



**POLENTRANSPORT 1981**

**Wystawa prac Josepha Beuysa  
z kolekcji  
Muzeum Sztuki w Łodzi**

**maj – lipiec 1996**

**Galeria Sztuki Współczesnej Zachęta  
Warszawa 1996**

Będzie tu mowa o dążeniu Josepha Beuysa do zakwestionowania granic, do zbudowania świata opartego na współdziałaniu i współodpowiedzialności ponad granicami, tak jak przebiegały one w 1981 roku. Bardzo mocno obecność tego motywu w myśli i pracy Beuysa uwidoczniła się w jego stosunku do sytuacji Berlina. Mur Berliński – mówił on w rozmowie z Bernardem Lamarche-Vadel w 1984 – to „niezatarty znak w naszej świadomości”. Sprawy tego sztucznego podziału politycznego Europy, tak bezpośrednio doświadczane przez Niemców, stanowiły – odczuwany w odmienny, co oczywiste, sposób – także dylemat polski w owym czasie.

„Owa połowa krzyża, albo krzyż przełamany symbolizuje stan podzielonego świata: napięcie między Wschodem i Zachodem, Mur Berliński, a także wewnętrzne podziały osobowości człowieka” – mówił Joseph Beuys na temat elementu krzyża użytego przezeń w akcji *Próżnia <-> Masa* z 1968 roku. Beuys dążył do przekroczenia i przewyciężenia podziałów oraz napięć, poszukując równocześnie organicznej kooperacji, solidarności i braterstwa. Wierzył, że uda się wcielić owe wartości w praktykę życia społecznego na drodze rozpowszechniania własnych obiektów postrzeganych przezeń jako nośniki głoszonych idei. Formułowane przezeń „utopie społeczne” wcielane były w praktykę powoływanych do życia organizacji, które stawiały sobie za cel rozszerzanie demokratycznego współuczestnictwa członków zbiorowości, świadczących oraz doświadczających *s o l i d a r n o ś c i*, a tym samym tamte „utopie”, jak głosił Beuys, dopełniane były „antyutopiami” na drodze praktycznego działania.

Akcja Beuysa zatytułowana przez niego *Polentransport 1981* – donacja prawie tysiąca wytworów jego pracy (głównie dzieł na papierze) dla Muzeum Sztuki w Łodzi była, z jednej strony – gestem symbolicznym kwestionującym podział świata (wciąż silny w 1981 roku), a ze strony drugiej – środkiem znacznego rozszerzenia dystrybucji prac artysty, a w istocie – dystrybucji jego idei jedności.

