eve Andrée Laramée's piece, *Dance of Faith and Error* which she installed in one of the bathrooms, was a nexus of ritualistic elements from nature, some transported from the United States, some found there — ready-mades infused with transcendent mystery. I liked Dieter Frose's wild cat installation with low tech multimedia in the basement cellar of one of the mansions near the Muesum, Tom Bills' extraordinary steel monument/objects (sliding between minimalism and symbolism), Joshua Whitten's intricate wall assemblages, and Lynne

Yamamoto's deformed forks suspended from the ceiling of the Grohman House.

There was a performance one night in the attic of the Artists' Museum by the venerable Emmett Williams, and there was an action (self) certification piece by Fluxus artist Larry Miller. There were others, many others. . . .

I liked the happenings at *Construction in Process*. I think it accomplished something that was more than just the installing of art. *Construction in Process* opened up a new possibility for Western artists to work within a different system and to see that not all art is simply the result of a high-pitched market economy. Art can, in fact, be much more. It can be about the interaction of artists. It can be a series of events outside the predictable ramparts of advanced technology. It can also be the obverse side of postmodernism — where things don't always work the way they're expected to; yet success can happen amid the most superficial failures. That was one of the important lessons I learned from Lodz.



Sol LeWit, rzeźba w ogrodzie
Muzeum Artystów

Sol LeWit, sculpture in the garden
of the Artists' Museum





Peter Downsbrough, praca na ścianie
budynku przy ul. Kilińskiego

Peter Downsbrough, work on the wall of
the building on Kilińskiego Street



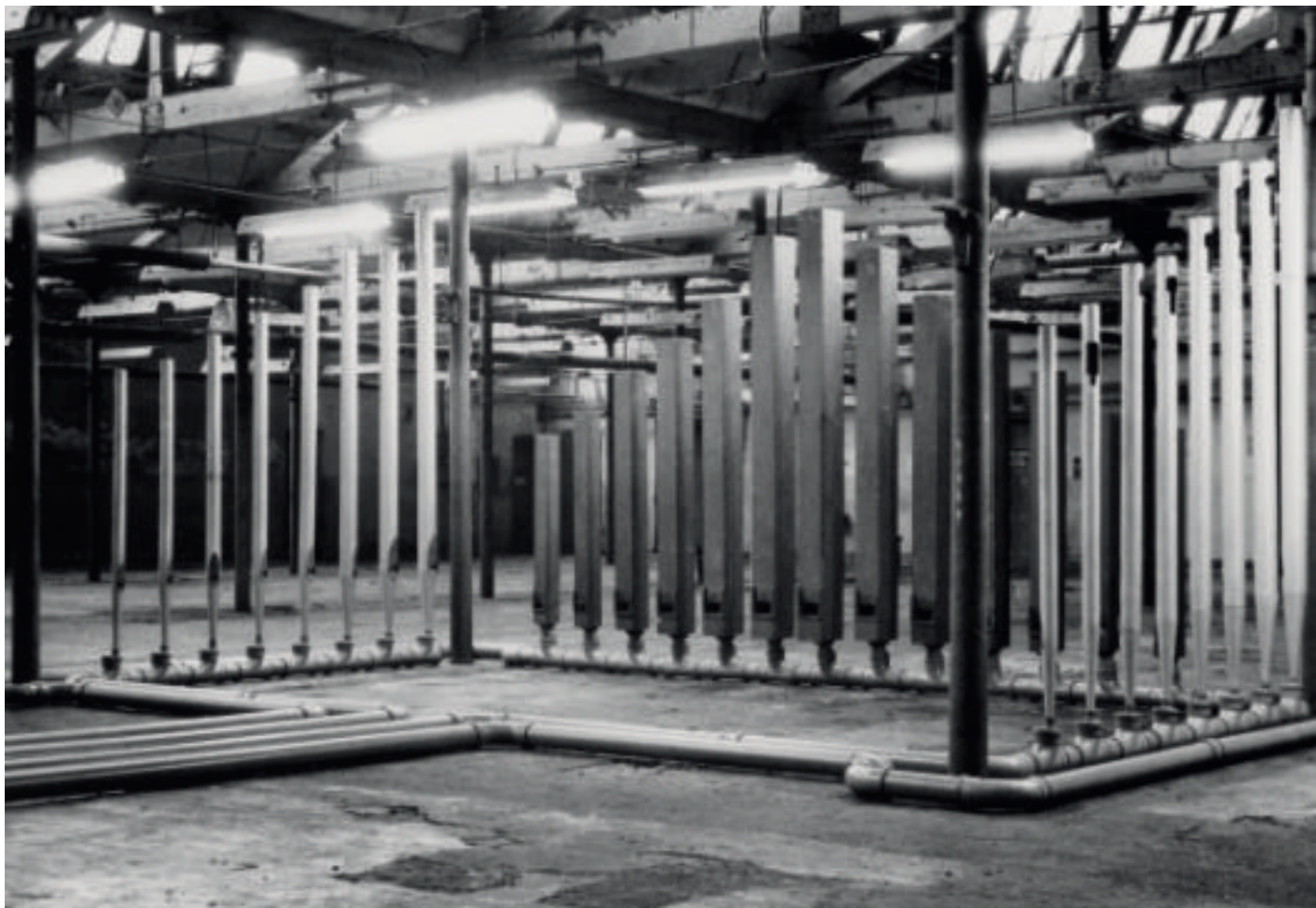
Buky Schwartz



Yufen Qin, instalacja w Willi Grohmana
Yufen Qin, installation at the Grohman Villa



Richard Nonas, instalacja
w zakładach Uniontex
Richard Nonas, installation
at the Uniontex plant



Sean O'Reilly, instalacja dźwiękowa
w zakładach Uniontex

Sean O'Reilly, sound installation
at the Uniontex plant



Robin Hill, instalacja w Muzeum Książki
Artystycznej
Robin Hill, installation at the Museum of the
Artistic Book



Jack Whitten podczas pracy
Jack Whitten at work



Su Baker, instalacja w Willi Grohmana
Su Baker, installation at the Grohman Villa



Wenda Gu, instalacja w Muzeum Historii
Miasta Łodzi

Wenda Gu, installation at the Museum
of the City of Łódź



László Kerekes, performans w Muzeum Artystów
László Kerekes, performance at the Artists'
Museum



Seiji Shimoda, performans
w Muzeum Artystów
Seiji Shimoda, performance
at the Artists' Museum

CO-EXISTENCE

MIZPE RAMON 1995

Martin Maccarthy
Russell Maltz
Margalit Mannon
Jenny Marketou
Tomasz Motuszek
Agata Michowska
Markus Mussinghof
Solfrid Olette Mortensen
Benno Mutter
Joshua Newstein
Ann Noel
John O'mara
Dennis Oppenheim
Sean O'reilly
Eezra Orion
Micha Ullman
Yigal Ozeri
Hartman Pawel
Tamara Raban
Eli Ran
Guy Raz
Phillip Rantzer
Ayala Rom
Osvalnd Romberg
Michal Rovner
Jack Sal
Joshua Salaman
Eva Maria Schon
Buky Schwarz
Tamar Sharon
Malgorzata Sidor
Paco Simon
Christopher Snee
Mariusz Soltysik
Ronny Sameck
Haim Steinbach
Suzy Sureck
Richard Thomas
Maciej Toporowicz
Dean Yocanovic Taumin
Dagmar Uhde
Vulto
Sahrif Waked
Ryszard Wasko
David Waketein
Maria Wasko
Allen Waxler
Emmett Willimas
Richard Wilson
Adam Yilmaz
Sofia Zemer
Baruch Zilbershats

Marino Abramovic
Meira Asher
Ilan Averbuch
Brad Backley
Zigi Ben Haim
Elena Berriolo
Tom Bills
Rana Bishara
Hartmut Bohm
Malgorzata Borek
Manika Bradmeier
Emilie Benes Brzezinski
Mimmo Catania
Charles Citron
Hayek Daoud
Michael Deiml
Agnes Denes
Holger Drees
Orna Elstein
David Fasoldt
Craig Fisher
Regina Frank
Alexandra Funk
Martina Galvin
Jarg Geismar
Tsvi Geva
David Ginton
Jerzy Grzegorski
Els De Groot
Wenda Gu
Jusuf Hadzifejzovic
Marica Hafif
Rula Halawani
Yakov Hefetz
Fredrika Helt
Oliver Herring
Jessica Higgins
Ahmad Kannan
Laszlo Kerekes
Daniel Kish
Nazih Kherr
Erika Tilde Knerr
Svetlana Kopystiansky
Igor Kopystiansky
Lorrein Kordecki
Alison Knowles
Wldek Ksiazek
Pioter Kurka
Eve Andree Laramee
Danny Tisdale
Emma Lawton
Sol Lewitt

Współistnienie (Co-existence). Konstrukcja w procesie Co-existence. Construction in Process Mitzpe Ramon, 1995

producent projektu / project producer: Doron Pollak
koordynacja artystyczna / artistic coordination: Miriam-Tovia-Boneh
koordynacja międzynarodowa / international coordination: Yigal Ozeri

Izraelski Komitet Honorowy / The Israel Honorary Committee
Yitzhak Hoffi, przewodniczący / Chairman

Adi Amorai, Ezra Orion, Sara Allalouf, Haim Eilata, Shmuel Golomb, Dani Gilerman, Baruch Groos, Margalit Toledano, Benno Kallev, Bruno Landsberg, Galia Maor, Ronit Silon, Igal Armoni, Becky Friestat, Meira Piltz, Igal Tzalomona, Itzhak Kaul, Haim Rosen, Rachel Shavit, Arie Shachar, Michael Sternberg

Międzynarodowy Zarząd Muzeum Artystów / International Board of the Artists' Museum
Emmett Williams, President

Prof. Zbigniew Brzeziński, przewodniczący międzynarodowej rady muzeum / Chairman of the International Board
Ryszard Waśko, prezes zarządu / Chairman of the Board

Vito Acconci, Ay-O, Tom Bills, Hartmut Bohm, Daniel Buren, Peter Downsbrough, Marcia Hafif, Alison Knowles,
Eve Andrée Laramée, Rune Mields, Robert Morgan, David Nash, Dennis Oppenheim, Paul Panhuysen,

Nam June Paik, Francesc Torres, Micha Ullman, Ken Unsworth, Sol LeWitt, Ryszard Winiarski

