

Bydgoska edycja międzynarodowego projektu artystycznego „Konstrukcja w Procesie”

W 2000 roku odbyło się w Bydgoszczy i w miejscowościach leżących na turystycznym Szlaku Piastowskim wydarzenie nie mające precedensu w dziejach regionalnej kultury. „Ta ziemia jest kwiatem” to hasło przewodnie, do którego odnosiły się prace wykonane i wystawione podczas trwania festiwalu artystycznego pod nazwą „Konstrukcja w Procesie”. Zgromadził on ponad stu twórców z całego świata.

Po kilkunastu latach coraz mniej osób ma świadomość, jak spektakularny był to projekt, choć zdaniem amerykańskiego artysty Richarda Nonasa, należał do tych, „które mają miejsce tylko raz na pokolenie”¹.

Materiały w postaci notatek artystów, broszur, katalogów, plakatów, informacji prasowych, korespondencji itp., dokumentujące i opisujące ten artystyczny projekt, są przechowywane w archiwum Muzeum Okręgowego w Bydgoszczy, archiwum Telewizji Polskiej Oddziału Regionalnego w Bydgoszczy, w bydgoskich bibliotekach. Jednak młodzi mieszkańcy Bydgoszczy i miejscowości, w których odbywały się akcje, wystawy, performance i koncerty związane z „Konstrukcją w Procesie”, często nie wiedzą, czym była, jaki przyświecał jej cel i co po niej pozostało.

Aby określić koncepcję festiwalu trzeba jednak zacząć od prześledzenia zagadnień związanych z rozwojem sztuki po Duchampie oraz sytuacji polskich artystów w latach 1980–2000.

Sztuka miała zawsze uprzywilejowane miejsce w ludzkiej działalności, ale od drugiej połowy XX wieku radykalnie zmieniło się jej wyobrażenie i rozumienie, albowiem zaczęto definiować ją w kategoriach konceptualnych. Artyści stwierdziwszy, że nie powinni się ograniczać, zamykać w tradycyjnych formach, takich jak malarstwo czy rzeźba, zaczęli próbować nowych środków komunikacji oraz kanałów, którymi mogliby dotrzeć do szerszej publiczności. Było to pokłosie idei zaszczerpionych przez dadaistów – awangardowy ruch, w którym najważniejszą rolę odegrali: Marcel Duchamp, Francis Picabia i Man Ray. Ich działania z początku XX wieku polegały głównie na artystycznej prowokacji. Swoje wytwory zwykli nazywać *antyszuką* lub *a-sztuką*, która miała być odpowiedzią na absurdalny, bezsensowny żart, jakim jest życie.

„Dadaizm nie był kierunkiem artystycznym w tradycyjnym znaczeniu tego słowa, był burzą, która spadła na sztukę w tym samym czasie, gdy wojna światowa zwała się na narody. (...) Nasze prowokacje, demonstracje i sprzeciwy były tylko środkiem mającym doprowadzić mieszczucha do wściekłości, dzięki której ocknąłby się pełen zażenowania ze swego snu. Tym, co nas w istocie zajmowało, były nie tyle skandale, protesty i »anti per se«, ile elementarne pytanie owych czasów: dokąd?”². Zaczęło się od pisuaru wysłanego na paryską wystawę, choć trzeba przyznać, że w tamtym czasie taki eksperyment był raczej odosobniony. Dziś już nie. Teraz „idealistyczna koncepcja artysty-geniusza, kontynuowana przez Duchampa częściowo zastąpiła kryterium „estetyki piękna” przez kryterium „nowości”³. XX wiek to atak na zachowawczość sztuki i artystów. Zaatakowano właściwie wszystkie „świętości”. Uznano, że „sztuka jest w głowie”.

¹ Fragment wypowiedzi R. Nonasa w filmie Marii Waśko „Ta ziemia jest kwiatem. VII edycja Konstrukcji w Procesie”, 2000, film dokumentalny TVP 2.

² K. Szymańczak, *Sztuka czy antyszuka, czyli Marcel Duchamp i nowojorski dadaizm*, <http://histmag.org/Sztuka-czy-antyszuka-czyli-Marcel-Duchamp-i-nowojorski-dadaizm-205>, [on-line] 12.03.2016 r.

³ H. Fischer, *Teoria sztuki socjologicznej*, [w:] *Zmierzch estetyki – rzekomy czy estetyczny?*, t. 2, Warszawa 1989, s. 316

Wielu odbiorców i krytyków sztuki bardzo taka tendencja zaskoczyła, bo wcześniej „nikomu nie przychodziło do głowy, że zdeptana powierzchnia chodnika albo obdarta częściowo z tapet ściana mogą być estetycznym punktem wyjścia dla obrazów”. Rozpoczęła się sztuka konceptualna, którą „(...) jako nowy kierunek artystycznej awangardy, lansował najpierw Seth Siegelaub, później rolę lidera przejął Joseph Kosuth i brytyjska grupa Art & Language, a na początku lat siedemdziesiątych sztuka konceptualna zaakceptowana została przez instytucje artystyczne”⁴.

