

# Maciej Cholewiński

---

## Konstrukcja w procesie & Muzeum Artystów

---

Sztuka i Dokumentacja nr 4, 101-111

---

2011

Artykuł został opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej [bazhum.muzhp.pl](http://bazhum.muzhp.pl), gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach  
dozwolonego użytku.

# KONSTRUKCJA W PROCESIE & MUZEUM ARTYSTÓW

---

Konstrukcja w Procesie jest moim osobistym doświadczeniem. Byłem częstym gościem budynku przy ulicy Tylnej 14 w Łodzi, w którym przez szereg lat mieściła się siedziba Muzeum Artystów. I jako „przyjaciół domu”, po części jako dziennikarz, a raczej człowiek piszący o sztuce, uczestniczyłem w trzech edycjach Konstrukcji w Procesie, obserwując od środka działania podejmowane przez grupę kilkunastu/kilkudziesięciu osób najbardziej zaangażowanych w to przedsięwzięcie.

Historię Konstrukcji oraz towarzyszącego jej Muzeum wyznacza kilkanaście dat i całkiem pokaźna liczba, sięgająca kilkadziesiątu, a może i kilkuset wydarzeń artystycznych. Pretekstem do ich zaistnienia była oczywiście sztuka, lecz o ich jakości decydowały względy nie tylko artystyczne, albowiem i Konstrukcja, i Muzeum uzupełniają się nawzajem, tworząc logiczną konstrukcję – właśnie – konstrukcję społeczną. Są fenomenem wieloletniego wspólnego działania artystów i nie tylko; ideą współpracy, budowania wspólnoty artystycznej, duchowej, a w końcu i emocjonalnej

„zarażeni” zostali ludzie z nieomal z całego świata. Nie napisałem „twórcy”, ponieważ nie tylko artyści poświęcili Konstrukcji swoją energię. Historia zdarzenia przypomina kulę śniegową lub wręcz lawinę, która z początku niewielka, w miarę nabierania rozpędu zagarniała coraz większe terytoria, by po jakimś czasie utracić energię. I rozpaść się, niestety w sposób żałosny, przy sporym udziale czegoś, co określa się jako „czynnik polityczny”, a w praktyce oznacza całkowity brak zainteresowania ze strony władz w istnieniu tego zjawiska.

Konstrukcja w Procesie narodziła się w Łodzi, by przenieść się do Monachium. Po odzyskaniu przez Polskę wolności znów powróciła do Łodzi, zagościła na pustyni w Izraelu, a potem w Australii oraz w Bydgoszczy (i okolicach). Nawiązane kontakty owocowały później dziesiątkami podróży artystycznych do Anglii, Walii, Niemiec, Indii, Izraela, Ameryki, gdzie organizowane były wystawy, sympozja, wystąpienia. Wyjazdy przybierały niekiedy formę stypendiów, jak miało to miejsce w przypadku pobytu kilkunastu osób z Łodzi w Rezydencji Art/Omi w Nowym Jorku. Oczywiście artyści zagraniczni mogli liczyć na rewizytę w postaci kilkunastodniowych wymian myśli, poglądów – po prostu bycia razem. Do Muzeum Artystów przybywali ludzie z całego świata. Wystawy przygotowali artyści z Chin przebywający na emigracji; wspólnie Żydzi i Palestyńczycy, Niemcy, Irlandczycy, Anglicy, Francuzi, Amerykanie, Australijczycy...

Porównanie do śnieżnej kuli nie jest li tylko literackim chwytym. Wspomniałem, że w ideę zaangażowali się nie tylko ludzie żyjący sztuką i dla sztuki: studenci, dziennikarze, krytycy, robotnicy, przechodnie, widzowie, poeci (na przykład legenda bitników Allen Ginsberg), pisarze, właściciele barów, co to w Łodzi nazywane są wdzięcznie „pijalkami”; pracownicy nauki, działacze samorządowi i urzędnicy administracji rządowej, niezliczona ilość wolontariuszy rekrutujących się z lokalnych społeczności. Byli to również politycy, ludzie naprawdę wpływowi, jak na przykład Zbigniew Brzeziński, w latach 1971-1981 doradca prezydenta Stanów Zjednoczonych.

Obecność „białych kołnierzyków” nie wpływała ujemnie na atmosferę panującą podczas organizowanych imprez. Wręcz przeciwnie. Wielokrotnie byłem świadkiem sytuacji, w których paparazzi mogliby liczyć na ciekawy materiał. I nie mam na myśli jakichś gorszących ekscesów, a raczej zjawisko, które mógłbym określić mianem „zrzucenia maski”, zawieszenia marynarki na gwoździu wbitym w ścianę, zamiast na wieszaku na bocznej szybie limuzyny. Oglądając wystawy miało się wrażenie uczestnictwa w karnawale, bowiem rytm życia, który normalnie wyznaczany jest przez obowiązki, powinności, pracę, naukę, płacenie rachunków, zachowywanie punktualności, dotrzymywanie terminów zmieniał się, jakby wszyscy znaleźli się na wakacjach. Oczywiście nie wykluczało to istnienia obowiązków, pracy, płacenia rachunków czy dotrzymywania terminów. Wszystko jednak miało inne proporcje. Praca nad dziełem potrafiła trwać i trzy dni bez snu, tak jak i zabawa, która przenosiła się z Muzeum (lub jakiejś galerii) do mieszkań prywatnych, a stamtąd do miasta lub hotelu. Rzecz chyba polegała na wymianie myśli i poglądów, na wspólnym przebywaniu, wymianie energii z miejscem, które miało zainspirować. Bo rzadko artyści przybywali na wystawę z gotowym pomysłem. On rodził się tu i teraz. Konstrukcja i Proces.

Myślę, że trzy rzeczy określiły ostateczny kształt zjawiska. Były nimi:

- doświadczenie ruchu Solidarności, który, przeciwstawiając się systemowi totalitarnemu, stworzył swoistą „wyspę wolności”, warunki do działania niezależnego od komunistycznej doktryny;
- specyfika sztuki jako obszaru życia społecznego, w którym możliwe jest stworzenie azylu, terytorium autonomicznego, gdzie można w pełni (to oczywiście

- dyskusyjne) realizować swoją osobowość;
- silna w Łodzi tradycja awangardowa, sięgająca schyłku lat dwudziestych dwudziestego wieku
- historia grupy „a.r.” i polskiego konstruktywizmu.

### **Tło społeczno-polityczne życia artystycznego w Polsce po roku 1939**

Aby zrozumieć ducha Konstrukcji w Procesie należy na nią spojrzeć szerzej, nie tylko okiem historyka sztuki.