Zarząd wykonawczy / Executive Board: Jerzy Grzegorski, Adam Klimczak

Marina Abramović (YU)	Jerzy Grzegorski (PL)	Russell Maltz (US)	Buky Schwarz (IL)
Meira Asher (IL)	Els De Groot (NL)	Margalit Mannor (IL)	Tamar Sharon
Ilan Averbuch (IL)	Wenda Gu (CN)	Jenny Marketou (GR)	Małgorzata Sidor (PL)
Brad Buckley (AU)	Jusuf Hadžifejzović (BA)	Tomasz Matuszak (PL)	Paco Simon (ES)
Zigi Ben Haim (US/IL) Elena	Marcia Hafif (US)	Agata Michowska (PL)	Christopher Snee (AU)
Berriolo (US)	Rula Halawani (PS)	Markus Mussinghoff (DE)	Mariusz Sołtysik (PL)
Tom Bills (US)	Yaakov Hefetz (IL)	Solfrid Olette Mortensen (NO)	Ronny Someck (IL)
Rana Bishara (PS)	Fredrika Helt	Benno Mutter (DE)	Haim Steinbach (IL)
Hartmut Böhm (DE)	Oliver Herring (US)	Joshua Neustein (US)	Suzy Sureck (US)
Małgorzata Borek (PL)	Jessica Higgins (US)	Ann Noël (GB)	Richard Thomas (AU)
Monika Brandmeier (DE)	Henry Philip Israeli (IL)	John O'Mara (CA)	Maciej Toporowicz (PL)
Emilie Benes Brzezinski (US)	Ahmed Kannan (PS)	Dennis Oppenheim (US)	Dean Yokanović Toumin (HR)
Mimmo Catania (IT)	László Kerekes (YU)	Sean O'Reilly (GB)	Dagmar Uhde (DE)
Charles Citron (NL)	Daniel Kish (IL)	Ezra Orion (IL)	Vulto (NL)
Hayek Dauod (PS)	Nazih Khere	Micha Ullman (IL)	Sharif Waked (IL)
Michael Deiml (DE)	Erika Knerr (US)	Yigal Ozeri (IL)	Ryszard Waśko (PL)
Agnes Denes (US)	Svetlana Kopystiansky (US)	Paweł Hartman (PL)	David Waketein (IL)
Holger Drees (DE)	Igor Kopystiansky (US)	Tamara Raban (IL)	Maria Waśko (PL)
Orna Elstein (IL)	Lorraine Kordecki (GB)	Eli Ran (IL)	Allan Wexler (US)
David Fasoldt (US)	Alison Knowles (US)	Guy Raz (IL)	Emmett Williams (US)
Craig Fisher (GB)	Włodzimierz Książek (US)	Phillip Rantzer (IL)	Richard Wilson (GB)
Regina Frank (DE)	Piotr Kurka (PL)	Ayala Rom	Adam Yilmaz (TR)
Alexandra Funk	Eve Andrée Laramée (US)	Oswaldo Romberg (AR)	Sofi Zezmer (US)
Martina Galvin (GB)	Danny Tisdale (US)	Michal Rovner (IL)	Baruch Zilbershats
Jarg Geismar (DE)	Emma J. Lawton (GB)	Jack Sal (US)	
Tsibi Geva (IL)	Sol LeWitt (US)	Joshua Selman (US)	
David Ginton (IL)	Martin Maccarthy	Eva Maria Schön (DE)	

Współistnienie (Co-existence).

Konstrukcja w procesie

Mitzpe Ramon, 1995

Piąta edycja *Konstrukcji w procesie*, zorganizowana pod hasłem *Współistnienie*, miała miejsce od 9 do 21 kwietnia 1995 roku w Mitzpe Ramon na pustyni Negew (Izrael). Spotkało się tam przeszło 100 artystów, twórców sztuk wizualnych, pisarzy i poetów. Przez dwa tygodnie pracowali oni w nieużywanych budynkach przemysłowych i odległych od siebie miejscach w naturalnym otoczeniu pustyni. Część prac zlokalizowana była na obrzeżach Makhtesh Ramon, największego na świecie krateru erozyjnego. Większość artystów wykorzystywała miejscowe,

naturalne materiały, a ich realizacje miały efemeryczny charakter. Izraelska edycja *Konstrukcji* nie kończyła się wystawą, ale polegała na działaniach artystycznych podejmowanych w relacji do zastanych miejsc i kontekstów kulturowych, społecznych, politycznych. Tytułowa idea współistnienia odnosiła się zarówno do współbywania z naturą, jak współistnienia narodów. *Konstrukcja* dedykowana procesowi pokojowemu na Bliskim Wschodzie była pierwszym wydarzeniem artystycznym w Izraelu, w którym wzięli udział twórcy z Autonomii Palestyńskiej.

Organizatorem było Biuro Muzeum Artystów w Tel Awiwie kierowane przez Dorona Polaka.

Ryszard Waśko i Emmett Williams podczas ceremonii otwarcia, Mitzpe Ramon

Ryszard Waśko and Emmet Williams during the opening ceremony, Mitzpe Ramon



**Co-existence. Construction in Process
Mitzpe Ramon, 1995**

The fifth edition of *Construction in Process*, organised under the motto 'Coexistence', took place from 9 to 21 April 1995 in the Mitzpe Ramon in the Negev Desert (Israel). Over 100 artists, visual artists, writers and poets met there. For two weeks, they worked in disused industrial buildings and distant places in the natural surroundings of the desert. Some of the works were located on the outskirts of Makhtesh Ramon, the world's largest erosion crater. Most of the artists used local, natural materials, and their realisations were ephemeral

in nature. The Israeli edition of *Construction* did not end with an exhibition, but consisted of artistic activities undertaken in relation to the existing places and cultural, social and political contexts. The title idea of coexistence referred to both co-existence with nature and co-existence of nations. The *Construction* dedicated to the Middle East peace process was the first artistic event in Israel to be attended by artists from the Palestinian Authority.

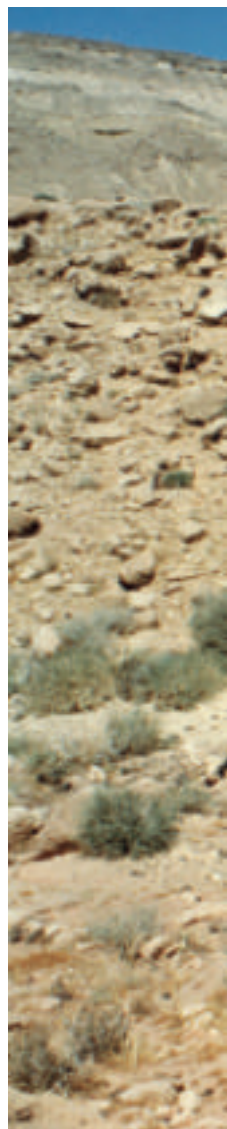
The organiser was the Office of the Artists' Museum in Tel Aviv, headed by Doron Pollak.

Otwarcie wystawy, Mitzpe Ramon
Opening of the exhibition, Mitzpe Ramon





Wspólny posiłek w kantynie, Mitzpe Ramon
Common meal in mess hall, Mitzpe Ramon



Uczestnicy Konstrukcji na pustyni





Wspólny posiłek w kantynie, Mitzpe Ramon
Common meal in mess hall, Mitzpe Ramon



Siłą napędową piątej edycji *Konstrukcji w procesie*, dwutygodniowego zgromadzenia 100 artystów z 20 krajów, którzy zjechali do sześciotysięcznej miejscowości położonej na południowym krańcu izraelskiej pustyni, były przede wszystkim zamieszanie i chaos. Żywa rywalizacja i zacieśnianie koleżeńskich więzi, wspomagane wspólnym pićm wódki, osiągnęły imponujący poziom i wytworzyły nową jakość, wykraczającą poza indywidualne projekty artystów. To właśnie rozmowy i dyskusje okazały się najbardziej interesującym produktem ubocznym – o ile nie celem – całego wydarzenia, bliskiego w klimacie działaniom grupy Fluxus.

Dziwny ten zjazd, zorganizowany przez Muzeum Artystów (mające swoje biura w Polsce, Niemczech, Francji, Holandii, Rosji, Walii, Izraelu, Australii i Stanach Zjednoczonych) przypominał coś pośredniego między obozem letnim a trasą koncertową zespołu Grateful Dead. Noclegi w spartańskich warunkach, posiłki w stołówce szkolnej, wędrówki przez nasyczoną tlenem pustynię, wśród opuszczonych fabryk, w poszukiwaniu miejsc, gdzie artyści zainstalowali swoje prace – wszystko to wydawało się bardziej urojone niż rzeczywiste. Do halucynacyjnych doznań dodajmy jeszcze jeden element – mieszkańców Mitzpe Ramon. Tutejsza populacja składa się z trzech mniej więcej równych grup: czarnych Żydów z Chicago, którzy mówią po angielsku i noszą oszałamiająco kolorowe stroje; emigrantów z Azerbejdżanu, którzy mówią po rosyjsku i ubierają się tradycyjnie, i wreszcie izraelskich żołnierzy uzbrojonych w karabiny, zatrudnionych w okolicznych bazach, stacjach radarowych i ściśle strzeżonym więzieniu dla terrorystów. Surrealistyczną atmosferę potęgują dodatkowo okoliczny krajobraz i architektura: Mitzpe Ramon, złożona głównie z wybudowanych przez rząd domów i schronów przeciwbombowych – najnowsze przypominają trójwymiarowe obrazy Petera Halleya – leży bowiem na skraju gigantycznego wąwozu, którego ściany opadają w głąb na 500 stóp (300 m) ku martwej, księżycowej równinie.

Surowe, niezbyt wdzięczne otoczenie przyćmiło realizacje artystów, które próbowały z nim konkurować. N przykład wyobraźmy sobie rzeźbę Richarda Serry umieszczoną w Wielkim Kanionie – to wystarczy, by uzmysłwić sobie znikomość jakichkolwiek wytworów kultury w zestawieniu

z potężną naturą. Tu nie pomógł nawet ciężki sprzęt do robot ziemnych pożyczony z pobliskich kamieniołomów, za pomocą którego część uczestników tworzyła prace nazwane dowcipnie „sztuką w stylu Freda Flinstone’a” – ascetyczne monumenty z grubo ciosanych brył i skalne rzeźby nikły w bezkresie pustyni.

Wśród najbardziej spektakularnych prac można wymienić: 15-metrowy otwór wykonany przez Marinę Abramović; wiersz w stylu New Age wyrity w skale na skraju wąwozu przez Agnes Denes; gład pokryty rozrzuconymi włosami na szczycie wzgórza Wendy Gu; wysoką, kamienną kolumnę ustawioną obok autostrady przez Daniela Kisha. Bardziej przekonujące w tym kontekście były prace odwołujące się nie tyle do natury, ile do szeroko rozumianego domu i rozmaitych form cywilizacji. Allan Wexler zbudował pomysłowy zbiornik na wodę z 15 parasolek. Podarował go rodzinie Beduinów, która w ramach podziękowania zaprosiła artystów na rytualne picie kawy w cieniu namiotów. Owen Drolet i Glen Seator opracowali wspólny projekt dokumentujący osobliwą sterylność, banalną powtarzalność i absurdalną sztuczność nowego, częściowo zamieszkałego osiedla z wydzielonymi kolorystycznie kwartałami. Z kolei Benno Mutter wprowadził się do schronu przeciwbombowego nr 6 i mieszkał w nim przez 3 dni, w tym czasie udało mu się przełamać zrodzony w modernistycznym amoku funkcjonalizm tego specyficznego miejsca za pomocą dekoracyjnych arabesk. We wnętrzu innego bunkra David Wakstein zbudował rodzaj schronienia, którego ściany pokrył komiksowymi scenami przedstawiającymi Mojżesza uprawiającego seks z córką faraona. Poza wspomnianą pracą Droleta i Seatora trudno wskazać realizacje, w których widoczny byłby choć ślad ironii. Brakowało również – jeśli nie liczyć komiksu Waksteina – poczucia humoru.

[...]

Mizpe Ramon, surowa, modernistyczna osada usadowiona na krawędzi spektakularnego krateru na pustyni Negew w Izraelu, to całkowite przeciwieństwo dużego przemysłowego ośrodka, jakim jest polskie miasto Łódź. A jednak duch współpracy, poczucie koleżeństwa i polityczne zaangażowa-

David Pagel, 'Construction in Process V'
Art + Text, no. 52, 1995

Confusion and chaos were the driving forces behind the fifth installment of *Construction in Process*, a two-week-long gathering of 100 artists from 20 countries in a town of 6,000 in Israel's southernmost desert. Spirited contention and vodka-fueled camaraderie reached impressive levels, surpassing the individual projects the artists undertook. Discussions and disputes were the most interesting by-products — if not the focus — of the entire, Fluxus-inspired event.