Zwrot w sztuce końca XX wieku można określić jako gniewny antyestetyzm. Dodatkowo artysta zaczął dążyć do całkowitej wolności we własnych twórczych decyzjach oraz do różnorodności podejmowanych działań. Spadkobiercy Duchampa postanowili wyjść poza ramy, które zbyt sztywno określały sztukę. Na terenie europejskim konceptualizm wzbudził zainteresowanie w związku z wystawą, która odbyła się w Kolonii w 1969 r. i nosiła tytuł *Conception – Documentation of To Days Art Tendency* (Koncepcja i dokumentacja sztuki codziennej). We wstępie do katalogu ekspozycji zawarty został jej program artystyczny. Za cel stawiano sobie „ograniczenie sztuki do rangi koncepcji i ostateczne wyzwolenie od przedmiotu”⁵. Pojawiające się przy tej okazji pojęcie koncepcji dało nazwę nowemu nurtowi twórczości. Wkrótce pojawiło się pojęcie „dzieła otwartego” czy „dzieła w procesie”, czyli takiego, w którego strukturę można włączyć dowolną ilość nowych elementów. W tego rodzaju dziełach odbiorca może stać się ich współtwórcą, oczywiście pod warunkiem przystania na koncepcję proponowaną przez artystę. Twórcy dość szybko dostrzegli potencjał takiej formy artystycznej i pod koniec wieku XX dzieła otwarte miały już swoją tradycję na zachodzie Europy oraz w USA. Podając za Łukaszem Białkowskim, jako przykłady sztandarowych dzieł z obszaru sztuki w procesie, należy wymienić np. *Kolumnę Merz* (Merzbau) Kurta Schwittersa. Rzeźba powstawała przez ponad dwadzieścia lat, powoli wykraczając swoimi rozmiarami poza teren pracowni artysty. Przez lata dokładał do niej „przedmioty zredukowane”: zużyte bilety, notatki, szkice, zdjęcia przyjaciół. Innym przykładem dzieła w procesie są *Data paintings* On Kawary. Dzieło wykonywane było od 1964 roku. Składały się na nie obrazy oraz kartki pocztowe, gdzie na jednolitym tle w centralnym punkcie umieszczone są daty. W koncepcji dzieła otwartego mieszczą się także kinetyczne rzeźby Caldera, *mobile*, których otwartość polegała na nieustannej możliwości zmiany położenia.

Oprócz realizowania dzieł otwartych, zaczęto eksperymentować z tworzywem i materia. „Na początku lat sześćdziesiątych Yves Klein posługuje się ogniem i wodą oraz «żywymi pędzłami» czyli nagimi modelkami umorusanymi farbą”⁶. Nie inaczej postępował Piero Manzoni, który stemplował widzów, tworząc z nich „żywe rzeźby”, czy Francuz Ben Gautier, który „wystawił siebie samego w witrynie galerii londyńskiej, mianując się dziełem sztuki, towarem, widzem i komentatorem jednocześnie”⁷.

W rzeczywistości Polski lat 60. i 70. XX wieku konceptualizm, sztuka w procesie, czy dzieła otwarte powoli stawały się formułą artystycznej wypowiedzi szczególnie atrakcyjną, bo zbliżającą do sztuki zachodnioeuropejskiej. Zaczęto, tak jak na Zachodzie Europy, poszukiwać innych środków wyrazu, metod twórczych, na przykład w żywych dziełach.

Do najbardziej znanych polskich przykładów dzieł sztuki w procesie należą *obrazy liczone* Romana Opalki. Są to powstające od 1965 roku cykle płócien, na których malowane są liczby. Opalka rozpoczął „liczenie” od numeru 1, każdy następny obraz zaczyna się od liczby o jeden większej od ostatniej wymalowanej na poprzednim obrazie. Zmienia się też ton kolorystyki tła.

Zdaniem Krzysztofa Stanisławskiego kolejne pokolenia, zwłaszcza to, które debiutowało w stanie wojennym, niejako „naturalnie” włączyło się w nurty ekspresyjne (określane u nas jako Nowa ekspresja). Młodzi artyści zaczęli odwracać się od oficjalnych instytucji kultury, co spowodowało zawiązywanie mniej formalnych grup artystycznych (Gruppa, Fluxus, Koło Klipsa,

⁴ G. Dziamski, *Sztuka konceptualna: od antysztuki do sztuki*, „Estetyka i Krytyka”, 9/10 (2/2005–1/2006), s. 94.

⁵ S. Świdziński, *Konceptualizm*, „Artluk”, 4/2009, s. 94.

⁶ I. J. Kamiński, *Trudny romans z awangardą*, Lublin 1989, s. 21.

⁷ Ibidem., s. 22.



1 i 2. Młodzi autorzy prac nt. *Konstrukcji w Procesie*, „Nakielski Powiat”, nr 27/2000, fot. MR



Sternenhoch, Volga, O'pa). W konceptualizmie doceniano zwłaszcza jego intelektualny charakter i zwrot w stronę procesu twórczego⁸.

Mówiąc o trendach w sztuce postduchampowskiej, nie sposób pominąć kwestii krytycznych uwag kierowanych pod adresem samych wytworów sztuki współczesnej. Elisa Olberti twierdzi jednak, że w obserwowanej od lat 70. XX wieku „szorstkości materiału i formy, należy upatrywać nie aspekt negatywny, ale samą strukturę sztuki współczesnej. (...) Odnosi się to nawet do propozycji krańcowych i na pozór bluźnierczych, polegających na doborze materiałów skrajnie ubogich i nędznych czy wręcz odpychających i form celowo polemicznych, ostro przeciwstawiających się konformizmowi «podobania się za wszelką cenę»⁹.

Tak więc konceptualizm uświadomił nie tylko artystom, ale też odbiorcom, że sztuka jest ideą zrodzoną w umyśle i wyobraźni, dokumentowaną na różne sposoby i za pomocą różnych środków. To swobodne łączenie twórczej materii widać w zespoleniu plastyki z działaniami teatralnymi, muzyką, nowymi mediami, jest zauważalne w działaniach happeningowych, environment, performance czy video art. Według Urszuli Czartoryskiej celem artystów zajmujących się takimi działaniami było „drażnienie” publiczności i przełamanie izolacji sztuk plastycznych od codziennego życia, połączone z naruszeniem tematów tabu. Z takimi formami zetknęli się nie do końca przygotowani na to odbiorcy festiwali artystycznych „Konstrukcja w Procesie”¹⁰.