Narodziny Konstrukcji w Procesie przypadły na początek lat osiemdziesiątych ubiegłego stulecia. Polska była wtedy krajem o ograniczonej podmiotowości politycznej, rządzonym przez partię komunistyczną, państwem z beznadziejnie funkcjonującą gospodarką. Panował system, w którym racja ustępowała przed siłą, a takie słowa, jak „demokracja”, „wolność”, „ekonomia”, „etyka”, „praca” opatrzone były przymiotnikiem „socjalistyczny”, a więc – w stosunku do standardów obowiązujących w świecie zachodnim były pojęciami, można powiedzieć *à rebours*.

Sytuacja sztuki polskiej po 1939 roku była lustrzanym odbiciem tego, co działo się w innych dziedzinach życia naszego kraju. Okupacja niemiecka przetrzebiła szeregi twórców, uderzając ze zdwojoną siłą w artystów pochodzenia żydowskiego. Okupacja sowiecka – na wschodnich terenach Rzeczypospolitej również zebrała swoje żniwo. Względnie krótki okres między 1945 a 1948 rokiem wykorzystano na odbudowę życia artystycznego, lecz z chwilą nastania stalinizmu wszelkie nadzieje na normalność znikły. W sztuce zaczął obowiązywać jedna doktryna, socrealizm, a ci, którzy odmawiali mu swojego talentu narażeni byli na represje czy, w najlepszym przypadku, skazani na artystyczny niebyt, by wspomnieć choćby postać Władysława Strzemińskiego, który za swoją postawę twórczą z artysty, profesora, pedagoga „awansował” na dekoratora witryn sklepu z butami.

Śmierć Stalina zapoczątkowała proces odwilży – sygnałem do powrotu względnej wolności była wystawa młodej plastyki *Arsenal '55* w Warszawie. Wydawało się, że ze artystom zezwolono na podjęcie normalnej rozmowy z tendencjami, które rodziły się na zachodzie Europy. Dialog ten znajdował się jednakże pod stałą kontrolą aparatu bezpieczeństwa, cenzury, ministerstwa, władz związku i rzeszy pomniejszych działaczy, włączonych do krwioobiegu sztuki jako pracownicy

muzeów i galerii. Rzecz jasna, skala kontroli była nieporównywalna z sytuacją panującą w innych krajach bloku sowieckiego, niemalą rolę odegrał też anarchizujący charakter Polaków. Z większym lub mniejszym powodzeniem próbowano omijać zakazy, walcząc o zachowanie możliwie dużego marginesu swobody, co zresztą było udziałem również innych „poddanych” systemu. Znamiennym jest przykład istnienia całej sieci niezależnych galerii, organizowania prywatnych spotkań i wystaw, co było charakterystyczne zwłaszcza dla dekady lat siedemdziesiątych i później, czasu między 1981 a 1989 rokiem. (Nawiasem mówiąc pierwsza Konstrukcja w Procesie miała dwie odsłony: „międzynarodową” i polską, zatytułowaną *Falochron*. Wzięli w niej udział artyści stojący „obok”, m.in.: Wojciech Bruszewski, Paweł Kwiek, Antoni Mikołajczyk (twórca wystawy), Andrzej Partum, Józef Robakowski, Jan Świdziński, Anastazy B. Wiśniewski). Ryszard Waśko:

„[...] zasadniczą ideą jest przedstawienie – mówiąc najogólniej – nurtu postkonstruktywistycznego, artystów [...], którzy polscy odbiorcy są praktycznie nieznanymi [...] wskutek niewłaściwej polityki władz, preferującej określone postawy artystyczne. W końcu nic nowego – weźmy choćby sam konstruktywizm – najpełniej chyba rozwinął się na gruncie rosyjskim, a w latach 30-tych był tępiący pod zarzutem formalizmu. To, co zamierzamy zaprezentować na tej wystawie, dalekie jest od sztuki dotychczas u nas oficjalnie akceptowanej”<sup>1</sup>.

Sierpień 1980 roku był kolejnym zrywem niepodległościowym. Poprzednie – z 1956, 1968, 1979, 1976 roku kończyły się tym, czym zawsze – represjami i poczuciem kolejnej poniesionej porażki. Powstanie NSZZ Solidarność, pierwszej działającej legalnie, niezależnej organizacji w historii komunizmu Europy Środkowo-Wschodniej dawało nadzieję na radykalną zmianę. Pojawiła się szansa na odtworzenie normalnych więzi, prowadzenie normalnego życia. Mimo istnienia aparatu represji i niemal całkowitej kontroli nad życiem społecznym, można było sobie pozwolić na powiedzenie rzeczy, z punktu widzenia systemu, niesłychanych, jak niesłychane było samo istnienie Solidarności. Nic dziwnego, że i artyści – jednostki z zasady dysponujące większym dystansem do zakazów, próbowali do tego zrywu dołożyć i swoją cegiełkę.

Tak stało się również w Łodzi. Pierwsza Konstrukcja w Procesie, aczkolwiek inicjatywa głównie artystyczna, doskonale wpisała się w szerszy, społeczno-polityczny

kontekst ówczesnego czasu. Artyści znaleźli oparcie w Solidarności, której istotą było wspólne działanie; niezależne, wolne i twórcze. Nie było przypadkiem, że jednym z otwierających wystawę był ówczesny przewodniczący łódzkiej Solidarności, Andrzej Słowik, a charakterystyczne logo pisane „solidarycą” widoczne było wszędzie. By nie wziąć zbyt wysokiego „c” wspomnę tylko o historii powstania rzeźby – instalacji Davida Rabinovitcha, dla której stworzenia artysta potrzebował znacznej ilości stali, a wiadomo, że w tamtym czasie w Polsce brakowało wszystkiego. Wystarczyło jednak przeprowadzić kilka rozmów, wykonać kilkanaście telefonów, dzięki którym okazało się, że żądany materiał może być sprowadzony do Łodzi z... Katowic. Za pośrednictwem ludzi z Solidarności.

### **Obszar sztuki jako azyl, strefa eksterytorialna**

Zdaje sobie sprawę, że podtytuł powyższy budzić może liczne zastrzeżenia. Czy w istocie obszar sztuki jest „eksterytorialny”, znaczy – niezależny od miejsca i czasu? Czy jest wolny od wpływów? Czy nie odpowiada na jakieś społeczne zapotrzebowanie? Czy nie jest emanacją tego zapotrzebowania? (Jest niezależny i eksterytorialny, jeśli skupić się na jej elemencie „boskim”, „metafizycznym”, wymykający się racjonalnemu wy tłumaczeniu...).