Organized by The Artists' Museum (which has branches in Poland, Germany, France, Holland, Russia, Wales, Israel, Australia and the United States), the strange convocation felt like a cross between summer camp and a Grateful Dead road trip. Living in Spartan dormitories, eating in a high-school cafeteria, wandering through the desert's oxygen-rich atmosphere and among abandoned factories to find the sites where artists had installed works seemed more hallucinatory than real. The citizens of Mitzpeh Ramon added to the phantasm. Its population consisted of three approximately equal groups: Black Jews from Chicago who spoke English and dressed in stunning, brightly colored robes; émigrés from Azerbaijan who spoke Russian wore traditional clothes; and Israeli military, who toted rifles and worked at nearby bases, radar stations and a maximum security prison for terrorists. The local geography and architecture intensified the event's surreal weird-ness: exclusively made up of government-funded tract houses and bomb shelters—the newest of which resemble 3D Peter Halley paintings — Mitzpeh Ramon sits on the rim of an enormous canyon whose sheer walls drop 500 feet to a lifeless lunar surface.

This stark, an usually harsh environment dwarfed the art that tried to compete with it. Imagine putting a Richard Serra sculpture in the Grand Canyon and you get an idea of culture's tenuous toehold in the face of nature's immensity. The availability of heavy-duty earth-moving equipment from local rock quarrying companies didn't help, leading many participants to produce instead what was humorously dubbed "Fred Flintstone Art" — crude monuments of stacked, sometimes carved rocks that registered, rather than make a mark in the desert.

Some of the more high-profile examples included: Marina Abramovic's 15-foot hole, Agnes Denes's new age poem chiseled in a rock on the canyon's rim, Wenda Gu's hair-covered boulders lined up on the crest of a hill, and Daniel Kish's towering rock column set by the side of the highway. More compelling were the works that turned away from nature to address domesticity and the myriad forms civilization takes. Allan Wexler adapted 15 umbrellas, handily transforming them into moisture collectors. He gave them to a Bedouin family who welcomed visitors with elaborate coffee rituals in the shade of their tents. Owen Drolet and Glen Seator collaborated on a project documenting the eerie sterility, precarious seriality and absurd artificiality of the newest, only partially inhabited housing development, whose otherwise identical units were arranged in color-coordinated neighborhoods. Benno Muttter moved into Bomb Shelter No. 6, living there for three days as he adorned its stripped-bare, modernism-run-amok functionalism with decorative arabesques. Inside another bomb shelter, David Wakstein built a plywood shelter on whose interior he painted a cartoonish mural of Moses having sex with the Pharaoh's daughter. Except for the piece by Drolet and Seator, intentional irony was in frighteningly short supply. Save for Wakstein's work, humor was almost totally absent.

...

Sarah Bayliss, 'Construction in Process'
World Art, no. 3, 1995

Mitzpe Ramon, a stark modern settlement perched on the edge of a spectacular natural crater in Israel's Negev desert, could hardly be more unlike the Polish industrial city of Lodz. Yet the spirit of collaboration, community involvement and political intensity that fueled the first *Construction in Process* event, organized in Lodz in 1981 during the early days of the Solidarity movement by Ryszard Wasko, was again in evidence — and in conflict — during the recent gathering in the Israeli desert.

Held at various sites over the intervening years, each occasion has been characterized by a frenzy of collaborative art-making, partying, and performance. As Fluxus pioneer Emmett Williams, head of the organizing body The Artist's

nie charakteryzujące pierwszą edycję *Konstrukcji w procesie* zorganizowaną przez Ryszarda Ważkę w Łodzi w 1981, w czasach Solidarności, powróciły – także by się ze sobą ścierać – podczas ostatniego spotkania, tym razem na izraelskiej pustyni.

Niezależnie od tego, gdzie na przestrzeni lat organizowano kolejne wydarzenia, zawsze obecna była ta sama szalona energia sprzyjająca kolektywnemu tworzeniu dzieł, niezliczonym imprezom i performansom. Jeśli chodzi o Muzeum Artystów, to jego organizator i prezes Emmett Williams, pionier grupy Fluxus, opisał je w prostych słowach: „to jest muzeum artystów, prowadzone przez artystów i dla artystów”. Ostatnio podkreślał z naciskiem: „To nie jest Biennale”.

Tegoroczne hasło przewodnie: „koegzystencja” już pierwszego dnia objawiło swą ironiczną wymowę. Znajdujemy się w rejonie autostrady nr 40, głównej drogi na południu Izraela, otoczonej imponującymi, pustynnymi wzgórzami; wśród nich kryje się ściśle strzeżone więzienie dla przestępców terrorystów oraz rozproszone na piaszczystych łąkach osady Beduinów, niekontrolowane przez izraelskich żołnie-

rzy. Na szczycie jednego ze wzgórz, kilka mil na północ od naszej miejscowości leży starożytne miasto Avdat (Oboda), w I wieku ważny punkt na szlaku handlarzy przyprawami. Tablice przy drodze ostrzegają: „ostrzał z obu stron” – nie powstrzymuje to jednak artystów, poszukujących najlepszych lokalizacji dla swoich prac, od przekraczania granicy wojskowego poligonu.

Z konieczności większość prac zrealizowanych podczas tegorocznej edycji przez 100 artystów utrzymana jest w duchu minimalizmu, arte povera i wszelkiego rodzaju abstrakcji. Skąpe środki i niedobór materiałów utrudniają pracę do tego stopnia, że jeden z artystów, chcąc zdobyć worek cementu, musiał dokonać wymiany barterowej w lokalnej kolonii artystów; inni korzystają z darmowych kamieni, których dokoła nie brakuje, i na tej bazie tworzą mniejsze lub większe projekty w plenerze. Oddaleni o setki kilometrów od najbliższej galerii, artyści zdani są tylko na siebie i własne pomysły.

[...]

Museum, describes it, “it’s a museum for the artists, by the artists for the artists”. His emphasis, noted recently, is clear. “It’s not a Biennial”.

This year’s theme of ‘coexistence’ was thrown into ironic relief from day one. Highway 40, the main route through southern Israel, is surrounded by exquisite desert peaks; nestled among them are a high-security prison for terrorist criminals, and scattered Bedouin settlements occupying the desert patches not claimed by the Israeli military. The ancient city of Avdat, a stopping point for first-century spice traders, sits on a hilltop a few miles north of town. Roadside signs announce “firing zone both sides” — although this did

not prevent artists from occasionally wandering into military training grounds while seeking the optimal site for their work.

Out of necessity, a minimalist, arte povera and often abstract sensibility prevailed among the 100-odd artists at this year’s gathering. The shortage of funding and materials was so extreme that one artists had to barter with the local art colony to get a bag of cement; others resorted to the plentiful supply of free rocks to create large or small-scale outdoor projects. Stranded hundreds of kilometers from the nearest gallery, artists were left to their own devices.

...

Ahmad Kannan, *Co ze współistnieniem?*,
Mitzpe Ramon, pustynia
Ahmad Kannan, *What About Co-Existence?*,
Mitzpe Ramon, desert





Ryszard Waśko, *7 ścieżek róż*, krater Makhtesh Ramon
Ryszard Waśko, *7 Paths of Roses*, Makhtesh Ramon crater



Marina Abramovic, *Przechodząc na drugą stronę*, Mitzpe Ramon, pustynia
Marina Abramovic, *Entering the Other Side*, Mitzpe Ramon, desert



Dennis Oppenheim,
Mitzpe Ramon



Małgorzata Borek podczas pracy nad instalacją z użyciem kamieni malowanych na naturalne kolory, Mitzpe Ramon, pustynia

Małgorzata Borek working on her installation with natural stones painted in natural colours, Mitzpe Ramon desert



Agnes Denes, Art on the Edge,
Maktesh Ramon crater





Aleksandra Funk i Tomasz Matuszak,
Krąg ognia, Mitzpe Ramon, pustynia
Aleksandra Funk and Tomasz Matuszak,
The Circle of Fire, Mitzpe Ramon, desert



Jusuf Hadžifejzovic, *Depot Demonstration*,
performans, kantyna, Mitzpe Ramon

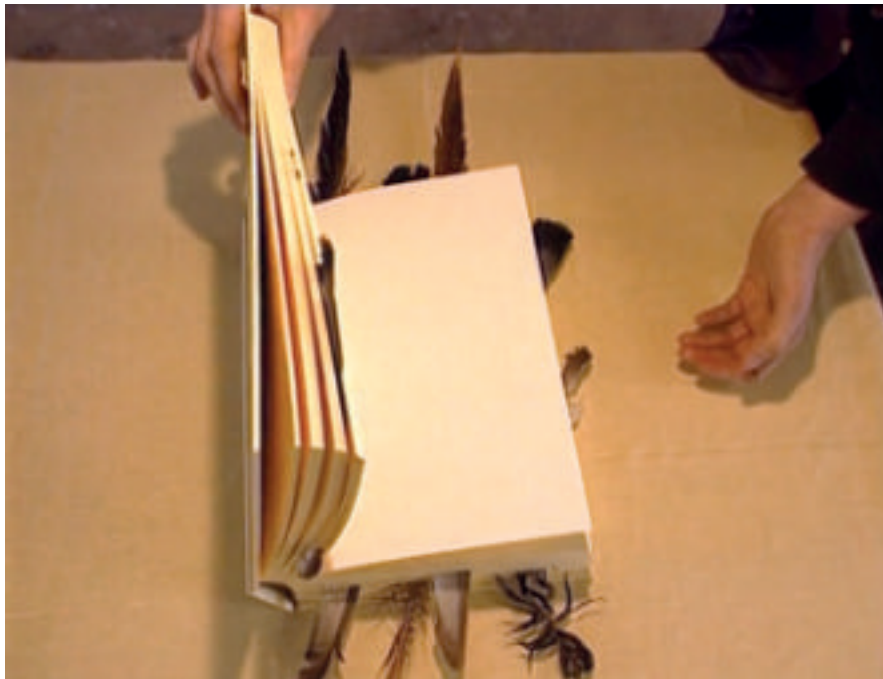
Jusuf Hadžifejzovic, *Depot
Demonstration*, performance, mess hall,
Mitzpe Ramon



Marcia Hafif, *Wymiana językowa 3*, Mitzpe Ramon
Marcia Hafif, *Language Exchange 3*, Mitzpe Ramon



Oliver Herring podczas pracy nad projektem
upamiętnienia performansu Ethyla Eichelbergera
Oliver Herring working on his project to
commemorate performance artist Ethyl Eichelberger



Svetlana Kopystiansky, fragment instalacji *Pustynia*,
budynek fabryczny

Svetlana Kopystiansky, part of *The Desert* installation,
industry building



Alisson Knowles, *Kula kultury*,
Mitzpe Ramon

Alisson Knowles, *Ball of Culture*,
Mitzpe Ramon



Piotr Kurka, *Oaza*,
Mitzpe Ramon

Piotr Kurka, *Oasis*,
Mitzpe Ramon



Agata Michowska, instalacja
w Mitzpe Ramon
Agata Michowska, installation
in Mitzpe Ramon



Beno Mutter, *Projekt schronu przeciwbombowego*
Beno Mutter, *A Bomb Shelter Project*



Sean O'Reilly and Martin McCarthy,
Pola ziemniaczane, Mitzpe Ramon
Sean O'Reilly and Martin McCarthy,
Potato Fields, Mitzpe Ramon



Paco Simon, instalacja na pustyni,
Mitzpe Ramon
Paco Simon, installation in the desert,
Mitzpe Ramon





Eli Ran, *Ty, wy, ja, my, on, ona, my...*,
Mitzpe Ramon, pustynia

Eli Ran, *You, You, Me, We, He, She, We . . .*,
Mitzpe Ramon, desert



Allan Wexler przy pracy nad zbiornikiem na wodę z wielkich czarnych parasoli obciążonych kamieniami, w pobliżu osady Beduinów

Allan Wexler working on the water collecting basin made from large black umbrellas weighted with stones, site next to Bedouin settlement