W czasie, kiedy wydarzenie miało miejsce po raz pierwszy, sytuacja związana z awangardową sztuką w Polsce była zadziwiająca w skali międzynarodowej. W tym czasie nie istniało nawet muzeum sztuki współczesnej. Dopiero w 1984 roku, w obliczu przemian, sztab do spraw Polityki Kulturalnej Komitetu Centralnego Polskiej Zjednoczonej Partii Robotniczej podjął decyzję o powołaniu Centrum Sztuki Współczesnej. Miało ono upowszechniać nowymi metodami sztukę polską oraz formy udziału, zwłaszcza młodych ludzi, w kulturze. Od decyzji do realizacji upłynęło jeszcze trochę czasu i ostatecznie w 1986 roku Centrum zaczęło działać w nowej siedzibie – Zamku Ujazdowskim¹¹. Poza tym ważne dla dalszych przeobrażeń w obszarze sztuki polskiej były też zmiany polityczne i gospodarcze, które nastąpiły po 1989 roku. „Obie rewolucje (polityczna i artystyczna – przyp. autora) spowodowały rozpadanie się znaczeń, nadały nowy

⁸ K. Stanisławski, *Nowa ekspresja*, [w:] *Od awangardy do postmodernizmu*, *Encyklopedia kultury polskiej XX wieku*, red. Grzegorz Dziamski, Warszawa 1996, s. 253.

⁹ S. Morawski, *Zmierzch estetyki rzekomy czy autentyczny*, Warszawa 1987, s. 158.

¹⁰ U. Czartoryska, *Od pop-artu do sztuki konceptualnej*, Warszawa 1973, s. 33.

¹¹ K. Sienkiewicz, *Odrzucone dziedzictwo. O sztuce polskiej lat 80*, http://artmuseum.pl/public/upload/files/Odrzucone_dziedzictwo.pdf, [on-line] 23.11.2015.

sens (...) bowiem wywodziły się dokładnie z tego samego pragnienia wolności¹². Zmiany przyniosły nowe możliwości. „Sztuka jak nigdy dotąd ilustrowała nastroje społeczeństwa, jego bunt i opozycję wobec systemu komunistycznego”¹³. Widać też było wyraźnie, że polscy artyści chcą jak najszybciej skrócić dystans względem sztuki Zachodu. Konsekwencją było nowe otwarcie na sztukę żywą (np. performance), street art, konceptualizm, minimalizm.

Wiele rzeczy w polskiej kulturze lat 80. działo się po raz pierwszy i tak było z wydarzeniem „Konstrukcja w Procesie”, zorganizowanym w Łodzi w 1981 roku. Miało ono pokazać, że możliwe jest porozumienie pomiędzy artystą i robotnikiem czy – szerzej – artystą i odbiorcą. Może dlatego powstał pomysł, aby o patronat nad imprezą poprosić „Solidarność”. Pomysł został wdrożony w życie. „Gdy z cudem graniczyło znalezienie w sklepach farby czy kredy (...), związek przekazywał tony stali, drutu, rur i wszystkiego, czego życzyli sobie twórcy”¹⁴.

Wspólnota, o którą zabiegano, tworząc to artystyczne wydarzenie, odnosiła się również do porozumienia twórczego, które pozbyło się w tym wypadku skrępowania narodowościowego, językowego, poglądowego czy nawet religijnego. Dodi Reifenberg, jeden z uczestników spotkania, podkreślił, że miało ono wielką oczyszczającą moc. „Jestem Izraelczykiem – wyznał – i Polska bardzo mnie zaskoczyła. Oczywiście byłem obciążony wszystkimi niemiecko-żydowsko-izraelskimi kompleksami. Całe szczęście, że przyjechałem i że mogę zweryfikować moje wyobrażenie o Polsce”¹⁵.

Głównym celem „Konstrukcji w Procesie” miała być zatem integracja. Ale nie tylko ta w wymiarze osobowym, ale także ta, która dotyczyła kierunków i stylów. Nie zawsze było to łatwe i bezbolesne. Inna z zaproszonych artystek – Ann Noel – podkreślała: „Każda Konstrukcja jest dla mnie pouczającym doświadczeniem. Artysta musi się wykazać skromnością i pokorą, musi współpracować z innymi i musi zaakceptować lokalne warunki, czasami dosyć trudne”¹⁶.

Nie ulega wątpliwości, że było to pierwsze, organizowane na taką skalę wydarzenie kulturalne, jednoczące ogromną rzeszę spraw, ludzi i obszarów twórczych. Nie da się ukryć, że była to także swoista odpowiedź na to, co w ogóle działo się w sztuce polskiej i światowej.

Inicjatorem i organizatorem tego święta sztuki, bo tak należy o tym mówić, był Ryszard Waśko – polski artysta, pracujący w wielu dziedzinach, takich jak fotografia, film, sztuka wideo, instalacja, malarstwo i rysunek. W 1980 roku, jako jedyny twórca z za tzw. Żelaznej Kurtyny, wziął udział w wielkiej wystawie *Pier + Ocean (sztuka lat 70.)* w Hayward Gallery w Londynie. Podczas tej ekspozycji bardziej niż prezentowane obiekty, uwypuklano proces ich powstawania. To, jak twierdził potem Ryszard Waśko, było bezpośrednią inspiracją zorganizowania w Polsce „Konstrukcji w Procesie”¹⁷. Motywacją były również „działania Warsztatu Formy Filmowej, kiedy to wiele projektów artystycznych polegało na stworzeniu możliwości i kontekstu dla wypowiedzi innych artystów”¹⁸. Komitet Organizacyjny przedsięwzięcia oparty był głównie na członkach tak zwanego Komitetu Ruchu Odnowy Uczelni, czyli tak zwanej filmówki w Łodzi. Ryszard Waśko skupił ludzi pełnych energii i otwartych na zmiany, choć nie zawsze powiązanych na co dzień ze sztuką.

„Konstrukcja w Procesie” była inicjatywą całkowicie oddolną. Nowatorstwo tego przedsięwzięcia polegało na oparciu o dobrą wolę uczestników. Zwykle „do udziału w projekcie zapraszano około stu twórców z całego świata, którym zapewniono jedynie wyżywienie i noclegi.

¹² M. Dufrenne, *Utopia nowej sztuki*, przeł. M. Szpakowska, [w:] *Zmierzch estetyki – rzekomy czy autentyczny?*, t. 1, Warszawa 1989, s. 217.

¹³ J. Brukwicki, cykl wykładów *Sztuka polska po 1945 r.*, BWA Bydgoszcz, <http://www.galeriabwa.bydgoszcz.pl/info-ver.php?idm=20&id=678>, [on-line] 20.03.2016.