Artyści działają w przestrzeni społecznej, są świadkami i uczestnikami wydarzeń, są też w końcu produktem społeczeństwa, w którym się rodzą, dorastają, funkcjonują i któremu dają świadectwo. Bycie artystą w PRLU, choć dylematy związane z pełnieniem tej roli społecznej są moim zdaniem niezależne od ustroju, wiązało się z przyjęciem do wiadomości prostej prawdy: rządzą tzw. „oni”. „Oni”, w tym przypadku komuniści, mają głos decydujący, jeśli chodzi o ostateczny kształt dzieła, czyli jego funkcjonowanie na forum publicznym, oficjalnym. (Oczywiście można było zachować całkowitą kontrolę nad dziełem i trzymać je w szufladzie).

Schyłek PRLU, a i lata wcześniejsze, były dla ludzi, którzy dostrzegali absurdalność panującego ustroju czasem beznadziei, dyktatury, cenzury, zamknięcia, upokarzających i demoralizujących warunków bytowania.

Życie w świecie sztuki, w grupie artystycznej, ludzi o podobnej wrażliwości i „zainteresowaniach” miało ten plus, że dawało poczucie przebywania w enklawie,

w której panują zupełnie inne zasady, „nasze” zasady. Coś jak znane powiedzenie satyryka i aktora Jacka Fedorowicza, który stwierdził, że w tamtych czasach dziesięć metrów wokół niego rozciągała się strefa wolna od socjalizmu.

Wrażenie eksterytorialności artystycznego świata potęgują zdjęcia z tamtych czasów, wyraźnie kontrastujące z fotografiami z oficjalnych uroczystości, również tych artystycznych. Zdjęcia z imprez, wystaw, spotkań, nie rzadko urządzanych w prywatnych mieszkaniach lub domach, gdzie po prostu rozmawiano o wszystkim. Podobny eskapizm dawał się również zaobserwować w innych środowiskach czy nawet w innych krajach naszego bloku. Wystarczy wspomnieć o działaniach ludzi – artystów i widzów skupionych wokół czechosłowackiej grupy rockowej The Plastic People of the Universe albo funkcjonowaniu młodzieżowego ruchu punk, który – aczkolwiek poddawany infiltracji i kontroli odpowiednich służb, żył obok systemu, korzystając z wszelkich możliwych nieszczelności, jakich na szczęście w polskiej wersji socjalizmu nie brakowało.

Sztuka była więc ucieczką, próbą zbudowania czegoś lepszego od tego, co dookoła. Znamienna jest wypowiedź Ryszarda Waśki:

„To nie miało nic wspólnego z karierami, życiem pojedynczych ludzi, galeriami, artystami. To była próba wyobrażenia sobie, jak żyć w świecie, w którym żyć było nie sposób”<sup>2</sup>.

Trzeba bowiem, tu i teraz spróbować wyobrazić sobie atmosferę tamtego czasu: puste sklepy, ciemne ulice, upokarzająca bieda, wszechobecna, prymitywna i nachalna propaganda, wszechwładne patrole milicji i Zmotoryzowanych Oddziałów Milicji Obywatelskiej, demonstracje, strajki. Przeto przebywanie w świecie, w którym roztrząsano problemy formalne, spierano się o wizję sztuki, właściwości dzieła, wymowę manifestu, musiało jawić się jako oaza wolności. Myślę jednak, że sprowadzenie przedstawianych przeze mnie zjawisk tylko do polityki jest nadużyciem. Niezależnie od „terapeutycznych” właściwości sztuki, istniały przecież inne, których istnienia nie tak łatwo dowieść, a które sprawiają, że zaangażowani w sztukę ludzie poświęcają jej całe swoje życie. I właśnie one są tym, co stanowi moim zdaniem o istocie twórczości, a więc rzeczy nieuchwytnie, dziejące się w sferze psychiki, doznań na poły mistycznych, na poły intelektualnych. Twórczość Picassa

(czy kogokolwiek innego) można analizować pod kątem funkcji, inspiracji, historii, estetyki i w każdej z tych dziedzin można przeprowadzić wywód, polegający na wskazaniu przyczyn i skutków zaistnienia dzieła, jego struktury, natury formalnej. Innymi słowy – wszystko da się w taki, czy inny sposób wytłumaczyć. Rzecz jednak w tym, że pewnych rzeczy wytłumaczyć się po prostu nie da. One dzieją się w jakimś innym obszarze, pokrewnym rejonom, w których funkcjonuje religia – trudno lub wcale niedostępnym dla naukowców, dla władców, dla osób z zewnątrz.

Konstrukcja w Procesie stworzyła takie terytorium.

### Inspiracje awangardą międzywojenną

Nie jest przypadkiem, że otwarcie pierwszej Konstrukcji w Procesie zbiegło się z 50 rocznicą powstania kolekcji „a.r.” przekazanej przez Władysława Strzeмиńskiego Miejskiemu Muzeum Historii i Sztuki w wieczysty depozyt w dniu 16 lutego 1931 roku.

Ryszard Waśko i inni artyści działający w Łodzi, np. Józef Robakowski, niejednokrotnie deklarowali swój szacunek dla tradycji konstruktywistycznej. Pierwszy był autorem dokumentu o Henryku Stażewskim oraz filmu noszącego tytuł *Konstruktywizm w Polsce*; drugi zrealizował dokument zatytułowany *Kompozycje przestrzenne Katarzyny Kobro*, zaś z inicjatywy Ryszarda Waśki dokonano rekonstrukcji rzeźb Henryka Stażewskiego, którą umieszczono na terenie obecnej Akademii Sztuk Pięknych im. Władysława Strzeмиńskiego. Sam Stażewski był jednym z honorowych gości otwierających pierwszą Konstrukcję w Procesie.

Nie były to jedynie kurtuazyjne gesty. Praktyka artystyczna konstruktywistów spod znaku „a.r.” i „konstruktywistów” z Konstrukcji w Procesie była zbieżna. Obydwa środowiska działały w kontekście społecznym – zamianom w myśleniu o sztuce towarzyszyć miały zmiany w społeczeństwie.

Grupę „a.r.” („awangarda rzeczywista”, „artyści rewolucyjni”) powołał do życia Władysław Strzeмиński w połowie roku 1929. W sztuce polskiej tamtego czasu można było zaobserwować trzy równoległe płynące obok siebie nurty: historyczny, rozwijający dokonania poprzedników, kultywujący tradycję, korzystający z doświadczeń Młodej Polski; „koloryzujący” (określenie za Andrzejem Turowskim), mający swe umocowa-

nie w doświadczeniach paryskich, czego wynikiem było wykształcenie się polskiego koloryzmu oraz awangardowy, kwestionujący w całości dokonania dawnych czy też „starszych” artystów.