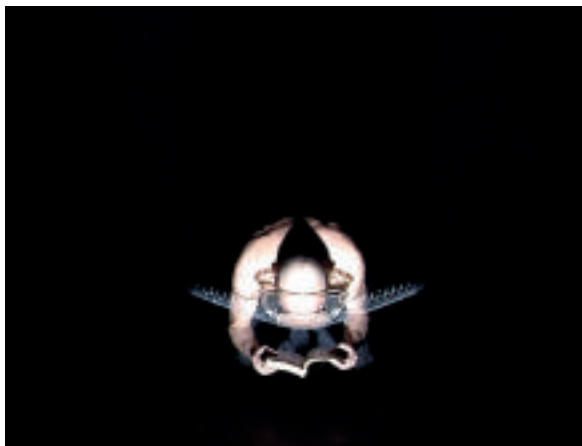


Richard Thomas, *Miejsce spotkań*,
Mitzpe Ramon, pustynia

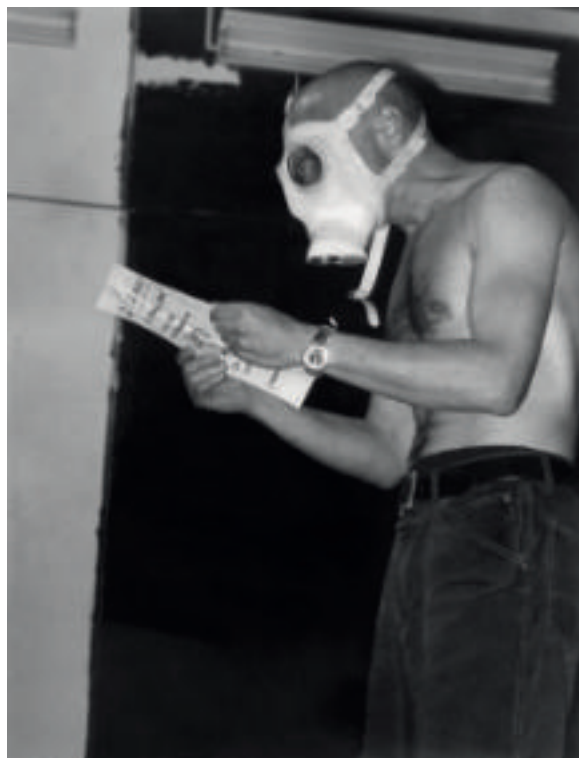
Richard Thomas, *A Meeting Place*,
Mitzpe Ramon, desert



Maciej Toporowicz, performans *Cage Cabaret*
Maciej Toporowicz, *Cage Cabaret* performance



Maciej Toporowicz, performans *Izrael, Izrael*
Maciej Toporowicz, *Izrael, Izrael* performance





Dagmar Uhde, *Bright Sleep*



Sharif Waked, instalacja na pustyni,
Mitzpe Ramon
Sharif Waked, installation in the desert,
Mitzpe Ramon



Micha Ullman, *Cupmarks*,
Mitzpe Ramon
Micha Ullman, *Cupmarks*,
Mitzpe Ramon





David Wakstein, *Janusz Korczak z powrotem na pustyni Negev, schron*, Mitzpe Ramon

David Wakstein, *Yanush Korczak Is Back in Negev, shelter*, Mitzpe Ramon



David Wakstein, *Mojżesz i córka faraona*, fragment pracy *Janusz Korczak z powrotem na pustyni Negev, schron*, Mitzpe Ramon

David Wakstein, *Moses and Pharaoh's Daughter* detail from *Yanush Korczak Is Back in Negev, shelter*, Mitzpe Ramon



Sofi Zezmer, instalacja na krawędzi krateru
Makhtesh Ramon

Sofi Zezmer, installation on the edge of the
Makhtesh Ramon crater

construction in process VI

Ay-O
Wences Bergner
Wendy Bertok
Laura Berkowitz
Tom Bils
Karlomag Sabin
Martien Beemse
Magaryata Bereh
Joan Brassell
Tim Burns
Karen Casey with Tim Cole
Krzysztof Cielieciak
Hanning Christensen
Charlie Citron
David Cravenwick
María Cruz
Nick Curran
DAMP
Domenico de Carlo
Agnes Deses
Car Bera
Su Bosta
Antia Buba
Anastasia Elliot
Martina Gahrle
Jang Gelsmar
Guillermo Gonzalez
Ann Graham
Jerzy Grzegorski
Philip Gudthaykutthay
Edgar Harris
Fazel Hartman
Ramsaid Hasseine
Binghai Huang
Andrzej Janczewski
Magdalena Jetalova
Wolf Kahlon
DB Kana
Fawzi Katta
Dok Hi Kim
Adam Klimczak
Mouren Lamber
Sol Lewitt
Mary Longman
Rita McBride
Alastair MacLennan
Anna MacLeod
Andrew Margulies
Shawarwan Marika
Tomasz Matyszak
Dominique Micaud
Peter Minggala
Markus Messinghof
Michael Nichols
John Mison
Ann Noel
Søren Nergaard
Jitima Photsawan
Gregory Ploszynski
Sally Potts
Kim Power
Josef Ramascher
Alain Rando
Josef Rubakowski
Comaran Rukhina
Lisa Root
Sobine Russ
Imakgaba Wmaputa Sekit
William Seete
Joak Salmen
Felix Sosen
Tee Skuthyrpe
Christopher Snow
Marissa Sollyak
Mark Stoner
Suzi Suresh
Jan Tarry
Neil Taylor
Martine Faccala Teyss
Ken Thaidig
Richard Thomas
David Hugh Thomas
Dagmar Uhde
Micha Ullman
H. S. Ullrich
Albertine Vargas
Laura Viora
Miles Vojtechovsky
Gregory Vuk
Peter Walsh
Marta Waske
Ryszard Waske
Wastijn & Deschuymer
David Waters
Ramp Weep
Lee Wen
Ernest Williams
Ah Xian
Djalinda Yuningsu

THE BRIDGE

1998
melbourne, austr.
event march 21 - 31
exhibition april 1 - 30

The International Board of Patrons

Prof. Zsigmond Borossai
Jacki Lawell
James Demeriten
Howard Fox
Frank G. Gehry
Katherine Graham
Alana Hesse
Thomas Krens
Donald Kordal
Friedrich Moschade
Joachim Sauterius

The Board of Directors of the Leds Office

Ernest Williams
Ryszard Waske
Adam Klimczak

The International Artists' Board

Wito Antoni
Ay-O
Tom Bils
Harald Böhm
Daniel Buren
Peter Downsbrough
Wesley Huff
Eva Andrea Laramie
Sol Lewitt
Ryszard Winiarski
David Nash
Dennis Oppenheim
Nam June Paik
Paul Panofsky
Franziska Taras
Micha Ullman
Ken Usenovich
Lawrence Weiner
Rene Wobbe

The National Board of Patrons

Hon. Sir Zelman Cowen
The Hon. Sir Rupert Hamer
The Hon. Barry Jones
The Hon. James Kyrle
The Hon. Michael Woodroffe
Philip Adams AO
Kevin Connolly
Dr. Nathan Chantman
Jeff Floyd
Peter King
Janine Kirk
Barrie Kosky
James Mollison
Lady Lyn Neesal
Lin Onus
Leon Panikoff
Muel Pearson
Dr Timothy Potts
Joy Muggah-Warden
Richard Whitfield

The Melbourne Organizing Committee

Ken Gnowarth
Richard Thomas
Darryl Schwartz
Jennifer Wutz
Jennifer Saunders
Katherine Armstrong
Gael Davidson

Most. Konstrukcja w procesie VI

The Bridge. Construction in Process VI

Melbourne, 1998

Dyrektor programu / Program director: Richard Thomas
Kierownik projektu / Project manager: Katherine Armstrong

Komitet Organizacyjny w Melbourne / The Melbourne Organising Committee:
Ken Unsworth, Richard Thomas, Danny Schwartz, Jennifer Munz, Jennifer Saunders, Katherine Armstrong, Gail Davidson

Międzynarodowy Zarząd Patronów / The International Board of Patrons:
Professor Zbigniew Brzeziński, Jack Cowart, James Demetrian, Howard Fox, Frank O. Gehry, Katherine Graham, Allana Heiss, Thomas Krens, Donald Kendall, Friedrich Meschede, Joachim Sartorius

Krajowy Zarząd Patronów / The National Board of Patrons:
Rt Hon. Sir Zelman Cowan, The Hon. Sir Rupert Hamer, The Hon. Barry Jones, The Hon. Joan Kirner, The Hon. Michael Woodridge, Phillip Adams AO, Kevin Carmody, Dr Natteri Chandran, Jeff Floyd, Poppy King, Janine Kirk, Barrie Kosky, James Mollison, Lady Lyn Nossal, Lin Onus, Leon Paroissien, Noel Pearson, Dr Timothy Potts, Joy Murphy Wandin, Richard Wherrett

Międzynarodowy Zarząd Artystów / International Artists' Board:
Vito Acconci, Ay-O, Tom Bills, Hartmut Böhm, Daniel Buren, Peter Downsborough, Marcia Hafif, Eve Andrée Laramée, Sol Lewitt, Ryszard Winiarski, David Nash, Dennis Oppenheim, Nam June Paik, Paul Panhuysen, Francesc Torres, Micha Ullman, Ken Unsworth, Lawrence Weiner, Rune Mields

Zarząd biura łódzkiego / The Board of Directors of the Łódź Office
Emmett Williams, Ryszard Waśko, Adam Klimczak

Ay-O (JP)	Martina Galvin (IE)	Tomasz Matuszak (PL)	Suzy Sureck (US)
Marcus Bergner (AU)	Jårg Geismar (SE)	Dominique Mazeaud (FR)	Jon Tarry (AU)
Wendy Berick (AU)	Guillermo Gonzalez (CO)	Rita McBride (US)	Neil Taylor (AU)
Lauren Berkowitz (AU)	Ann Graham (AU)	Peter Minygulu (AU)	Martine Pascale Tayou (CM)
Tom Bills (US)	Jerzy Grzegorski (PL)	Markus Mussinghof (DE)	Ken Thaiday (AU)
Montien Boonma (TH)	Phillip Gudthaykudthay (AU)	Michael Nicholls (AU)	David Hugh Thomas (AU)
Małgorzata Borek (PL)	Edgard Harris (AU)	John Nixon (AU)	Dagmar Uhde (DE)
Hartmut Böhm (DE)	Paweł Hartman (PL)	Ann Noël (GB)	Micha Ullman (IL)
Joan Brassil (AU)	Romuald Hazoume (BJ)	Bjørn Nørgaard (DK)	M. S. Umesh (IN)
Tim Burns (AU)	Binghui Huangfu (SG)	Jittima Pholsawek (TH)	Albertina Viegas (TL)
Karen Casey (AU)	Andre Janczewski (PL/AU)	Grzegorz Pleszyński (PL)	Laura Vinci (BR)
Krzysztof Jerzy Cichosz (PL)	Magdalena Jetelová (CZ)	Kerry Poliness (AU)	Milos Vojtechovsky (CZ)
Henning Christensen (DK)	Wolf Kahlen (DE)	Kim Power (AU)	Gregory Volk (US)
Charles Citron (NL)	Oki Kano (JP)	Józef Robakowski (PL)	Peter Walsh (AU)
Domenico de Clario (AU)	Fassih Keiso (LB)	Cameron Robbins (AU)	Maria Waśko (PL)
Tim Cole (AU)	Dok Hi Kim (KR)	Lisa Roet (AU)	Ryszard Waśko (PL)
David Cranswick (AU)	Adam Klimczak (PL)	Sabine Russ (DE)	Koen Wastijn (BE)
Maria Cruz (PH)	Maureen Lander (NZ)	Mmakgabo Mmapula Sebidi (ZA)	David Waters (AU)
Nick Curmi (AU)	Sol LeWitt (US)	William Seeto (PG)	Naup Waup (PG)
DAMP (AU)	Mary Longman (CA)	Josh Selman (US)	Lee Wen (SG)
Agnes Denes (US)	Alastair MacLennan (GB-Scotland)	Paco Simon (ES)	Emmett Williams (US)
Cor Dera (NL)	Anna MacLeod (GB-Scotland)	Tex Skuthorpe (AU)	Ah Xian (CN)
Johann Deschuymer (BE)	Andrew Margululu (AU)	Christopher Snee (AU)	Djalinda Yunupingu (AU)
Gu Dexin (CN)	Dhuwarrwarr Marika (AU)	Mariusz Sołtysik (PL)	
Anita Dube (IN)		Mark Stoner (AU)	
Avraham Eilat (IL)			