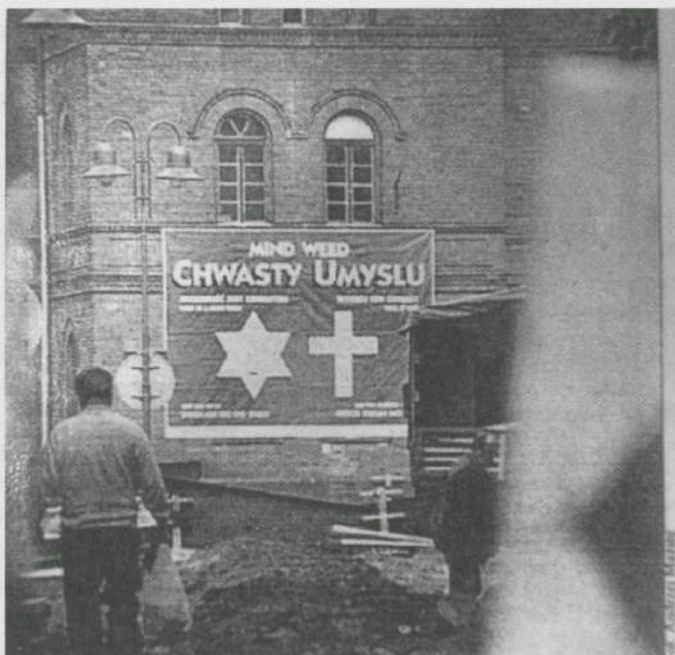
¹⁴ B. Mikołajewska, *Arcydzieło zniszczenia*, „Polityka”, nr 28/2001, s. 32.

¹⁵ Fragment wypowiedzi Dodiego Reifenberga w filmie M. Waśko, cytowanym w przyp. 1.

¹⁶ Ibidem.

¹⁷ Hasło: *Ryszard Waśko*, https://pl.wikipedia.org/wiki/Ryszard_Wa%C5%9Bko, [on-line] 30.05.2016.

¹⁸ R. Kluszczyński, *Katalog wystawy: Ryszard Waśko. Retrospektywa 1970–1990 (fotografia, film, video)*, Galeria FF ŁDK, Łódź 1996.



4. L. Levine, plakat „Chwasty umysłu”, akcja plenerowa w Bydgoszczy, „Ilustrowany Kurier Polski”, nr 126/2000, fot. Andrzej Maziec

Biuro „Konstrukcji w Procesie” działało od listopada 1999 roku przy Muzeum Okręgowym w Bydgoszczy²⁵. Plakat reklamujący bydgoską „Konstrukcję w Procesie” zaprojektował Jarosław Wyszowski, uczeń Szkoły Podstawowej nr 2 w Szubinie. Inni uczniowie tej szkoły stworzyli prace plastyczne inspirowane przygotowywanym wydarzeniem artystycznym, uwiecznione na okolicznościowych pocztówkach²⁶.

Bydgoskie wydarzenie było największą międzynarodową imprezą poświęconą sztuce współczesnej, jaką zorganizowano w Polsce. Odbywała się pod patronatem Jerzego Buzka, ówczesnego Prezesa Rady Ministrów. Sponsorami bydgoskiej edycji „Konstrukcji w Procesie” byli między innymi: Urząd Miasta Bydgoszczy, Wojewoda Kujawsko-Pomorski, Urząd

Marszałkowski, Ministerstwo Kultury i Dziedzictwa Narodowego, Urząd Miasta w Żninie, Urząd Miasta i Gminy w Szubinie, Nadleśnictwo Bydgoszcz, Białe Błota, Gołębki, AMS SA Poznań, Pomorski Okręg Wojskowy, Fiat Gorzycki, PRO HELVETIA, GDD S.C. Warszawa, Polskie Linie Lotnicze LOT, Ambasada Indii w Warszawie²⁷. Wsparcia udzieliły dyrekcje placówek kulturalnych: Zespołu Pałacowo-Parkowego w Lubostroniu, Muzeum Archeologicznego w Biskupinie, Muzeum Ziemi Pałuckiej w Żninie, Miejskiego i Wojewódzkiego Ośrodka Kultury w Bydgoszczy, Teatru Polskiego w Bydgoszczy, Szubińskiego Domu Kultury, Pałacu Uściskowo, Pałacu Młodzieży w Bydgoszczy²⁸.

Po przyjęciu zaproszeń artyści przysyłali swoje projekty, określając ile i jakiego materiału potrzebują do ich realizacji. A trzeba podkreślić, że w trakcie prac nad swoimi dziełami posługiwali się różnorodnym tworzywem. Albertina Vegas z Timoru Wschodniego dmuchała szkło, Regina Walter z Australii wykorzystywała do swoich realizacji papier, a Philip Watson z Wielkiej Brytanii – trzcinę. Tadashi Hashimoto z Japonii sięgnął po trwalszą materię. Z wielką wprawą ciął, kształtował i spawał metalowe rurki. Amerykanka Barbara Edelstein wybrała natomiast kamień²⁹.

Aby można było większość prac wykonać na miejscu, organizatorzy przedsięwzięcia musieli pozyskać do współpracy lokalne firmy.

Podczas bydgoskiej edycji „Konstrukcji w Procesie”, której hasło przewodnie brzmiało „Ta ziemia jest kwiatem”, zaprezentowane zostały różne formy twórczej kreacji: instalacje, malarstwo, rzeźba, performance, happening. Współorganizatorem wydarzenia, obok Międzynarodowego Muzeum Artystów i Muzeum Okręgowego w Bydgoszczy, był odpowiedzialny za część

²⁵ A. Dużyk-Witkowska, *Ta ziemia jest kwiatem. Rozmowa z Małgorzatą Winter*, „Bydgoski Informator Kulturalny”, nr 6/2000.

²⁶ MR, *Uczniowski wkład w Konstrukcję w Procesie*, „Nakielski Powiat”, nr 27/2000.