Mimo ogromnego ładunku emocjonalnego i intelektualnego, awangarda polska nie odnosiła w tym czasie jakichś spektakularnych sukcesów. Podobnie, jak to miało miejsce w innych krajach europejskich, funkcjonowała na marginesie, co z dzisiejszej perspektywy wydaje się trudne do wyobrażenia. Była co prawda „krzykliwa” swoimi prowokacjami, lecz w gruncie rzeczy lekceważono ją lub wręcz wyszydzano, posądzając o nieuctwo i szarlatanerię. (Znamienna jest historia konfliktu między artystą awangardowym i pedagogiem Strzemińskim, a Wacławem Dobrowolskim, działającym w Łodzi pedagogiem i artystą, który dzięki gruntownej, kładącej zasadniczy nacisk na biegłość techniczną edukacji w petersburskiej Akademii reprezentował „zachowawcze” podejście do twórczości).

Mimo wspólnego celu – znalezienia dla sztuki nowego kształtu, awangarda w poszczególnych krajach różniła się, co do przyczyn, dla których stała się awangardą, zagadnień zasadniczych, do których przywiązywała największą wagę. I tak we Francji awangarda z grubsza zwracała się raczej przeciwko dyktatowi starej estetyki. W niespokojnych i zrewoltowanych Niemczech raczej przeciwko społeczeństwu, jego drobnomieszczaństwu i burżuazji. W Rosji przeżywającej okres Rewolucji Październikowej chodziło o całkowitą przebudowę – wszystkiego. Łącznie z nazwami dni tygodnia.

Z naszego punktu widzenia, czyli historii grupy „a.r.”, najważniejszymi zjawiskami, z którymi podjęty został artystyczny dialog był neoplastycyzm uprawiany przez Mondriana i van Doesburga, suprematyzm Malewicza oraz konstruktywizm Tatlina. Sądzę, że unizm, czy w ogóle działalność teoretyczną Strzemińskiego, można traktować jako wypadkową przedstawionych wyżej idei, bowiem odnajdujemy w niej i „bezduszną”, wręcz matematyczną precyzję neoplastycyzmu, ducha metafizyki towarzyszącego twórczości Malewicza i skłonność do uczynienia ze sztuki narzędzia walki o nowy kształt społecznej świadomości, jak działo się to w przypadku Tatlina i innych radzieckich artystów. Jak pisał Strzemiński, sztuka miała być „potężnym sposobem oddziaływania na społeczny proces”<sup>3</sup>. W dalszej zaś części tekstu zamieszczonego w *Komunikacie grupy „a.r.”* czytamy, że:

„Nie imitowanie, lecz twórczy eksperyment i wynalazek zapładniający możliwość życia codziennego są celem nowoczesnego malarstwa i rzeźby”<sup>4</sup>.

Największym osiągnięciem grupy „a.r.” było stworzenie słynnej i klasycznej dziś Kolekcji „a.r.”, rzeczy, która określiła kształt Muzeum Sztuki w Łodzi, instytucji w skali światowej wyjątkowej, drugiego po nowojorskim Museum of Modern Art muzeum sztuki nowoczesnej w dziejach. (Tu narzuca się ciekawe spostrzeżenie. Pierwsza konstytucja gwarantująca równe prawa, a więc kładąca podwaliny pod budowę systemu demokratycznego narodziła się najpierw w Ameryce, a w niedługi czas potem w Polsce. Podobna sytuacja miała miejsce w przypadku uznania sztuki nowoczesnej za pełnoprawną część kultury. Kolekcje sztuki nowoczesnej MOMA i „a.r.” narodziły się w mniej więcej tym samym czasie – około roku 1929, zaś ukonstytuowanie się muzeów miało miejsce – amerykańskiego w roku 1929, polskiego w 1931).

Stworzenie Kolekcji „a.r.” było dziełem grupy głęboko zaangażowanych osób: Strzemińskiego, jako pomysłodawcy i koordynatora przedsięwzięcia; Jana Brzękowskiego, zajmującego się kompletowaniem dzieł w Paryżu, asystującemu przy tym Stażewskiemu oraz Wandzie Grabowskiej, współredaktorce czasopisma „L’art Contemporain – Sztuka Współczesna”, pisma „spełniającego rolę organu grupy „a.r.”, [gdzie] obok licznych reprodukcji dzieł ukazywały się poezje w dwóch językach i szkice krytyczne”<sup>5</sup>.

Zauważmy, że Kolekcja „a.r.” zdeponowana została w Łodzi, aby wzbogacić jej krajobraz o rzecz zmuszającą do myślenia, a przynajmniej zajęcia stanowiska. To, że Kolekcja odmieniła oblicze miasta jest sprawą oczywistą. Podobną, (czy równie wielką?) rolę, odegrała w życiu miasta Konstrukcja w Procesie. Zamiar obydwu przedsięwzięć – wpłynięcie przez sztukę na rzeczywistość był podobny. Różnica, moim zdaniem, leży w tym, że doniosłość i waga działań Strzemińskiego i pozostałych doceniona została po wielu latach. Wartość Konstrukcji w Procesie polegała zaś na tym, że działo się tu i teraz, a sądząc po energii, jaką wytworzyła między mieszkańcami miasta a artystami, jej docenienie było natychmiastowe.

## Konstrukcja w Procesie

Bezpośrednim bodźcem do zorganizowania Konstrukcji w Procesie był udział Ryszarda Waśki w londyńskiej wystawie *Pier + Ocean*, pomyślanej jako prezentacja najistotniejszych tendencji w sztuce światowej końca lat sześćdziesiątych i lat siedemdziesiątych dwudziestego wieku. Towarzyszyło mu poczucie wielkiego niedosytu, że czegoś podobnego nie zorganizowano dotąd w Polsce. Według Waśki, dotychczasowe wystawy sztuki współczesnej nie wychodziły poza konwenans, suchą, „muzealną”, w złym tego słowa znaczeniu, prezentację. Była oderwana od czasu i kontekstu, od realnego życia. Działo się tak dlatego, że pokazując sztukę nie uwzględniano faktu istnienia procesu jej powstawania, żywej reakcji na rzeczywistość. Wszak w latach siedemdziesiątych uznano, że sam „proces” powstawania sztuki, jej idea, koncepcja były ważniejsze aniżeli „obiekt”, czyli coś, co można zobaczyć, dotknąć, co fizycznie istnieje. Wystawa taka, jak Konstrukcja w Procesie miała powyższe postulaty uwzględnić i wysunąć na pierwszy plan pozamaterialny wymiar sztuki – czas i miejsce powstania oraz wzajemne relacje wytwarzające się między ludźmi.

Założenia Konstrukcji w Procesie narodziły się w Archiwum Myśli Współczesnej, działającym w mieszkaniu Ryszarda i Marii Waśko, mieszczącym się w gigantycznym bloku przy ulicy Łagiewnickiej w Łodzi. W spotkaniu założycielskim, a w rzeczywistości „nocnej Polaków rozmowie”, uczestniczyli m.in. Ryszard Waśko, jego żona Maria, Richard Nonas i David Rabinovitch.