Most. Konstrukcja w procesie VI Melbourne, 1998

Idea *Konstrukcji w procesie VI* było budowanie „mostu” pomiędzy twórcami różnych narodowości, przekonani politycznych i religijnych, twórców wywodzących się z różnych regionów świata i dysponujących różnym doświadczeniem kulturowym. Założeniem programowym było otwarcie na kultury „niezachodnie”. Wśród 98 uczestników znaleźli się artyści pochodzący z 37 krajów na różnych kontynentach: z Australii (w tym twórcy aborygeńscy), państw azjatyckich, afrykańskich, europejskich i z Ameryki Północnej. Edycja ta była definiowana jako wystawa, wydarzenie i wspólnota. Uczestniczyli w niej twórcy sztuk wizualnych, pisarze, filmowcy, muzycy, tancerze, naukowcy, działacze społeczni, poli-

ticy, aktywiści ekologiczni. W tematyce prac dominowały problemy związane z ekologią i ochroną środowiska. Od 20 do 31 marca 1998 artyści z całego świata mieszkali i pracowali nad rzeką Maribyrnong. Od 1 kwietnia wszystkie prace były dostępne dla publiczności. Działania artystyczne zlokalizowano w różnych częściach miasta, na terenach przemysłowych, w dużej części wzdłuż dwóch zbiegających się rzek Yarra i Maribyrnong, na mostach, łodziach i na wodzie.

Zorganizowano sympozjum z udziałem artystów, naukowców, polityków, działaczy społecznych i aktywistów ekologicznych, omawiających z perspektywy lokalnej, kontynentalnej i globalnej tak różne kwestie, jak prawa rdzennych mieszkańców do ziemi, polityka, ochrona środowiska, filozofia, inżynieria genetyczna.



The Bridge. Construction in Process VI Melbourne, 1998

The idea of *Construction in Process VI* was to build a 'bridge' between creators of different nationalities, political and religious beliefs, creators coming from different regions of the world and having different cultural experiences. The programme's assumption was to open up to 'non-western' cultures. The 98 participants included artists from 37 countries on different continents: Australia (including Aboriginal artists), Asia, Africa, Europe and North America. This edition was defined as an exhibition, event and community. It was attended by visual artists, writers, filmmakers, musicians, dancers, scientists, social activists, politicians and environmental activists. The subject matter of the

works was dominated by problems related to ecology and environmental protection. From 20 to 31 March 1998, artists from all over the world lived and worked on the Maribyrnong River. From 1 April all works were available to the public. The artistic activities were located in different parts of the city, in industrial areas, largely along the two converging Yarra and Maribyrnong rivers, on bridges, boats and on water.

A symposium was organised with the participation of artists, scientists, politicians, social and environmental activists, who discussed — from a local, continental and global perspective — such diverse issues as the rights of indigenous peoples to land, politics, environmental protection, philosophy, genetic engineering.



Wagony, w których zakwaterowani
byli uczestnicy wystawy,
Vernacular Village

Wagons that served as
accommodations for participants
of the exhibition, Vernacular Village

Ryszard Waśko z wolontariuszami i uczestnikami
Konstrukcji w procesie, Melbourne

Ryszard Waśko with volunteers and participants
of *Construction in Process*, Melbourne





Uczestnicy Konstrukcji, Vernacular Village



Od lewej: Ann Noël, Emmett Williams, A-Yo, Hartmut Böhm, na pierwszym planie Gregory Volk i Małgorzata Borek, Vernacular Village

From the left: Ann Noël, Emmett Williams, A-Yo, Hartmut Böhm, Gregory Volk and Małgorzata Borek in the foreground, Vernacular Village

Charles Green
„Art & Text”

Według uczestników *The Bridge* [Most] eksponowane prace miały mniejsze znaczenie niż sama impreza i proces tworzenia sztuki „razem”. Wydaje się, że tak rzeczywiście było. Ludzie, z którymi o tym rozmawiałem i którym skądinąd wierzę, twierdzili, że to wydarzenie ich odmieniło; wszyscy byli jednak przekonani, że można je zrozumieć i docenić tylko w jeden sposób – poprzez uczestnictwo; trzeba było spędzić tam przynajmniej kilka dni, żyć w specyficznym rytmie, czekając cierpliwie na kolejny nagły przypływ energii. Istotą *Konstrukcji w procesie* była wiara w pluralizm (na temat mylnego łączenia go z postnowoczesnością teoretycy spierają się od ładnych dwudziestu lat) i głęboka ufność w zbawczą moc autoekspresji.

Anna Clabburn
„The Age”

Skala przedsięwzięcia, jakim jest zgromadzenie w jednym miejscu około 100 artystów z kraju i z zagranicy, zapewnienie im mieszkania i posiłków, umożliwienie spontanicznego tworzenia dzieł inspirowanych miejscem, w którym się znaleźli, jest imponująca i budzi podziw. Czy tak szalony projekt miał szansę się udać? *The Bridge* [Most] to w istocie festiwal dowartościowujący praktykę artystyczną jako taką – w tym sensie jest raczej efektem ubocznym wymiany intelektualnej i współpracy międzynarodowej niż spójną ekspozycją dzieł sztuki. Z całą pewnością ważniejszy od „konstrukcji” jest tu sam „proces”. Ci, którzy nie mogli osobiście wziąć udziału w „procesie” i oglądają jedynie „konstrukcję”, mogą mieć poczucie, że przegapili imprezę stulecia. Mimo to powinni koniecznie wybrać się na szlak naznaczony dziełami sztuki, wiodący wzdłuż rzeki Maribyrnong i dookoła Port Melbourne Docklands, tropem radosnych bachanaliów, w których uczestniczyło wielu znakomitych gości. Poszukiwanie i oglądanie kolejnych inspirujących prac to czysta przyjemność, ale też ciężka praca. Wiele z nich znajduje się w opuszczonych budynkach lub w pobliżu ruchliwych dróg,

a niektóre trudno dostrzec gołym okiem (czasem przydałaby się łódź). Organizatorom udało się tchnąć życie w fascynującą i dotychczas niedocenianą część Melbourne. Dzięki nim zanieczyszczone drogi wodne zmieniły się w akweny, na których unoszą się proekologiczne hasła; zrujnowane budynki za sprawą osobliwych urządzeń i instalacji odzyskały dawną świetność; małe parki stały się tłem dla prezentacji organicznych rzeźb, itd. Wędrowka wśród poetycko brzmiących nazw, począwszy od Vernacular Village [Swojska Wieś] i Kensington Tannery [Garbania Kensington] po Stoney Creek Backwash [tama nad Kamienistym Potokiem] i Living Museum of the West [Żyjące Muzeum Zachodu], ma również aspekt edukacyjny. Pomimo pewnych niedoskonałości *The Bridge* skłania nas, by się rozluźnić, otworzyć, uwolnić od porządku narzucanego przez instytucje. W jakiś tajemniczy sposób udało się przy tej okazji uchwycić nieuchwytnego ducha sztuki – tę radosną iskrę, która napędza proces twórczy i sprawia, że produkt końcowy tak dobrze się broni.

Juliet Peers
„Artlink”

Ze względu na skalę i różnorodność wydarzeń odbywających się w ramach *The Bridge* nie da się ich opisać w krótkiej recenzji. Zresztą żaden tekst nie jest w stanie oddać oddziaływania czynników osobistych i znaczenia rozlicznych związków, jakie zrodziły się między powstającymi wówczas pracami... te, które udało mi się wychwycić były niezwykle inspirujące, podobnie jak otwartość artystów, którzy chętnie opowiadali o swoich koncepcjach i projektach.

Goście z zagranicy nie spotkali się z wrogością lecz z ciepłą reakcją i uznaniem ze strony organizatorów i artystów zaangażowanych w *The Bridge*; połączyła ich wspólna debata na temat kultury i miejsca sztuki w społeczeństwie kapitalistycznym oraz konieczności przeorganizowania centralistycznych struktur instytucji kultury. Alternatywna wersja globalizacji i synchronizacji idei okazała się tu ważniejsza niż banalna retoryka bohemy i artystowskiego indywidualizmu.

Charles Green

Art & Text

According to *The Bridge*, the exhibitions were almost less important than the event and created are “together”. This, at least, seems to have been true. I met people I otherwise trust who were genuinely transformed by the event; they all suggested that the only way to appreciate *The Bridge* was to be invited to join it – to spend at least a couple of days “hanging out”, waiting patiently for each sudden, intense flurry of activity. At the heart of *Construction in Process* – was a belief in pluralism (whose confusion with post-modernity theorists have argued against for the last twenty years) and a touchingly quaint, unreconstructed faith in the redeeming capacity of self-expression.

Anna Clabburn

The Age

The sheer enormity of gathering some 100 local and international artists, housing and feeding them and encouraging them to make site-specific artworks from their “gut reaction” to being here confounds comprehension as a process itself. How could a project of this nature be anything but chaotic? *The Bridge* is nothing less than a festival honouring art practice for art practice’s sake and, in this sense, is more a by-product of collaborative communion and international networking than a coherent exposition of artworks. There’s far more “process” on view than “construction”. For those of us unable to partake in the “process”, the “constructions” leave us feeling we’ve missed the party of the century. We are encouraged to pick our way through the artworks along the Maribyrnong River and around the Port Melbourne Docklands as if sifting through residue of a huge Bacchanal with an exclusive guest list. Viewing is rewarding, inventive and inspiring in some cases, but it’s also hard work. Many of the sites are in derelict

buildings or near busy roadways and some barely visible to the naked eye (you need a boat). The project organisers breathe life into a fascinating and undervalued side of Melbourne’s city. Polluted waterways become ponds for floating environmental statements, decaying buildings come to life with strange contraptions and installations, small parklands transform into arenas for organic sculpture, and more. It’s an education just driving around the poetically named sites – from the Vernacular Village and the Kensington Tannery to the Stoney Creek Backwash and Living Museum of the West. In spite of its unintentional misdemeanors, *The Bridge* forces us to loosen up, get hip and lose our infatuation with institutionally endorsed protocol. It somehow taps into the elusive spirit of art itself – that playful sprite that embraces creative process and lets the end product take care of itself.

Juliet Peers

Artlink

The range and diversity of *The Bridge* makes it impossible to contain in a single review. Any text will miss out on the personal factor and the myriad of connections forged between pieces at the time of making . . . my glimpses of the bonding were exciting, as was the generosity of visiting artists to unfold personal viewpoints in response to my questions.

Visitors from overseas found not hostility but responsiveness and appreciation amongst the local assistance and artists who worked at *The Bridge*, and a sharing of cultural debate around the placing of art in an industrial capitalist society and the need to unravel centralist cultural structures. This alternative globalization and synchronicity of ideas was more important than the frequently threadbare rhetoric of bohemianism and artistic singularity.