²⁷ Program bydgoskiej edycji *Konstrukcji w Procesie*, dokument tekstowy w zbiorach Archiwum Muzeum Okręgowego w Bydgoszczy, teczka wystaw MOB nr 696.

²⁸ Program „Konstrukcji w Procesie”, op. cit.

²⁹ Narracja z reportażu M. Waśko, *Konstrukcja w Procesie. Ta ziemia jest kwiatem*, TVP, 2000.

muzyczną klub „Mózg”. Nazwa tej edycji „Konstrukcji w Procesie” związana była z symboliką kwiatów – znaku pokoju, radości i życia. Całe zaś przedsięwzięcie stać się miało, jak powiedziała Małgorzata Winter, ówczesna dyrektorka Muzeum Okręgowego w Bydgoszczy, „manifestacją pozytywnej twórczej wibracji i manifestacją takiego ludzkiego działania, które metaforycznie zamknęłoby «mordercze stulecie»³⁰.

W wydarzeniu wzięło udział ponad 140 artystów z 4 kontynentów, w tym zarówno artyści z małych ośrodków i odległych kultur, zwykle pomijani na wielkich międzynarodowych pokazach, jak i prawdziwe gwiazdy sztuki światowej³¹. Od początku organizowania „Konstrukcji w Procesie” zaproszenia na to wydarzenie spotykały się z bardzo przychylną reakcją. Piotr Kurka – rzeźbiarz, twórca aranżacji przestrzennych, zajmujący się też malarstwem i rysunkiem, w filmie opisującym bydgoską edycję stwierdził: „Kiedy dostałem zaproszenie, to odpisałem, że jeśli tacy ludzie mogą się spotkać w takim miejscu, to rzeczywiście, ta ziemia jest kwiatem”³². Autor przedsięwzięcia – Ryszard Waśko – wielokrotnie podkreślał, że „Konstrukcja w Procesie” to ewenement na skalę światową. „Tak szeroka reprezentacja różnych postaw kulturowych, różnych idei i myślenia jest niepowtarzalna. Normalnie na wystawach ludzie grupują się pod wpływem pewnych interesów, a tu są wszyscy razem”³³.

Tak jak poprzednie, bydgoska edycja „Konstrukcji w Procesie” miała na celu nie tylko pokazywanie sztuki, ale też procesu jej tworzenia, budowania. Dlatego starano się, aby dzieła tworzyć na miejscu. Wykonywane były na oczach, a niekiedy przy współudziale obserwujących widzów. Wszyscy twórcy pracowali bez honorarium, a organizację wydarzenia wspierali wolontariusze. Świetny efekt przyniosło wyjście z artystami w teren, bo pozwoliło na budowanie kontaktów z lokalnymi społecznościami.

Poprzednie edycje obejmowały w zasadzie obszar sztuk wizualnych. Nowum wprowadzonym podczas bydgoskiej było włączenie muzyki do plastycznych i parateatralnych działań. Współorganizatorem został, jak wspomniano, bydgoski klub „Mózg”, występujący pod szyldem Fabryki Rzeźb Gadających ze Sobą, który zaproponował włączenie w ramy „Konstrukcji w Procesie” pierwszego festiwalu muzyki improwizowanej i eksperymentalnej pod nazwą „Muzyka z Mózgu”³⁴. Klub „Mózg” założony przez Jacka Majewskiego i Sławomira Janickiego, to miejsce znane ze znakomych wydarzeń artystycznych i muzycznych. W Biuletynie wydanym przez Muzeum Artystów z okazji VII edycji „Konstrukcji w Procesie”, określono, że w zakres festiwalu „Muzyka z Mózgu” „wejdą różne obszary muzyki, od klasycznej przez folkową”³⁵. Przewidziano zaproszenie artystów reprezentujących zarówno tradycje lokalne (Aborygeni, folk afrykański), jak i wybitnych muzyków współczesnych. Do realizacji koncertów, oprócz pomieszczeń klubowych wykorzystano specjalny namiot rozstawiony na Wyspie Młyńskiej, mieszczący od 500 do 800 słuchaczy³⁶.

Bydgoskiej „Konstrukcji w Procesie” towarzyszyło wiele imprez: odczytów, wykładów, seminariów. W trakcie festiwalu prowadzona była przez wykładowcę Uniwersytetu w Toronto – Wiesława Michalaka – Galeria Internetowa. Towarzyszyły jej warsztaty edukacyjne dla dzieci i młodzieży zainteresowanych współczesną formą sztuki na płaszczyźnie wirtualnej³⁷.

Ze względu na rocznicowy charakter imprezy Międzynarodowe Muzeum Artystów wróciło do swoich oryginalnych idei „demokracji od korzeni” w zakresie wyboru uczestników³⁸. Po-
stanowiono, że kapituła dokona wyboru około pięćdziesięciu międzynarodowych artystów,

³⁰ A. Dużyk-Witkowska, *Konstrukcja w Procesie na Palukach*, „Paluki”, nr 23/2000

³¹ Hasło: *Konstrukcja w Procesie*, op. cit.

³² Fragment wypowiedzi P. Kurki w filmie M. Waśko, op. cit.

³³ Fragment wypowiedzi R. Waśko w filmie M. Waśko, op. cit.

³⁴ *Program festiwalu Muzyki z Mózgu*, „Bydgoski Informator Kulturalny”, nr 6/2000, s. 13.

³⁵ Informacja z „Biuletyn: Ta ziemia...”, op. cit., nr 1/2000, s. 7.

³⁶ Informacja zamieszczona w programie „Konstrukcji w Procesie”, op. cit.

³⁷ Program „Konstrukcji w Procesie”, op. cit.

³⁸ Informacja z „Biuletyn: Ta ziemia...”, op. cit., nr 2/2000, s. 15.

w większości tych, którzy uczestniczyli w poprzednich edycjach, a każda z tych osób zaprosi według własnych kryteriów jeszcze jednego artystę. Trzecia grupa została wyłoniona na drodze dyskusji pomiędzy biurami Międzynarodowego Muzeum Artystów. Ostatnia – po wysłuchaniu opinii polskich historyków sztuki i krytyków³⁹. Do Bydgoszczy przybyli twórcy z tak odległych miejsc, jak Singapur, Nowa Zelandia, Australia, Japonia czy Peru. Znaleźli się wybitni artyści z Nowego Jorku oraz reprezentatywna grupa z Polski.