Dumna nazwa – Archiwum to coś w rodzaju żartu, bowiem jego siedzibą był pokój 2 x 3 metry, w którym mieścił się skład książek, wydawnictw, dokumentów i dokumentacji, zdjęć. (Z nazwą Archiwum Myśli Współczesnej wiąże się anegdota, której bohaterem jest David Rabinovitch. Kiedy pierwszy raz zjawił się pod tym adresem sądził, że siedzibą Archiwum jest... cały, kilkunastoklatkowy blok).

Międzynarodowy charakter Konstrukcji w Procesie był powrotem do tradycji wymiany myśli między Wschodem a Zachodem, a ściślej między Polską a Zachodem, przypomnieniem i nawiązaniem do dorobku polskiego konstruktywizmu, który – przypomnijmy – rozwijał się równoległe do awangardowych ruchów działających w tym samym czasie w Europie Zachodniej.

Konstrukcja w Procesie była spotkaniem artystów z całego świata, którzy zjawiali się w określonym miejscu i czasie, aby przebywać ze sobą, wymieniać doświadczenia, dyskutować. Tak konkretna, głęboko odczuwana przestrzeń, jak i obecność innych ludzi miały inspirować do działań twórczych. Każdy z zaproszonych gości wykonywał pracę, która zazwyczaj zostawała w miejscu lub mieście, w którym powstała (znaczna kolekcję dzieł pozostałych po Konstrukcji w Procesie posiada, od 2005 roku na własność Muzeum Sztuki w Łodzi. Pomysł jej stworzenia narodził się podczas spotkania w barze Przekąska w Łodzi<sup>6</sup>, zaś dar artystów uczestniczących w Konstrukcji nazwany został Kolekcją Solidarności).

Dobór twórców odbywał się na zasadzie zgłaszania kandydatur przez wysłanników, przedstawicieli Konstrukcji z różnych krajów świata. Każda z „ambasad” proponowała listę nazwisk, której kształt po konsultacjach był akceptowany przez organizatorów. Środki finansowe pochodziły z darów, dotacji pochodzących zarówno od osób prywatnych, jak i z kieszeni sponsorów – firm, przedsiębiorstw, a także ze środków publicznych. Za każdym razem powoływany był komitet organizacyjny, zajmujący się, jak sama nazwa wskazuje, przygotowaniem i koordynacją działań. Na przykład w 1993 roku, skład komitetu organizacyjnego Konstrukcji w Procesie *My Home is Your Home* przedstawiał się następująco: Ryszard Waśko – prezes. Lechosław Czołnowski (reżyser) – wiceprezes. Adam Klimczak (prowadzący Galerię Wschodnią w Łodzi) – dyrektor artystyczny. Jerzy Grzegorski (prowadzący Galerię Wschodnią w Łodzi) – zastępca dyrektora artystycznego. Mariusz Olszewski (artysta, poeta, tłumacz) – sekretarz prasowy. [...] Sofia Zezmer, Muzeum Artystów w Nowym Jorku. Maria Waśko, Angelika Stepken, Muzeum Artystów w Berlinie. Brad Buckley, Muzeum Artystów w Sydney. Paul Panhuysen, Muzeum Artystów w Eindhoven. Jean Charles Massera, Muzeum Artystów w Paryżu. Jozef Bakhstein, Muzeum Artystów w Moskwie. Sean O'Reilly, Muzeum Artystów w Cardiff.

Oprócz tego działał również komitet honorowy, w skład którego wchodziły wybitne osoby, których obecność podnosiła rangę i prestiż imprezy. Wśród nazwisk znajdujemy same znakomitości: Witolda Lutosławskiego, ks. Józefa Tischnera, Tadeusza Mazowieckiego, Jana Krzysztofa Bieleckiego, Zbigniewa Brzezińskiego, a dalej członków gabinetu Rady Ministrów rządu RP, urzędników administracji

państwowej, dyrektorów łódzkich Muzeów: Centralnego Muzeum Włókiennictwa Norberta Zawiszę, Muzeum Kinematografii Antoniego Szrama, Muzeum Historii Miasta Łodzi Ryszarda Czubaczyńskiego; muzeów i instytucji zajmujących się sztuką, a działających w Niemczech – w 1993 roku była to German Exchange Academy z Berlina oraz amerykańskich - P.S.1 i Guggenheim Museum z Nowego Jorku, Institute of Contemporary Art oraz Menil Foundation z Bostonu, Los Angeles County Museum, Hirshorn Museum and Sculpture Garden Smithsonian Institution Washington; reżyserów Grzegorza Królikiewicza, Wojciecha Jerzego Hasa, wówczas rektora Szkoły Filmowej, Jerzego Trelińskiego, rektora Akademii Sztuk Pięknych i wielu innych.

Zwieńczeniem każdej Konstrukcji był wernisaż, uroczyste i oficjalne ogłoszenie, że dzieła są gotowe do oglądania. Ze względu na wielość miejsc, w których powstawały poszczególne prace przybierał on formę obchodu, wycieczki, jak w przypadku Konstrukcji bydgoskiej – autokarowej. W Łodzi miejscami – przez strzeniami wykorzystywanymi przez artystów były m.in.: Galeria Wschodnia, Galeria FF, Muzeum Historii Miasta Łodzi, Muzeum Kinematografii, fabryka Budremu (nieistniejąca) przy ulicy PKWN, fabryki dawnego imperium Scheiblera i Grohmana na Księżym Młynie, pałac Grohmana, rektorat Akademii Medycznej, Teatr Studyjny, Hotel Grand, Hotel Savoy.

Podczas wspomnianej wyżej Konstrukcji z roku 1993 oficjalnym momentem otwarcia wystawy było wejście na drabinę Ryszarda Waśki, *spiritus movens* przedsięwzięcia oraz prezydenta Muzeum Artystów, amerykańskiego artysty Emmetta Williamsa i wygłoszenie powitalnego przemówienia. Tak drabina, jak i przemówienia dwójki artystów towarzyszyły otwarciom kolejnych edycji Konstrukcji. (Tak samo jak „rytualne” gotowanie zupy przez Ryszarda Waśkę i częstowanie nią przybyłych gości).

Pierwsza Konstrukcja w Procesie odbyła się w Łodzi między 6 a 31 października 1981 roku. Druga miała miejsce w sierpniu 1985 roku w Monachium. Trzecia trwała między 5 a 15 października 1990 w Łodzi pod hasłem *Construction in Process Back in Lodz*, 1990 (*Konstrukcja w Procesie – z powrotem w Łodzi*, 1990). Poprzedziło ją zarejestrowanie stowarzyszenia Konstrukcja w Procesie przed Sądem Wojewódzkim w Łodzi, co nastąpiło 24 sierpnia 1989 roku.