Johan Deschuymer and Koen Wastijn, *Smarties*, West Gate Park
Johan Deschuymer and Koen Wastijn, *Smarties*, West Gate Park



Albertina Viegas, *Hamulak – Fó Han Tasi*
(*Ceremonia ofiarowania morzu*), Point Gellibrand
Albertina Viegas, *Hamulak – Fó Han Tasi*
(*Ceremonial Offering to the Sea*), Point Gellibrand



Maria Waško, *Dobre wieści*, Footscray Community Arts Centre

Maria Waško, *Good News*, Footscray Community Arts Centre



Cameron Robbins (współpraca: Anderson Hunt, David Murphy Janine Stanton, Tim Robbins, Rob Horner, Andrew Wood), *Double Venturi Steam Organ*, Eastbourne Park

Cameron Robbins (in collaboration with Anderson Hunt, David Murphy Janine Stanton, Tim Robbins, Rob Horner, Andrew Wood), *Double Venturi Steam Organ*, Eastbourne Park



Ann Graham, *Schronienie*, Hopetoun Bridge

Ann Graham, *The Hide*, Hopetoun Bridge



Hartmut Böhm, *Figure/Structure*.

Melbourne Piece 1997/98, The Tannery



Ryszard Waśko, *Nowoczesny czas snu*, Vernacular Village
Ryszard Waśko, *Modern Dreamtime*, Vernacular Village



Mariusz Sołtysik, *Po prostu woda*
Mariusz Sołtysik, *Just Water*



David Malangi, *The Living Museum of the West*



Mmakgabo Mmapula Sebidi, *Bez tytutu*,
1998, ołówek, papier, 35 × 25 cm
Mmakgabo Mmapula Sebidi, *Untitled*,
1998, pencil on paper, 35 × 25 cm



Mary Longman, *Szaman udający się w zaświaty*, The Living Museum of the West
Mary Longman, *Shaman Travelling to the Underworld*, The Living Museum of the West





- | | | | | | | | | |
|----------------------|--------------------|---------------------|--------------------|--------------------|-----------------|------------------|-------------------|-------------------|
| Maria Theresia Alton | Barbara Eichenheim | Lubella Gerasimova | Olga Kania | Aleksandra Labatki | Ann Neill | Paul Rodgers | Helen Staszczak | David Ward |
| Katherine Armstrong | Antonia Fitch | Anna Lindholm | Fanni Kelen | Ann Mahe | Richard Evans | Jon Rait | Anna Staszczak | Ryszard Waler |
| Isabelle Babinski | Wita Dugli Dugoni | Toussaint Gervais | Sara Klat | Boris Mager | Artur Roth | Andreas Roth | Lily Wu | Lavinia Wilson |
| Jeffrey Badtger | Arny Fair | Tatiana Shchegoleva | Georgina Klavova | Janet of Maly | Daria Oppenheim | Sabine Ross | J. Terry C. Green | Esther Williams |
| Dorota Banach | Yves Filaga | Kenneth Ryan | Wanda Komarova | Vilho Matti | Ben Pankratz | Typhaine Ryba | Richard Thomas | James Williams |
| Martin Berthelme | Elizabeth Fazio | Ulfrike Hays | Gertraud Koral | Antoni Mieczkowski | Parvati Sanyal | Andi Sol | Mark Tapanainen | Mark Winkler |
| Elaine Berwick | Walter Finkler | Arnon Hertz | Peter Kucha | Joseph McElaney | Kevin Sorensen | W. Sorek, Harper | Y. Tzoref M. Gold | Greg Woodley |
| Maura Bionchi | Fred Fink | Arnon Hoffmann | Kamal Kuczyński | Shirley Moshinsky | M. M. H. Sobel | Ugarte Udo | Michael Udo | Pam Wyszynski |
| Tom Bly | Up The Path | Elizaveta Jablokova | Arif Ladhani | Wanda Malachuk | Michael Szulca | M. L. Ussach | Robert Quayman | Eric Vandenbrouck |
| Chloé Boissac | Chloe Goodman | Judith Janczowski | Alga Lindorff | Rafael C. Miguez | G. Pincus | Michael Szulca | Colleen Vain | Anna Zabala-de |
| Margrit H. Brandel | John Glass | Nancy Jewett | Via Lovatovich | Dora Maudslayi | James Kord | Tina Starnick | Richard Vase | Wolfgang Zentgraf |
| Hannah Cohen | Alexandra Gjorgji | Joan Kasper | Wladimir Lembergen | Barbara Mikosch | David Stenberg | Christoph Beer | Alfonso Vega | Richard |
| Manika Dandekar | Eugenia Gerasimova | Laura Kuchelowski | Liz Levine | Anna Myra | David Sponholz | Dora Sironi | Gregory Vela | Ben-Fan Zhang |
| | Kristina Giese | Alyson Kuznetz | Alga Lewicka | N. Nandachonki | Wolf Sponholz | S. Sankiewicz | | |

KONSTRUKCJA W PROCESIE VII - TA ZIEMIA JEST KWIATEM

Bydgoszcz Barcin Biskupin Lubostron Lubostron Maklo Ostrowca Potulice Szubin Uścikowo Wenecja Żnin 18.06. - 2.07. 2000

a project of The International Artists Museum organized by Museum Otwarte in Ł. Wycieczki i Wyprawy - Bydgoszcz, The Artists' Museum, IFOS - Mięty Bydgoszcz, the Association of Polish Artists in the USA and in Europe

Ta ziemia jest kwiatem. Konstrukcja w procesie VII This Earth Is a Flower. Construction in Process VII Bydgoszcz, 2000

Międzynarodowy Zarząd Muzeum Artystów / International Board of the Artists' Museum:

Emmett Williams, Prezydent / President

Prof. Zbigniew Brzeziński, Przewodniczący Międzynarodowej Rady/ Chairman of the International Board

Richard Waśko, dyrektor wykonawczy / Executive Director

Międzynarodowy Zarząd Artystyczny / International Artistic Board:

Vito Acconci, Ay-O, Emilie Benes-Brzeziński, Tom Bills, Hartmut Böhm, Daniel Buren, Peter Downsbrough, Marcia Hafif, Alison Knowles, Eve Andree Laramee, Sol LeWitt, Rune Mields, Robert C. Morgan, David Nash, Dennis Oppenheim, Nam June Paik, Paul Panhuysen, Francesc Torres, Micha Ullman, Ken Unsworth, Gregory Volk, Lawrence Weiner, Ryszard Winiarski

4Syfon (PL)	Fred Frith (GB)	Jawad al Malhi (PS)	Helen Sebidi (ZA)
Maria Theresa Alves (BR)	Gideon Gechtman (IL)	Vlado Martek (HR)	Michal Sedaka (US)
Katherine Armstrong (AU)	John Gian (IT)	Antoni Maznevski (MK)	William Seeto (PG)
Siarżuk Babareka (BY)	Aleksandra Gieraga (PL)	Josiah McElheny (US)	Ward Shelley (US)
Janusz Bałdyga (PL)	Matthew Gold (AU)	Shirley Meshulam (IL)	Tina Sherwell (GB)
Jarosław Bartołowicz (PL)	Eugenia Gortchakova (RU)	Wiesław Michalak (CA)	Paco Simon (ES)
Barbara Benish (CZ)	Anne Graham (AU)	Jarosław Misiewicz (PL)	Christopher Snee (AU)
Marcin Berdyszak (PL)	Lorena Grant (AU)	Ikue Mori (JP)	Something Like Elvis (PL)
Elena Beriallo (IT)	Krzysztof Gruse (PL)	Robert C. Morgan (US)	Stanisław Stasiulewicz (PL)
Mauro Bianchi (IT)	Izabella Gustowska (PL)	Djon Mundine (AU)	Haim Steinbach (US)
Tom Bills (US)	Tomasz Gwinciński (PL)	Hany Musullam (PS)	Anatol Stepanenko (UA)
Vladimir Biritski (RU)	Ragani Haas (NL)	Florian Mutschler (FR)	Ścianka (PL)
Margrét H. Blöndal (IS)	Tadashi Hashimoto (JP)	Anna Myca (PL)	Jon Tarry (AU)
Hartmut Böhm (DE)	Romuald Hazoume (BJ)	Małgorzata Niedzielko (PL)	Pascale M. Tayou (CM)
Monika Brandmeier (DE)	Ulrike Hein (DE)	Warren Niesluchowski (US)	Richard Thomas (AU)
Stawomir Brzoska (PL)	Joanna Hoffman (PL)	Ann Noël (GB)	Maciek Toporowicz (US)
Chandrasekaran (SG)	Sybille Hoffer (DE)	Richard Nonas (US)	Yvonne Troxler (CH)
Yacov Chefetz (IL)	Elżbieta Jabłońska (PL)	Júri Ojaver (EE)	Dagmar Uhde (DE)
Amrit Chusuwan (TH)	Sławomir Janicki (PL)	Dennis Oppenheim (US)	M .S. Umesh (IN)
Andrzej Ciesielski (PL)	Randy Jewart (US)	Gahae Park (KR)	Čedomir Vasić (YU)
Charlie Citron (NL)	Joan Jonas (US)	Ben Patterson (US)	Albertina Viegas (TL)
Mark Daniel Cohen (US)	Liliana Kadischevski (IL)	Tomasz Pawlicki (PL)	Richard Vine (US)
Sylvie Courvoisier (CH)	Oki Kano (JP)	Zdzisław Piernik (PL)	Gregory Volk (US)
Cynthia Cox (US)	Fassih Keiso (SY)	Plastic Bag (PL)	Sharif Waked (PS)
CUKT (PL)	Sora Kim (KR)	Grzegorz Pleszyński (PL)	Regina Walter (AU)
Witostaw Czerwonka (PL)	Grzegorz Klaman (PL)	Dorota Podlaska (PL)	Phillip Watson (AU)
Vlasta Delimar (HR)	Leszek Knaflowski (PL)	Doron Polak (IL)	Lilly Wei (US)
Gunter Demnig (DE)	Koko Komégné (CM)	Rebecca Quaytman (US)	Jürgen Weichardt (DE)
Agnes Denes (US)	Dariusz Korol (PL)	Eli Ran (IL)	Kirsten Weiner (US)
Tomasz Domański (PL)	Piotr Kurka (PL)	Steven Rand (US)	Lawrence Weiner (US)
Peter Downsborough (US)	Konrad Kuzyszyn (PL)	Dodi Reifenberg (IL)	Jeanne Wilkinson (US)
Jimmy Durham (US)	Aleh Ladzisa (BY)	Daniel Reynolds (GB)	Emmett Williams (US)
Barbara Edelstein (US)	Algis Lankelis (LT)	Józef Robakowski (PL)	Mike Wodkowski (US)
Avram Eilat (IL)	Les Levine (US)	Paul Rodgers (GB)	Gary Woodley (GB)
Iris Elhanani (IL)	Via Lewandovsky (DE)	Jon Rose (AU)	Piotr Wyrzykowski (PL)
Rita Degli Esposti (IT)	Witali Lewczenia (BY)	Andreas Roth (SE)	Lynn Yamamoto (US)
Tory Fair (US)	Alicja Lewicka (PL)	Sabine Russ (DE)	Anita Zabilevska (LT)
Emilio Fantin (IT)	Abraham Lubelski (US)	Zygmunt Rytka (PL)	Wojciech Zamiara (PL)
Jens Fänge (SE)	Ivan Macha (PE)	Jack Sal (US)	Jian-Jun Zhang (CN)
Vadim Fiškin (RU)	Brian Maguire (IE)	Karin Sander (DE)	Zbigniew Zieliński (PL)

Ta ziemia jest kwiatem. Konstrukcja w procesie 7 Bydgoszcz, 2000

Ostatnia edycja *Konstrukcji w procesie*, zorganizowana w 2000 roku pod hasłem *Ta ziemia jest kwiatem*, była anonsowana jako manifestacja „twórczej energii” towarzyszącej wchodzeniu w nowe milenium. W założeniach programowych podkreślano ideę wspólnotowych działań artystycznych przekraczających podziały kulturowe, narodowościowe, polityczne, religijne. Trwające dwa tygodnie wydarzenie odbywało w Bydgoszczy i miejscowościach leżących na turystycznym szlaku Piastowskim, większość prac i działań artystycznych była realizowana w naturalnym otoczeniu. Trasa zwiedzania podczas dwudniowego otwarcia, 1 i 2 lipca, obejmowała wystawę w Muzeum Okręgowym im. Leona Wyczółkowskiego w Bydgoszczy oraz prace znajdujące się na Wyspie Młyńskiej, w Żninie, Szubinie, Potulicach, Barcinie, zespole

pałacowym w Lubostroniu, rezerwacie archeologicznym w Biskupinie, pałacu i parku w Uścikowie, ośrodku wczasowym Roma w Ostrowce. W kompletowaniu listy uczestników powrócono do zasad sformułowanych podczas pierwszych edycji. Międzynarodowy Zarząd Muzeum Artystów zaprosił 50 twórców, głównie spośród uczestników poprzednich edycji *Konstrukcji*. Każdej z tych osób przysługiwało prawo zaproszenia innego artysty. Kolejną grupę 50 twórców postanowiono wyłonić w drodze dyskusji pomiędzy różnymi biurami Muzeum Artystów. Czwarta grupa, około 20 polskich twórców, miała zostać wybrana przez artystów, krytyków i historyków sztuki.