„Konstrukcja w Procesie” organizowana w Bydgoszczy i okolicach zwracała także uwagę nowatorskim podejściem do ekspozycji dzieł. Koncepcja prezentacji całkowicie zrywała z tradycyjną architekturą wystaw. Widać to w wyraźnym rozproszeniu fizycznym działań projektowych. Często to właśnie przestrzeń stawała się głównym aspektem wykonanego dzieła, a jeśli nie, to stanowiła ważny jego element. Poprzez charakter i kontekst miejsca, w którym prezentowano wytwory, artyści i organizatorzy podejmowali swego rodzaju grę z dotychczasową sztywną konwencją budowania wystaw. Wykorzystano nie tylko sale ekspozycyjne, ale także przestrzeń publiczną. Osią prezentacji był zabytkowy budynek Muzeum Okręgowego im. Leona Wyczółkowskiego przy ul. Gdańskiej 4. Podczas „Konstrukcji w Procesie” swoje prace prezentowali tam między innymi artyści ze Szkoły Bydgoskiej: Krzysztof Gruse, Stanisław Stasiulewicz, Zbigniew Zieliński, a oprócz nich Vadim Fishkin (Rosja), Cedimir Vasic (Jugosławia), Wiesław Michalak (Kanada), Ga Hae Park (Korea), Marcin Berdyszak (Polska), Hardtmut Böhm (Niemcy), Izabela Gustowska (Polska), Joanna Hoflinan (Polska), Yaacov Chefetz (Izrael), Josiah McElheny (USA)⁴⁰.

Ekspozycje malarstwa i instalacji połączonych z wideo art odbywały się również w należącym do Muzeum okazałym, czterokondygnacyjnym tak zwanym Czerwonym Spichrzu. Wystawiali tam między innymi: Amari Chusuwan (Tajlandia), Sławomir Brzoska (Polska), Algis Lankelis (Litwa), Alicja Lewicka i Elżbieta Jabłońska (Polska), Richard Nonas (USA), Gunter Demnig (Niemcy), Anatol Stepanenko (Ukraina), Eugenia Gortchakova (Rosja/Niemcy), Rebecca Quaytman (USA), M.S. Umesh (Indie), Pascale Tayou (Kamerun), Romuald Hazoume (Benin), Liliana Kadichevski (Izrael), Aleh Ladzysau (Białoruś), Tory Fair (USA).

Jako punkt wystawienniczy i miejsce realizacji performance i instalacji artystycznych wykorzystano także Wyspę Młyńską, położoną w staromiejskim rejonie Bydgoszczy. Na jej terenie działali między innymi: Anna Myca (Polska), Fassih Keiso (Syria), Maria Alves (Brazylia), Paul Rodgers (Wielka Brytania/Estonia), Antoni Mazniewski (Macedonia), Peter Downsbrough (USA), Michał Sedaka (USA), Yvonne Troxler (Szwajcaria), Barbara Benish (Czechy/USA), Sora Kim (Korea), Vladimir Biritski (Rosja), Zygmunt Rytko (Polska), Dodi Reinfenberg (Izrael), Witosław Czerwonka, Piotr Kurka i Tomasz Domański (Polska), Ulrike Hein (Niemcy), Yuri Ojaver (Estonia), Chandrasekaran S. (Singapur)⁴¹.

Wielki festiwal sztuki zawitał też na Pałuki, do malowniczego regionu, którego stolicą jest czternastotysięczny Żnin. W trakcie trwania imprezy wykorzystano między innymi skwer znajdujący się przed sądem, w pobliżu nieistniejącego już baru „Pod Klonem” oraz teren nad Jeziorem Czaplím. W Żninie swoje artystyczne działania i ich efekty pokazali między innymi Vlasta Delimar (Chorwacja), Tom Bills (USA), Tadashi Hashimoto (Japonia), Elena Beriollo (Włochy), Siarżuk Babareka (Białoruś), Tomasz Domański (Polska)⁴².

Kolejne miejsce realizacji VII „Konstrukcji w Procesie” to klasycystyczny zespół pałac w Lubostroniu, gdzie wykorzystano zarówno piękne, reprezentacyjne sale, jak i piwnice zabytkowego obiektu, w których wystawiał swoje prace Ryszard Waśko. W Lubostroniu wystąpili między innymi: Jens Fange i Andreas Roth (Szwecja), Grzegorz Kłaman (Polska), Richard Morgan (USA), Dorota Podlaska i Grzegorz Pleszyński (Polska), Dagmar Uhde (Niemcy), Regina Walter (Australia)⁴³.

³⁹ Ibidem.

⁴⁰ Program „Konstrukcji w Procesie”, op. cit.

⁴¹ Ibidem.

⁴² Ibidem.

⁴³ Szkic programu „Konstrukcji w Procesie”, op. cit.

Międzynarodowy festiwal sztuki odbywał się także w Biskupinie – wsi w powiecie żnińskim. W słynnym skansenie archeologicznym swoje prace, nawiązujące do etnologii miejsca i archeologicznych wykopalisk, przedstawili Rita D. Esposti, Emilio Fantin i John Gian (Włochy), Jan-Jun Zhang (Chiny), Vlasta Delimar (Chorwacja).

W położonych niedaleko Żnina Ostrówcach, w ośrodku Roma, w cichym i ustronnym miejscu, gdzie zakwaterowano większość spośród uczestników „Konstrukcji w Procesie”, także podejmowano działania artystyczne. Nad swoimi projektami pracowali tam: Ahmad Kaanan (Palestyna), Flori Reifenberg (Izrael), Richard Thomas i Anne Graham (Australia), Vlado Martek (Chorwacja), a na wyspie nad jeziorem powstało dzieło Bena Pattersona⁴⁴.