Trzecia odsłona przebiegająca pod hasłem *My Home is Your Home (Mój dom jest twoim domem)* odbyła się w październiku 1993 roku w Łodzi. Czwarta edycja, *Co-existence (Koegzystencja)*, miała miejsce w Izraelu, w Mitzpeh-Ramon na pustyni Negev między 9 a 21 kwietnia 1995 roku. Piąta, zorganizowana w Melbourne nosiła tytuł *The Bridge (Mość)* i trwała między 1 a 30 kwietnia 1998 roku. Szósta – *This Earth is Flower (Ta ziemia jest kwiatem)* działa się w Bydgoszczy oraz Żninie, Szubinie, Lubostroniu, Biskupinie, Ostrówce, Występie, Potulicach, Wenecji, Uścikowie, Barcinie, w Łodzi (wystawa fotografii Avrahama Eliata w Galerii FF) między 17 czerwca a 2 lipca 2000 roku. Specjalna część ekspozycji zaprezentowana została w Internecie pod adresem [www.artistsmuseum.org](http://www.artistsmuseum.org).

Podanie jednoznacznej definicji Konstrukcji w Procesie jest zadaniem trudnym, albowiem takie słowa, jak „festiwal”, „spotkanie”, „pokaz”, „wystawa” – oddają jedynie część prawdy. Bardziej trafne są opinie artystów, krytyków, dziennikarzy wypowiedane na gorąco, oddające nastrój spotkań:

„Podczas Konstrukcji odbywają się niezliczone wystawy, sympozja, koncerty, performance, projekcje, dyskusje. I nie ma czasu na sen”.

— Grace Glueck, „*The New York Times Magazine*”

„To wydarzenie, które zdarza się tylko raz i którego nigdy się nie zapomina. Wyjątkowy czas, wyjątkowe miejsce, wyjątkowi ludzie”.

— Richard Nonas, *artyśta amerykański*

„Jeden z najbardziej bezkompromisowych pokazów sztuki, jakie zdarzyło mi się oglądać”.

— Manfred Schneckenburger  
komisarz jednej z edycji *Documenta* w Kassel

„Jedyny sposób, aby poznać całą prawdę o Konstrukcji w Procesie jest bezpośredni w niej udział”

— Sabine Russ, „*Neue Bildende Kunst*”.

## Muzeum Artystów

27 listopada 1989 roku w liście do wiceprezydenta Łodzi, Janusza Urbaniaka, pojawia się pierwsza oficjalna wzmianka o powołaniu do życia Muzeum Artystów w Łodzi. Wraz z odzyskaniem niepodległości i, co za tym idzie, z możliwością wskrzeszenia idei Konstrukcji w Procesie, pojawiła się myśl o znalezieniu dla niej



domu, fizycznie istniejącej siedziby, której posiadanie umożliwiłoby podjęcie regularnych działań.

Słowo „muzeum” użyte w nazwie mogło sugerować powstanie placówki o profilu galeryjno-muzealnym z całym niezbędnym bagażem przepisów i norm, które z jednej strony ułatwiają działanie w sferze prawnej, publicznej, a z drugiej właśnie przez owe ograniczenia mogą stać się męczącym, zabijającym spontaniczność balastem. Paradoks i niejasność tkwiące w nazwie najlepiej oddał Emmett Williams, który czytając tabliczkę na budynku przy ulicy Tylnej 14, zapytał: „Muzeum Artystów? Znaczy, co? Wieszacie ich na ścianach?”

Muzeum Artystów od samego początku było dziwnym, by nie powiedzieć nietypowym muzeum bez dzieł sztuki, pełnym efemerycznych zdarzeń, po których zostały zdjęcia, druki ulotne, artykuły, wspomnienia i stosunkowo nieliczna ilość dzieł. Było instytucją w sensie prawnym, ale i *stricte* socjologicznym „zespołem urządzeń materialnych i organizacyjnych, w której pewni członkowie grupy społecznej otrzymali uprawnienia do wykonywania czynności określonych publicznie i bezosobowo w celu zaspokojenia potrzeb jednostkowych i grupowych oraz zapewnienia sprawnego funkcjonowania zbiorowości jako całości”<sup>8</sup>. Pełniło rolę ośrodka wymiany myśli, wspólnych przeżyć, dyskusji i zabawy.

W „Biuletynie Informacyjnym Stowarzyszenia »Konstrukcja w Procesie«” z maja 1990 roku czytamy:

„Ambicją stowarzyszenia jest stworzenie w Łodzi miejsca na stałe działania i kontakty artystów z całego świata. Muzeum artystów ma być międzynarodowym centrum sztuki. Ma być przestrzenią otwartą na inicjatywy artystów i kierowaną przez artystów. Osobliwością stałej galerii będzie fakt, że prezentować ona będzie dzieła, które powstawać będą tu, na miejscu; dzieła realizowane specjalnie dla tego Muzeum. Oznacza to, że fakt bezpośredniego kontaktu artysty z żywą instytucją społeczną oraz z konkretnym miejscem na mapie Europy, uważamy za ważniejszy niż fakt magazynowania kosztownych przedmiotów na rynku sztuki. Muzeum Artystów ma być muzeum „bez ścian”, które w swym działaniu będzie przekształcało tradycyjny sens muzeum sztuki”<sup>9</sup>.

Z otwarcia:

„[Ken Unsworth:] – »Rzecz taka jak Muzeum jest unikatem na skalę światową. (Powiedział mi w jednym

z muzealnych pokoi. Na tle ogromnego złotego obrazu Małgorzaty Borek, zajmującego całą ścianę i wzrok bez wyjątku wszystkich). Artyści na zachodzie funkcjonują w rzeczywistości bardzo „zmaterializowanej”. Społeczeństwa żyją pośród przedmiotów, odnosi się wrażenie, że wszelkie potrzeby można zaspokoić drogą kupna, bo wszystko jest na sprzedaż. Rzecz odnosi się również do sztuki. Jest praktycznie niemożliwe, aby tworzyć bez pieniędzy. Tym bardziej budzi mój podziw fakt, że artystom z Muzeum się to od wielu lat udaje»”<sup>10</sup>.