Organizatorami wydarzenia było Międzynarodowe Muzeum Artystów, Muzeum Okręgowe im. Leona Wyczółkowskiego w Bydgoszczy oraz Klub muzyczny Mózg, w którym odbywał się festiwal muzyki improwizowanej i eksperymentalnej *Muzyka z Mózgu*.

Ośrodek Roma, Ostrowce, miejsce zakwaterowania artystów

Roma Centre, Ostrowce, artists' accommodations

Uczestnicy *Konstrukcji w procesie* podczas codziennego przejazdu autobusem

Construction in Process participants during the daily bus trip



**This Earth Is a Flower.
Construction in Process 7
Bydgoszcz, 2000**

The last edition of *Construction in Process*, organised in 2000 under the motto “This Earth Is a Flower”, was announced as a manifestation of the ‘creative energy’ accompanying the entry into the new millennium. The programme assumptions emphasised the idea of communal artistic activities that transcend cultural, national, political and religious divisions. The two week-long event took place in Bydgoszcz and the towns located on the Piast Route; most of the works and artistic activities were carried out in natural surroundings. The route toured during the two-day opening, on 1 and 2 July, included an exhibition at the Leon Wyczółkowski District Museum in Bydgoszcz and works located on Mill Island, Żnin, Szubin, Potulice, Barcin, the palace complex in

Lubostroń, the archaeological reserve in Biskupin, the palace and park in Uścików and the Roma holiday resort in Ostrówka. The organisers returned to the rules formulated during the first editions of the exhibition in assembling the list of participants. The International Board of the Artists’ Museum invited 50 artists, mainly from among the participants of the previous editions of *Construction*. Each of them had the right to invite another artist. Another group of 50 artists was chosen through discussions between different offices of the Artists’ Museum. The fourth group, about 20 Polish artists, was to be chosen by artists, critics and art historians.

The event was organised by the International Artists’ Museum, the Leon Wyczółkowski District Museum in Bydgoszcz and the Mózg music club, which hosted a festival of improvised and experimental music *Music from Mózg*.

Uczestnicy Konstrukcji w procesie
Construction in Process participants





Uczestnicy *Konstrukcji w procesie*
Construction in Process participants



Przyjazd do Pałacu w Uścikowie w pierwszy dzień otwarcia *Konstrukcji*



Ośrodek Roma, Ostrowce
Roma Centre, Ostrowce



Yaacov Chefetz przy pracy nad instalacją *Jak budujemy ściany w Izraelu*, Muzeum Okręgowe im. Leona Wyczółkowskiego w Bydgoszczy

Yaacov Chefetz at work on the *How We Build Walls in Israel* installation, Leon Wyczółkowski District Museum in Bydgoszcz



Performanse w Zakładzie Karnym
w Potulicach
Performances at the Correctional
Centre in Potulice





Dagmar Uhde, Zespół Parkowo-Pałacowy w Lubostrońiu
Dagmar Uhde, Park and Palace Complex in Lubostroń



Karin Sander i Les Levine
Karin Sander and Les Levine



Od lewej: Mateusz Janiszewski, Maria Waśko,
Robert Baliński
From the left: Mateusz Janiszewski, Maria Waśko,
Robert Baliński



Emilio Fantin przy pracy z asystentami
Emilio Fantin at work with assistants



Od lewej: Romuald Hazoumé, Grzegorz Pleszyński,
Robert Baliński

From the left: Romuald Hazoumé, Grzegorz Pleszyński,
Robert Baliński



Oki Kano i uczestnicy *Konstrukcji*
w procesie, Ośrodek Roma, Ostrowce
Oki Kano and *Construction in Process*
participants, Roma Centre, Ostrowce

Richard Vine, *Woodstock on the Brda: A camp near Bydgoszcz was the unlikely venue for Construction in Process 2000, a two-week Summer gathering of 146 international artists and critics* [Woodstock nad Brdą: ośrodek wypoczynkowy w pobliżu Bydgoszczy – niezwykle miejsce kolejnej edycji *Konstrukcji w procesie* 2000, dwutygodniowy letni zjazd 146 artystów i krytyków z całego świata] „Art in America” 2001, nr 89(3)

Późnym popołudniem w dniu mojego przyjazdu muzeum jest już pełne artystów, którzy tradycyjnie oddają się dwóm najważniejszym europejskim praktykom intelektualnym: paleniu papierosów i rozmowie. Scena ta powtarza się w zasadzie bez większych zmian przez kolejne dwa tygodnie. Natomiast każdego dnia zmienia się program artystyczny. Niestety, przyjechałem zbyt późno, by zdążyć na powitalne pieczenie prosiaka i występy zespołu złożonego z pań w typie „babuszek”, śpiewających polskie piosenki ludowe. Za to dziś wieczorem, w lekko mglistej i chłodnej aurze (taka będzie nam towarzyszyć już do końca pobytu, choć ostatnie cztery dni były wyjątkowo upalne), na wyspie [Wyspie Młyńskiej] odbywa się performans S. Chandrasekara z Singapuru. Na miejscu zastajemy artystę częściowo zakopanego w ziemi, do wysokości klatki piersiowej (jak się okazuje, zakopano go w pozycji lotosu); na piersi artysty wisi kamień jerozolimski, a wokół niego wbite są malutkie haczyki z nitkami zakończonymi podobnymi haczykami, które artysta wbija sobie w policzki. Ubrany jest w rodzaj czerwonego kaptura-peleryny z długimi, cienkimi wypustkami przypominającymi wstążki, za pomocą których przywiązany jest do gałęzi drzew i krzewów. Artysta pozostaje w całkowitym bezruchu przez zadziwiająco długi czas, po czym jego asystent – sprawnie i szybko, jakby to była kwestia życia i śmierci – pomaga mu wydobyć się na powierzchnię. Później, w namiocie, mamy muzykę na żywo, i piwo.

[...]

Występy muzyczne i całe życie towarzyskie nabiera koloru wraz z przybyciem Romualda Hazoumé z Beninu, który oprócz tego, że przywiózł na wystawę w [Czerwonym] Spichrzu trzy charakterystyczne „maski plemienne”, jakie wykonuje z odpadów, to urozmaica nam czas w ośrodku afrykańskimi rytmami, wytrawną grą w tenisa na świeżym powietrzu i zabawami typu „wszyscy tańczą”, improwizowanymi naprędce po kolacji. Skrajnie odmienną postawę pre-

zentuje Vlado Martek z Chorwacji: niczym pustelnik spędza całe dnie w swoim dwuosobowym domu kempingowym, który ozdobił odręcznymi napisami i zestawem strategicznie rozmieszczonych patyków.

[...]

Konstrukcja w procesie w domyśle stawia pytanie, jak wyglądałby świat rządzony przez artystów. Sądząc po tym, co działo się w ośrodku Roma, przypominałby on raczej „mały, słabo rozwinięty kraj”. Podobnie jak w bazie wojskowej, fabryce czy więzieniu (co ciekawe, więzienie było jednym z miejsc wystawowych) wśród uczestników krąży wiele aluzji do sytuacji, łącznie z chorymi żartami typu *Kunst macht frei* itp. Okazją do zacieśniania więzi są wspólne posiłki spożywane w spartańskich warunkach w stołówce ośrodka, zwanej elegancko „restauracją”, ponieważ czekając na jedzenie, można siedzieć przy długich stołach, nie trzeba stać w kolejce. Wszechobecne pierogi przywołują na myśl stary skecz Monty Pytona zatytułowany *Spam* (o barze, w którym wszystkie serwowane dania zawierały mielonkę). Kolejnym punktem dnia są spacery wzdłuż drogi do miejscowego sklepu wielobranżowego („otwarte cały czas – wystarczy krzyknąć”) po batoniki, ciastka, papierosy i wódkę „spod lady” w cenie 75 centów za butelkę.

Bardziej sentymentalni mogą wybrać się na wędrowkę wśród pól rozciągających się za restauracją, gdzie Dodi Reifenberg z Izraela stworzył „łąkę” ze sztucznych kwiatów, wykonanych z 200 plastikowych toreb zamocowanych na sięgających pasa, drewnianych palikach. Miejscem ożywionych dyskusji jest coś, co przypomina „bar na końcu świata”, mały wodopój nad jeziorem; ściany tego dwuizbowego lokalu – w jednym pomieszczeniu można się napić, w drugim potańczyć przy płytach CD – pokryte są grubymi na 2 cale (5 cm) drewnianymi listwami, co upodabnia go do studia nagrań ukrytego w leśnej głuszy. (Wprawdzie Polska słynie z dużego spożycia alkoholu, jednak tutejsi barmani należą do najpowolniejszych na świecie. Wynagradzają tę wadę gotowością do sprzedaży całych butelek, gdy tylko zbliża się godzina zamknięcia baru; dzięki tej sprytniej inicjatywie nowo poznani przyjaciele mogą godnie przywitać słońce, które akurat w okolicach 3:30 zaczyna powoli przebijać się przez mgłę). Na użytek tych, którzy nie są specjalnie wstydliwi, włoski artysta Emilio Fantin umieścił w lesie, pod ławką mikrofon; siedzący na ławce mają za zadanie

Richard Vine, 'Woodstock on the Brda: A camp near Bydgoszcz was the unlikely venue for Construction in Process 2000, a two-week Summer gathering of 146 international artists and critics'

Art in America, no. 89(3), 2001

On the afternoon of my arrival, the common room of the museum is filled with artists engaged in those two major European intellectual endeavors, smoking and talking. Essentially, this scene will remain unchanged for the next two weeks. What does vary is the focus of each day's activities. I have come too late for the welcoming pig-roast with babushkaed ladies singing Polish folk songs. Instead, tonight in the light mist and cold that will be with us for the duration (following four previous days of blazing heat), Singapore's S. Chandrasekaran performs on the island. We find him buried up to his rib cage (in the lotus position, it turns out) and tethered by a fish-hook device that attaches a beribboned stone from Jerusalem to the skin of his chest. He wears a bright red hood sprouting cloth streamers which are spectacularly outward and fasten to bushes and tree limbs. After the artist's eerily long period of absolute stillness, an assistant unburies him with urgent, rescuelike speed and efficiency. Later, there is live music in a tent, and beer.

...

Music-making, and social life in general improves markedly with the arrival of Benin's Romuald Hazoumé who, in addition to contributing three of his signature found-material "tribal mask" assemblages to the show at the Mill, supplies Camp Roma with skilled African drumming, a withering game of outdoor tennis and an "everybody dance" insouciance at after-dinner gatherings. Personifying the other extreme is the hermitlike Vlado Martek from Croatia, who holes up for days on end in his two-person cabin festooned with hand-lettered signs and a phalanx of strategically placed sticks.