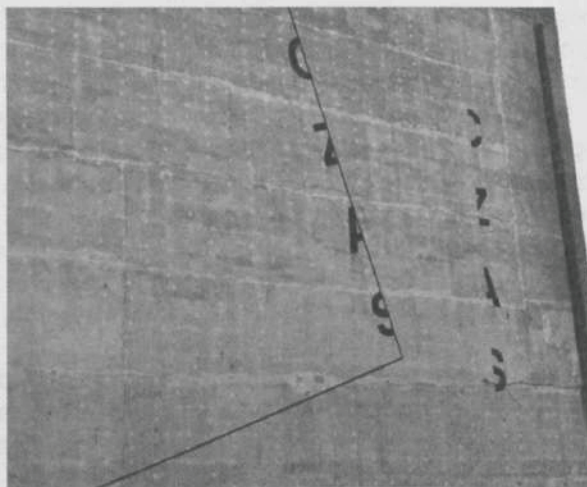
Kolejnym miejscem, które przyjęło na siebie trud, ale też i splendor organizacji wydarzenia był Szubin. W mieście do dyspozycji uczestników wyznaczono park z położonym centralnie stawem z wyspą oraz inne wybrane tereny. Pracowali tam: Elena Bianchi (Włochy) i Aleksandra Gieraga (Polska)⁴⁵. W Szubińskim Domu Kultury odbyło się też zakończenie międzynarodowej imprezy „Konstrukcji w Procesie”, spotkanie wszystkich artystów pracujących podczas tej edycji⁴⁶.

Inne punkty realizacji projektów wystawienniczych to Potulice, Barcin oraz park otaczający pałac w Uścikowie, gdzie zaprezentował swoje dzieło Jack Sal. W piwnicach pałacu pracowali Regine Walter z Australii oraz Gary Woodley z Anglii⁴⁷.

Plenery, w których artyści wykonywali swe prace, wpłynęły, co często podkreślali w wywiadach, na kształt dzieł, które tam stworzyli. Z kolei turyści i właściciele zabytkowych obiektów twierdzili, że „sztuka współczesna, którą zaprezentowano podczas festiwalu, dodała ich wnętrzem, bryłom i otoczeniu nowego blasku”⁴⁸.

„Ta ziemia jest kwiatem” ogłosili artyści, a widzowie przyjęli to różnie: jedni ze zrozumieniem, inni z dezaprobatą. Wiele z powstałych dzieł budziło niechęć ze względu na trudność percepcyjną, skomplikowanie i „trud, który trzeba byłoby włożyć w ich zrozumienie”⁴⁹. Ale tak już jest, że twórca jest zawsze o krok przed widzem, co nie każdy jest w stanie zaakceptować. Na uwagę zasługuje nie tylko różnorodność artystów, lokalizacji, ale też dziedzin sztuki, które w tym zdarzeniu kulturalnym korespondowały ze sobą. Oto kilka przykładów na potwierdzenie tej tezy.

Podczas pierwszych dni festiwalu na budynku Muzeum Okręgowego pojawiły się bandery z napisami i grafiką: „Daj się zabić jak przystało na prawdziwego mężczyznę” czy emblemat krzyża i Gwiazdy Dawida z podpisem „Chwasty umysłu”⁵⁰. Całość stanowiła kampanię medialną zatytułowaną „Brudne myśli”. Była ona spójna z poprzednimi częściami realizowanymi podczas „Konstrukcji w Procesie” w roku 1985 i 1990. Les Levine, jej autor,



5. P. Downsborough, mural przy ul. Poznańskiej 3 w Bydgoszczy, fot. Olga Cuske

⁴⁴ Program „Konstrukcji w Procesie”, op. cit.

⁴⁵ Ibidem.

⁴⁶ *Notatka odręczna, dotycząca VII edycji Konstrukcji w Procesie*, w zbiorach Archiwum Muzeum Okręgowego w Bydgoszczy,teczka wystaw MOB nr 696.

⁴⁷ Ibidem

⁴⁸ F. Midura, *Zabytek w przestrzeni i świadomości artystycznej*, http://ziemia.pttk.pl/Ziemia/Nasze_krajobrazy_2000_003.pdf, [on-line] 15.06.2016.

⁴⁹ M. Gołaszewska, *Odbiorca sztuki jako krytyk*, Kraków 1967, s. 23.

⁵⁰ J. Soliński, *Prawdziwe chwasty umysłu*, „Ilustrowany Kurier Polski”, nr 175, 8-10.06.2000.

wyraził przekonanie, że to myśl i tworzący ją ludzki umysł jest najpiękniejszym kwiatem. Ale jego naturalne piękno narażone jest na zniszczenie przez „chwasty”, z których najgorsza jest nienawiść. Według artysty najbardziej zniechęceni są dziś symbole religijne innych ludzi. Dlatego właśnie one zostały przedstawione w silnej formie graficznej. Cel pracy to skonfrontowanie odbiorcy z jego poglądami, rozpoznanie, czy takie chwasty, brudne myśli zaśmiejają mu umysł⁵¹.

Mike Wodkowski, który wychował się na amerykańskim przedmieściu, w centralnej części Stanów Zjednoczonych, i jego kontakt z naturą, jak stwierdził, „polegał na koszeniu trawy”, wyciął na olbrzymim obrzeżu pustej łąki pod Potulicami gigantycznych rozmiarów napis w języku angielskim. Brzmiał on: „Nie wiem czy moje działanie przyniesie więcej szkody czy pożytku”. Autorem tych słów jest inny Amerykanin polskiego pochodzenia, Ted Kaczynski, zwany Unibomberem, sprawca serii zamachów bombowych, który tymi słowami skomentował swoją działalność terrorystyczną. Napis na olbrzymiej powierzchni widać było tylko z powietrza. Tworząc go, artysta musiał więc założyć, że istotny nie jest rezultat, ale sama praca – proces tworzenia dzieła⁵².

W czasie bydgoskiej „Konstrukcji w Procesie” można było obejrzeć performance i instalację fotograficzną z udziałem Vlasty Delimar z Chorwacji. Artystka wykonała serię fotograficznych autoportretów i portretów, które umieszczała na pniach drzew. Zamysłem Delimar było osłabienie własnego ego przez ego innych osób⁵³.