Uroczyste otwarcie pierwszej siedziby nastąpiło o godzinie 12 w południe 14 października 1990 roku. Dokonał tego Emmett Williams, prezydent Muzeum Artystów, współtwórca i aktywny uczestnik ruchu Fluxus. Muzeum otrzymało od miasta nieistniejący dziś budynek przy ulicy Zachodniej 82. Rok później, 14 października 1991 nastąpiło otwarcie nowej siedziby Muzeum Artystów przy ulicy Tylnej 14. Ostatnia wystawa – *Meitheal*, przygotowana przez grupę artystów z Irlandii odbyła się w sierpniu – wrześniu 2000 roku. Od roku 2003, w związku z powołaniem do życia *Łódź Biennale*, reaktywowane Muzeum Artystów przeniosło się do pofabrycznej hali przy ulicy Tymienieckiego, ale jego działalność w porównaniu z „okresem heroicznym” nabrała czysto symbolicznego charakteru.

O ile Konstrukcja w Procesie zdarzała się co kilka lat, o tyle Muzeum Artystów było miejscem, w którym sztuka działała się każdego dnia. W Muzeum organizowano wystawy i koncerty, mieszkało tygodniami, gotowano, prano – jak w normalnym domu. Z otwarcia:

„[Ryszard Waśko:] – Niezbyt zwracamy uwagę na komercyjny aspekt sztuki. (Rozmowa w kuchni, ktoś przyniósł w prezencie cygaro, dzieci z ulicy Targowej jadły zupę). Najbardziej interesuje nas spotkanie, coś, co rozgrywa się między ludźmi. Do naszej działalności najlepiej pasuje zdanie wygłoszone przez Ghandiego »Robić świadomie rzeczy ważne w sposób niedbały«”<sup>11</sup>.

Działalność wystawiennicza przybierała postać – często cyklicznych – imprez organizowanych wokół jakiegoś pomysłu, np. prezentacji młodej sztuki łódzkiej – *Marcowych Godów*. Dodam tylko, że sposób, w jaki przygotowywano wystawy był dość osobliwy i mógł sprawiać wrażenie chaosu: opierał się na wolontariacie, budzeniu aktywności, improwizacji. Wykorzystywano prywatne znajomości i coś, co w języku polskim określa się nieprzetłumaczalnym mianem

„załatwiania”, co moim zdaniem było też słabością tej instytucji i doprowadziło ją w rezultacie do zamknięcia. Okazało się, że artystyczna fantazja, lekkomyślność i skłonność do improwizacji przegrały z twardymi regułami gry – o władzę w mieście, o zasługi, o pieniądze, a w końcu i o urokliwy budynek położony w ładnej (ja tak uważam) części miasta.

Z otwarcia:

„[Emmett Williams:] Jakie to uczucie być Prezydentem artystów? Wspaniałe, choć mówiąc między nami nie mam żadnej władzy, nie mogę na nikogo krzyknąć, a tylko delikatnie zasugerować... Najpiękniejszym obrazkiem z tych wszystkich lat... jest to, kiedy stoimy z Ryszardem na drabinie w różnych częściach świata i opowiadamy historie otwierając wystawy... [...] Podczas podróży zastanawiałem się, co powiedzieć w tak podniosłej chwili. Wasz noblista, Stanisław Reymont w swojej Ziemi obiecanej napisał »Przyjechaliliśmy do Łodzi, aby zarobić dużo pieniędzy a potem, wyjechać stąd na zawsze«. Widzę, że ci ludzie robią dokładnie na odwrót. Jestem dumny z mojej funkcji i wszędzie podkreślam i chwalebę się, że jestem Prezydentem tego miejsca”<sup>12</sup>.

### Od polityki do karnawału

Konstrukcja w Procesie była organizmem żywo reagującym na otoczenie, na nastroje i emocje między ludźmi. Zmieniała swój charakter, jak zmieniały się warunki jej „budowy”. Pierwsza Konstrukcja była zdarzeniem o dziwnej, niespotykanej aurze, a to za sprawą miejsca i czasu, czyli Polski jesienią 1981 roku. Wydaje się, że wtedy każdy gest – włączając dzieło sztuki – chcąc nie chcąc miał wymiar polityczny. Tak więc udział w wystawie był w jakimś stopniu polityczny; działanie i tworzenie, spotkanie się i dyskusowanie, bycie razem również. Podobnie działo się z edycją drugą, monachijską. Ryszard Waśko:

„Drugą edycję Konstrukcji zorganizowaliśmy, aby pokazać, że tą reżimową paranoję można pokonać. Obiecałem sobie, że następną Konstrukcję zorganizujemy w Polsce normalnej. I udało się”<sup>13</sup>.

Paradoksalnie owej polityki w ogóle nie widać w powstałych dziełach! Instalacje, obrazy, obiekty, konstrukcje, rzeźby – jakkolwiek je nazwać – w warstwie wizualnej skupiały się prawie wyłącznie na zgłębianiu zagadnień plastycznych!

Konstrukcje trzecia i czwarta znalazły się w latach 1990 i 1993 w punkcie zwrotnym. Co prawda pamięć o wydarzeniach politycznych – upadku komunizmu w roku 1989 była jeszcze silna, warunki tworzenia zmieniły się w porównaniu z poprzednimi diametralnie. W Polsce tamtego czasu, poddanej ekonomicznej terapii szokowej, panowała bieda, bezrobocie i dezorientacja, ale klimat był już zupełnie inny. Nie było mowy o prześladowaniach, podsłuchach, inwigilacji; nie było też mowy o dramatycznych brakach w zaopatrzeniu. To był czas „nauki chodzenia”, poruszania się w normalnym świecie, w którym każdy może pójść, gdzie mu się żywnie podoba, skrócić w lewo lub w prawo, zrobić karierę, pieniądze albo zejść na psy. I znów artyści skupieni wokół Konstrukcji w Procesie, poprzez działanie na ulicach, w fabrykach, w miejskich przestrzeniach wskazali widzom nowy rodzaj aktywności, inną możliwość spojrzenia na świat. Myślę, że przepływ społecznej energii był obustronny – nasza rzeczywistość, zwłaszcza ta 1981 roku, musiała zrobić wrażenie również na gościach „stamtąd”.

Konstrukcja izraelska, *Koegzystencja*, budowana była w kraju, w którym nic nie jest oczywiste, który myśłami znajduje się w Europie, a geograficznie tam, gdzie są palmy, pustynia, Beduini i ich wielbłądy. Gdzie wzorcowa demokracja sąsiaduje z krwawym, niekończącym się konfliktem, gdzie spotykają się najważniejsze religie świata, gdzie panuje bezustanne napięcie – wyrażone w performance –

„Zebrała się grupa ludzi, kobiet i mężczyzn, którzy pośród wielkiej przestrzeni ciskali przed siebie kamieniami. Co chwilę podnosili je z ziemi i rzucali, daleko i blisko, w niewidzialnego kogoś, w niewidzialne coś. W Izraelu rzucanie kamieniami jest niebezpieczne. Zazwyczaj kamienie mają Palestyńczycy. A naprzeciw stoją żołnierze z karabinami gotowymi do strzału. Czasem strzelają”.