...

Construction in Process implicitly poses the question "what would the world be like if it were run by artists?" The answer, judging by Camp Roma, is "a small underdeveloped country." As in an army base, factory or prison (one of the remoter exhibition venues), numerous sick jokes — e.g., *Kunst macht frei* — linger, half-acknowledged, on the edge of

consciousness here. Bonding is further enhanced by communal meals — imagine the old Monty Python routine with potato dumplings substituting for the all-purpose Spam — which we are served in the spartan camp "restaurant," so called because we await our fare at long tables instead of standing in chow lines. Then there are the walks down the road to the local general-goods shop ("we'll open anytime—just yell") for chocolate bars, cookies, cigarettes and under-the-counter vodka priced at 75 cents a bottle. The sentimental can also choose to stroll through a rolling field across from the restaurant, where Israel's Dodi Reifenberg has created a "meadow" of ersatz flowers out of 200 plastic bags fastened to waist-high wooden rods. Animated discussions take place at what I think of as the Bar at the End of the World, a tiny watering hole by the lake, the walls of its two-part interior — one room for guzzling, one for dancing to CDs — covered with 2-inch-thick log sections like so many plaques in a backwoods rec room. (Despite a reputation for hearty alcohol consumption, Poland seems to have the slowest bartenders known to man. This defect is offset, however, by their willingness to sell whole bottles at closing time, thus enabling new-found friends to greet the sun in proper comradely fashion as it rises through the mist at 3:30 a.m.) For the truly shameless, the Italian artist Emilio Fantin has taped a microphone beneath a bench in the woods where residents are asked to recount their dreams, to be broadcast under the nearby dock.

Breakfast usually centering on cold cuts and cheese, is at 9:00. By 10:30 we are all in buses for the ride to Bydgoszcz. At one point on the route Randy Jewart (USA), who is working on a field installation with rocks from a local quarry, is let off with his female assistant at a desolate intersection where, incongruously, several weathered apartment blocks loom, off-white, on the near horizon. The pair's wheelbarrow-and-cement labor is so arduous that, the assistant tells me, they were once thrown off a public bus for being "too dirty."

Jewart is but one of many artists working in relative isolation at a score of outlying sites. Others include Jack Sal (USA), building a log tower on the grounds of an estate; New York's Mike Wodkowski, mowing an English sentence ("I have no way of knowing whether my actions will do more harm than good") into a farmer's field; Barbara Edelstein (USA), creating a foundation from boulders and copper

opowiedzieć o swoich snach i marzeniach, a ich słowa, dzięki głośnikom, słyszane na pobliskim pomoście.

Śniadanie złożone głównie z wędlin i sera serwowane jest o 9:00. O 10:30 wszyscy jesteśmy już w autobusach wiozących nas do Bydgoszczy. Po drodze, na skrzyżowaniu wysiada Randy Jewart (USA) ze swoją asystentką, pracujący nad instalacją złożoną ze skał zebranych w pobliskim kamieniołomie; miejsce wydaje się odosobnione, jednak w oddali rysuje się kilka absurdalnie rozrzuconych, wyblakłych bloków mieszkalnych. Para przewozi materiał taczkami; praca jest nie tylko ciężka, ale również brudząca – asystentka opowiadała, że kiedyś wyrzucono ich z autobusu, ponieważ byli „zbyt brudni”.

Jewart to tylko jeden z wielu artystów, którzy pracują samotnie w najróżniejszych miejscach w okolicy. Jack Sal (USA) buduje wieżę z drewnianych bali na terenie jednej z działek; Mike Wodkowski z Nowego Jorku wycina na porośniętym trawą polu zdanie w języku angielskim: „Nie wiem czy moje działanie przyniesie więcej szkody, czy pożytku”; Barbara Edelstein (USA) konstruuje rodzaj rzeźby z kamieni i rur miedzianych w Muzeum Kolei; jej mąż Zhang Jian-Jun, chiński artysta i dyrektor działu międzynarodowego Shanghai Art Museum, tworzy modernistyczne kolumny z nakładanych na siebie „starożytnych” naczyń w Muzeum Archeologicznym w Biskupinie. Samowystarczalność artystów wskazuje, że pomimo nacisku na działania grupowe *Konstrukcja w procesie* to swego rodzaju polowanie na skarby: uczestnicy sami zdobywają potrzebne materiały i narzędzia,

organizują pomocników, a potem z istic pionierskim zacięciem tworzą indywidualne prace.

Warto pamiętać, że tegoroczna *Konstrukcja w procesie*, która przyciągnęła do Polski około 135 artystów i 11 krytyków (każdy z nich miał zapewnione zakwaterowanie i całkiem niezły wikt przez dwa tygodnie), dysponowała budżetem w wysokości zaledwie 80 tysięcy dolarów, powiększonym o umowy barterowe, wkład rzeczowy, dotację rządową, wsparcie od przedsiębiorstw i środki pozyskane w drodze tak zwanego „załatwiania”, praktyki rozpowszechnionej niegdyś krajach bloku wschodniego. Zapłaty nie otrzymał nikt poza dwiema osobami zatrudnionymi w Muzeum Okręgowym w Bydgoszczy. Bardzo to szlachetne, ale również irytujące. Mamy całą armię artystów z pracami do zawieszenia lub zmontowania – a ile jest młotków? Kolektywizm, jak to często bywa, nie znaczy wcale „każdemu według potrzeb, ale każdemu, kto się płaszczy i przymila”.

[...]

Artyści uczestniczący w projekcie reprezentują różne pokolenia (ich wiek oscyluje od 20 do 90 lat), pochodzą z różnych krajów (od Kamerunu po Timor Wschodni), są mniej lub bardziej znani (niektórzy to celebryci, o innych mało kto słyszał). Natomiast obserwując, jak pracują w Bydgoszczy, a także biorąc pod uwagę typ osobowości i stosowane strategie, można wyróżnić wśród nich trzy kategorie artystów: samotnicy, pracujący w grupie i menadżerowie.

[...]

tubing on the grounds of the Railroad Museum; and her husband — Chinese artist and director of the international department of the Shanghai Art Museum — Zhang Jian-Jun, installing his modernist sculptural columns, capped by ancient vases, at the Biskupin Museum in an archeological park. The self-sufficiency of these artists confirms that, for all its emphasis on group dynamics, *Construction in Process* is largely an every-man-for-himself scavenger hunt in which participants must first secure materials, tools and labor support, then create their works with a pioneerlike individualism.

Indeed, this year's *Construction in Process*, which has brought about 135 artists and 11 critics to Poland, to be reasonably well fed and sheltered for two weeks, operates on a cash budget of only \$80,000, supplemented by barter, in-kind contributions, government subsidies, corporate handouts and endless old-fashioned, former East Bloc

finagling. Nobody gets paid, except two “donated” employees of the Municipal Art Museum. It's all very noble, but also a bit galling. A small army of artists with work to hang or assemble — and how many hammers are available? Collectivism, as so often happens, turns into a case of “from each according to his ability, to each according to his willingness to scramble and cajole.”

...

The invited artists represent a wide range of age (roughly from 20 to 90), national origins (including Cameroon and East Timor) and degrees of celebrity (from total obscurity to global fame). But when it comes to actually producing their art here in Bydgoszcz, they seem to divide most usefully personality, or strategy, into three procedural categories: loners, networkers and executives.

...



Les Levine, *Chwasty umysłu*,
plakaty na ulicach Bydgoszczy

Les Levine, *Mind Weeds*,
posters on the streets of Bydgoszcz



Les Levine na tle swojej pracy *Chwasty umysłu*, Bydgoszcz
Les Levine in front of his work *Mind Weeds*, Bydgoszcz





Realizacja pracy Lawrence
Weinera *After All*, Bydgoszcz
The making of Lawrence Weiner's
After All, Bydgoszcz

Lawrence Weiner, *After All*, 2000, granit, 9 × 9 × 9 cm
Lawrence Weiner, *After All*, 2000, granite, 9 × 9 × 9 cm



Jimmy Durham, *Ofiara dla drzewa*, Potulice

Jimmy Durham, *An Offering for the Tree*, Potulice





Chandrasekaran, performans *Czerwony pasożyt*,
Wyspa Młyńska, Bydgoszcz

Chandrasekaran, *Red Parasite* performance,
Mill Island, Bydgoszcz



Lorena Grant z asystentką podczas pracy,
Wyspa Młyńska, Bydgoszcz

Lorena Grant with assistant at work, Mill Island,
Bydgoszcz



Jack Sal, *Stabilność/Niestabilność*, Uścikowo

Jack Sal, *Stability/Instability*, Uścikowo





Barbara Edelstein, instalacja w Wenecji
Bydgoskiej

Barbara Edelstein, installation in the Bydgoszcz
Venice



Realizacja pracy Agnes Denes

The making of Agnes Denes's work



Jens Fänge i Adreas Roth, Zespół
Parkowo-Pałacowy w Lubostroni
Jens Fänge and Adreas Roth, Park
and Palace Complex in Lubostron





Dagmar Uhde, Zespół Parkowo-Pałacowy w Lubostroni
Dagmar Uhde, Park and Palace Complex in Lubostroń

Randy Jewart, instalacja w Barcinie
Randy Jewart, installation in Barcin





Lynn Yamamoto, *Łąka, Pałac w Lubostroni*
Lynn Yamamoto, *Meadow, Palace in Lubostron*



Vlado Martek, *Ośrodek Roma, Ostrowce*
Vlado Martek, *Roma Centre, Ostrowce*



Gunter Demnig podczas pracy, Muzeum Okręgowe
im. Leona Wyczółkowskiego w Bydgoszczy
Gunter Demnig at work, The Leon Wyczółkowski
District Museum in Bydgoszcz

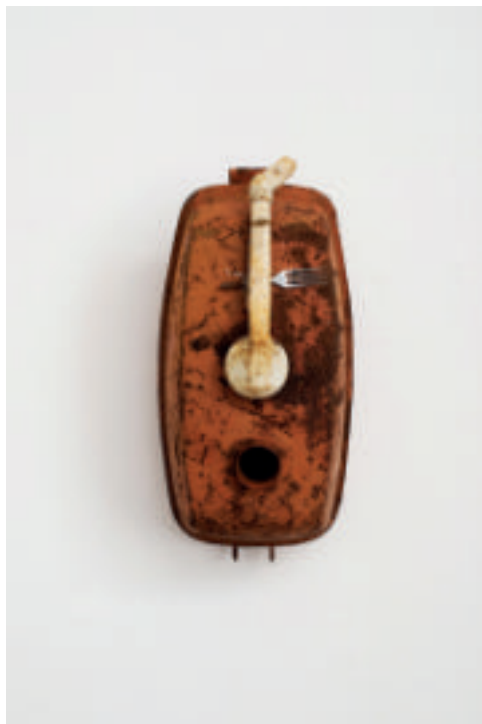


Performans Ann Noël i Emmetta Williama, klub muzyczny Mózg
Performance by Ann Noël and Emmett Williams, Mózg music club



Joan Jonas, performs *Drzewa płaczą, sokoły świszczą*, klub muzyczny Mózg
Joan Jonas, *The Trees Weep, the Falcons Whistle* performance, Mózg music club

Romuald Hazoumé, z serii *Maski*, obiekt, 47 × 22 × 24 cm
Romuald Hazoumé, from the *Masks* series, object, 47 × 22 × 24 cm



Romuald Hazoumé, z serii *Maski*, obiekt
Romuald Hazoumé, from the *Masks* series, object



Zhang Jian-Jun, z serii *Skąd przychodzimy? Dokąd idziemy?*, fotografia, 100 × 70 cm

Zhang Jian-Jun, from the *Where Do We Come From? Where Are We Going?* series, photograph, 100 × 70 cm