Wielkim wydarzeniem VII edycji „Konstrukcji w Procesie” stało się odsłonięcie abstrakcyjnych rzeźb Toma Billsa – *Kielkujące ziarno* i Tadashi Hashimoto – *Paragete*. Pierwsza, dwumetrowa, w formie surowej, zwartej bryły symbolizowała rodzące się życie i młodą, polską demokrację. Druga wykonana została ze stali i siatki ogrodzeniowej. Symbolizowała bramę do trzeciego tysiąclecia, przejście ludzkości o krok dalej.

Gunter Demnig zaprezentował podczas festiwalu dzieło pod tytułem *W tym domu mieszkał*. Był to zestaw metalowych płyt z nazwiskami pomordowanych bydgoszczan w formie ołowianego zwoju, przypominającego zapisany papier. Praca mogła przybierać formę rozwiniętą lub zrolowaną. Przez dwa tygodnie artysta wybijał w materiale, ręcznie, nazwiska ofiar hitleryzmu, ich adresy i losy, prosząc w ten sposób o wybaczenie ciężkich win z przeszłości⁵⁴.

Podczas „Konstrukcji...” odsłonięto też instalację nowojorskiego artysty Jian Jun Hanga. Inspiracją była gliniana waza wykonana przez bydgoszczankę Adę Witucką, zajmującą się na co dzień ceramiką i prowadzącą warsztaty dla najmłodszych. Wazę ustawiono na kolumnach, wokół niej zaś, na pniach, rozmieszczono dziesięć naczyń, będących replikami zbiorów biskupińskiego muzeum. Jak wyjaśnił autor myślą przewodnią instalacji było połączenie nowego ze starym, a aranżacja glinianych naczyń wyrażała kontynuację w czasie oraz próbę odpowiedzi na pytania, które już w XIX wieku postawił w jednej ze swoich prac Paul Gauguin – „Skąd przyszliśmy? Kim jesteśmy? Dokąd idziemy?”⁵⁵.

W trakcie działań artystycznych powstała też rzeźba amerykańskiego artysty Randy Jewarta, stojąca do dziś w Barcinie. Według słów autora symbolizowała rodzinę. Kompozycję tworzą rozstawione na planie trójkąta trzy wapienne głazy, obudowane ogromną ilością mniejszych odłamków skalnych.

Na uwagę zasługuje także praca wykonana przez Petera Downsbrougha na ścianie budynku przy ulicy Poznańskiej 3. Charakterystyczne dla artysty jest subtelne wstawianie słów w kontekst przestrzenny, a poprzez to analiza relacji łączących przestrzeń, język i myśl. Szczególnie istotne jest dla niego pojęcie czasu, bo odkrywa dzięki temu istnienie jednostki. Zrealizowany w Bydgoszczy mural w metaforyczny sposób pozycjonuje czas, pozwala domyślać się, co kryje przestrzeń pomiędzy początkiem i końcem, zachęca do wyjścia poza pole widzenia, wyzwala

⁵¹ Opis projektu L. Levina, na podstawie *Kart uczestników „Konstrukcji w Procesie”*.

⁵² Ł. Gorczyca, *Konstrukcja w zieleni*, [w:] „Art i Business”, nr 9 (125)/2000, s. 16.

⁵³ Opis instalacji V. Delimar na podstawie *Kart uczestników „Konstrukcji w Procesie”*, op. cit.

⁵⁴ MAG, *Sztuka przebaczenia*, [w:] „Gazeta Wyborcza” (dodatek regionalny), nr 148/2000.

⁵⁵ J. Mielcarzewicz, M. Warda, S. Różański, *Brama weselsza od ziarna*, „Pałuki”, nr 437/2000.

refleksję. Downs brough w ciekawy sposób zwizualizował to abstrakcyjne pojęcie, używając barw monochromatycznych.

Przykłady działań artystycznych można by mnożyć, bo bydgoska „Konstrukcja w Procesie” miała wielki rozmach. Była ona polem odważnych eksperymentów i wspólnotowych projektów. „Powiało duchem awangardy i nowej sztuki, a obcojęzyczni artyści dowartościowali swoją obecnością i swoimi występami ciągle jeszcze zakompleksionych bydgoszczan”⁵⁶.

Dziwić więc może fakt, że impreza przeszła właściwie bez echa. Marketingowo Bydgoszcz właściwie nic nie zyskała, gdyż pod względem promocyjnym wielkie wydarzenie międzynarodowe nie zostało odpowiednio wykorzystane. Z kolei dzieła wykonane przez artystów w przestrzeni publicznej w opinii wielu nieprzygotowanych odbiorców uchodziły za element nie pasujący do całości. Niewielu też mieszkańców miasta pamięta po latach, po co zostały stworzone i jakie idee przyświecały ich powstaniu. Ubolewać należy ponadto, że do tej pory nie wydano publikacji zwartej, poświęconej w całości bydgoskiej edycji „Konstrukcji w Procesie”.

Cieszy natomiast ocena tego przedsięwzięcia przez krytyków sztuki i media. W konkursie Talent 2000 „Konstrukcja w Procesie” otrzymała nagrodę w kategorii Wydarzenie Roku. Festiwal uhonorowano także dorocznie przyznawaną nagrodą Bydgoskiego Informatora Kulturalnego za najciekawsze wydarzenie kulturalne⁵⁷. W kategorii „Nadzieja roku” uhonorowano także imprezę współtowarzyszącą – pierwszy festiwal „Muzyka z Mózgu”.

Pokłosiem bydgoskiej edycji opisanego festiwalu sztuki były także kontakty, które zaowocowały zaproszeniami polskich artystów na imprezy i wydarzenia organizowane w innych krajach.

⁵⁶ Notatka prasowa, „Dziennik Wieczorny”, nr 131/2000.

⁵⁷ A. Chmara, *Talent 2000*, „Gazeta Pomorska”, nr 244/2000.