Moim zdaniem wyjątkowość tej Konstrukcji najlepiej ilustruje działanie Benno Muttera, artysty z Niemiec, który po prostu zamknął się, zaszył, zamilkł w jednym ze schronów. Publiczność i oficjele otwierający wystawę... Nie znaleźli go. „Prace rozrzucone były po pustyni. Niektórych nikt nie obejrzał. Niektórych nikt nie znalazł. Kierunek poszukiwań określało się rzutem kamieniem. Tam należało iść, przy odrobinie szczęścia można było znaleźć”. Emmett mawiał w takich razach:

„Pójdiesz tam, za pierwszą górę. Za pierwszą górą będzie druga góra, a za drugą – trzecia, a za nią: być może straszny pan z długą białą brodą i tablicami z kamienia pod pachą”<sup>14</sup>.

Konstrukcja *The Bridge (Mość)* stała się w całości innym krajem, gdzie – według relacji artystów – najczęściej słyszany zwrot był „No worries”... Ostatnia z Konstrukcji nosiła znamienity tytuł *Ta ziemia jest kwiatem*, co po latach (moim zdaniem) stało się najlepszym zwieńczeniem i komentarzem do cyklu tych niezwykłych artystycznych spotkań. Kontekst polityczny, jeśli był, to pojawiał się w ilościach śladowych, zaś pierwszoplanową rolę grały sztuka i relacje między ludźmi; to było coś jak festiwal w Woodstock – *Woodstock on the Brda*, jak zatytułował swoją relację z Konstrukcji Richard Vine<sup>15</sup>.

Artyści mieszkali na kempingu nad jeziorem wśród lasów. Tworzyli tam lub w Bydgoszczy, albo w którymś z okolicznych miasteczek. Wernisaż był autokarową wycieczką, międzynarodowym karawanem przemierzającym w środku lata trasę zahaczającą o Lubostron - Biskupin - Wenecję.

### Post Scriptum

Do najważniejszych imprez, które odbyły się w Muzeum Artystów zaliczyć trzeba:

- Wystawę prezentującą prace artystów ruchu Fluxus w pierwszej siedzibie Muzeum przy ulicy Zachodniej (1990).
- Indywidualne wystawy Joan Jonas, Emmetta Williama, Adama Klimczaka, Wojciecha Ledera, Paula Panhuysena, László Kerekesa, Ay-O, Hartmuta Böhma i Moniki Brandmeier.
- Retrospektywną wystawę Edwarda Łazikowskiego *Teraz i przedtem* (styczeń – luty 1992).
- Retrospektywną wystawę Wojciecha Bruszewskiego *Święto pracy (May - Day)*, (1992).
- Retrospektywną wystawę Józefa Robakowskiego *W rozkroku* (1992).
- *Red Cross - International Art Action. Berlin - Łódź - Praga - Bratysława - Budapeszt - Sarajewo - Tirana* (luty - wrzesień 1992).
- *Conversation* – wystawę artystów chińskich mieszkających na Zachodzie Europy i USA. [Plonem tej wystawy było założenie efemerycznego Prowizorycznego Chińskiego Muzeum Sztuki Współczesnej (1992).]
- Cykl spotkań wokół projektu *Łódź – Berlin Interview* (7 edycji), sponsorowanych przez Senat Berlina (czerwiec 1993 - czerwiec 1994).
- *Marcowe Gody*, wystawy „młodzieżówki” Muzeum Artystów (Jacek Mrozowicz, Mariusz Sołtysik, Tomasz Matuszak „Trabant”, Dariusz Fiet, Robert Rabiega, Małgorzata Borek, Wojciech Filipczak), do której zapraszani byli artyści z całej Polski. *Marcowe Gody* odbyły się trzy razy, w 1994, 1995 i 1996 roku.
- *Candid Camera*, międzynarodowego seminarium połączonego z warsztatami i wystawami zorganizowanymi wspólnie ze Szkołą Filmową i Galerią Wschodnią (1995).
- *Białko. Przyczynek do Nowej Szkoły Gdańskiej* zorganizowana wspólnie z Pracownią Intermedialną TT i Pracownią Intermedialną PWSSP w Gdańsku, Galerią Wyspa i Łażnią Miejską w Gdańsku (1995).
- *The Meeting*, wystawa artystów palestyńskich i żydowskich (1995).
- *15 lat istnienia Konstrukcji w Procesie i 5 lat istnienia Muzeum artystów* oraz towarzyszący jej *Obiad Fluxusu* – obiad i wystawa, w której uczestniczyli współzałożyciele i twórcy związani z ruchem Fluxus oraz artyści, przedstawiciele Muzeum Artystów (1996).
- *25 from Kassel* – wystawa artystów z Kassel (1996). *Trans - Formationas*, wystawa artystów z The Artists Project Cardiff (1996).
- *IKG - Międzynarodowe Stowarzyszenie Artystów*, sześciodniowe zdarzenie m.in. w Galerii Wschodniej, Muzeum Artystów, Muzeum Książki Artystycznej (1997).
- *Meitheal*, wystawa artystów z Irlandii (2000).

Maciej CHOLEWIŃSKI

## PRZYPISY:

---

1. „Solidarność Ziemi Łódzkiej”,  
dodatek nadzwyczajny „Konstrukcja  
w Procesie”, nr 23 (25),  
26 października 1981.
2. *Muzeum Artystów. Międzynarodowa  
prowizoryczna wspólnota artystyczna*,  
Łódź 1996, s. 5.
3. *Komunikat grupy „a.r.”*, [w:] J. Turowski,  
*Konstruktywizm polski*, Warszawa 1981, s. 150.
4. Ibidem, s. 150.
5. S. Fauchereau, *Grupa „a.r.” albo Atlanryda*,  
[w:] *Kolekcja sztuki XX w. w Muzeum Sztuki  
w Łodzi*, kat. wyst. Warszawa 1991.
6. Rozmowa autora z Marią i Ryszardem Waśko,  
Łódź 2007.
7. M. Cholewiński, *Zima w pałacu Grohmana*,  
Łódź 2000, s. 86.
8. *Encyklopedia popularna PWN*, Warszawa 1982,  
s. 295.
9. „Biuletyn Informacyjny Stowarzyszenia  
»Konstrukcja w Procesie«”, 1990 nr 1.
10. M. Cholewiński, *Zima w pałacu Grohmana...*,  
op.cit., s. 88.
11. Ibidem, s. 86.
12. Ibidem, ss. 89-90.
13. Ibidem, s. 79.
14. M. Cholewiński, *Konstruowanie koegzystencji*,  
„Gazeta Wyborcza”, 19 maja 1995.
15. R. Vine, *Woodstock on Brda*, „Art in America”,  
Marzec 2001.