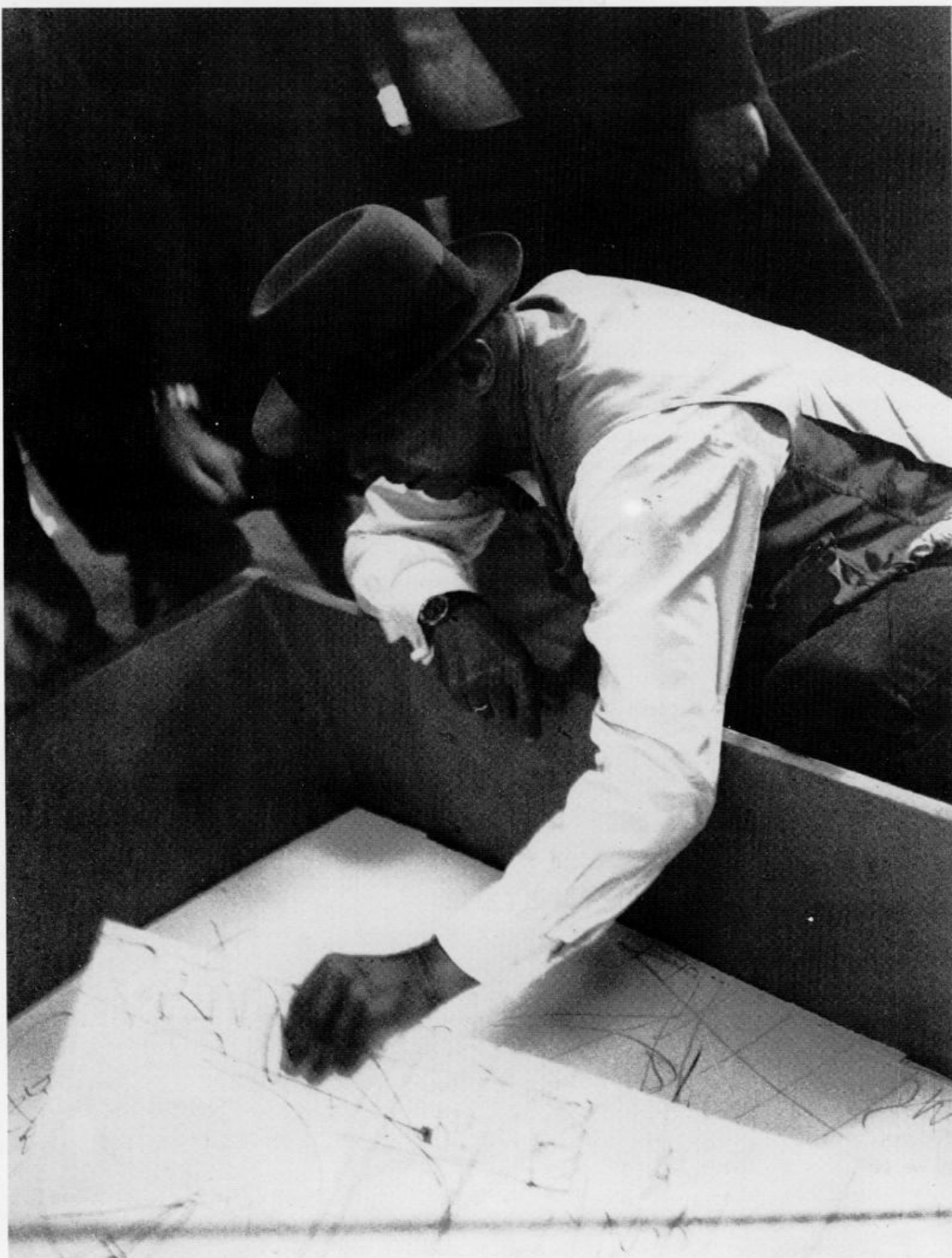
Jak właściwie do tego doszło? Muzeum Sztuki w Łodzi – jedno z najwcześniej powstałych w Europie muzeów awangardy – liczy sobie obecnie 65 lat istnienia. Udośćnione publiczności w 1931 roku Muzeum, stworzone na fundamencie idei pochodzącej od samych artystów, utrzymywało szczególnie bliskie związki z niemiecką sceną artystyczną w czasie, kiedy kierowane było przez Ryszarda Stanisławskiego w latach 1966 – 1991, drugiego dyrektora w historii tej wyjątkowej placówki muzealnej. Rok 1981, znacząc 50. rocznicę istnienia Muzeum Sztuki, a zarazem będąc czasem pierwszego po II wojnie światowej politycznego i społecznego otwarcia, co stanowiło rezultat rozwoju ruchu „Solidarność” w Polsce, okazał się być tym momentem kiedy idea Josepha Beuysa mogła znaleźć swe spełnienie. Poza już wcześniej wspomnianymi motywami przekraczania podziałów i granic oraz poza intencją szerszej dystrybucji koncepcji artysty, wskazać można trzy inne motywy akcji Beuysa *Polentransport 1981*.

1) afirmację początków istnienia Muzeum Sztuki, a także jego dalszego rozwoju, działalności, a wreszcie szczególnego etosu tej instytucji, która może być postrzegana jako przykład zrealizowanej utopii awangardy, jako „antyutopia” – według słów Beuysa – właśnie.

2) afirmację ruchu „Solidarność”, w jego historycznej formie z początków lat 80., jako związku zawodowego, a zarazem jako ruchu egzekwowania praw człowieka i praw politycznych, postrzeganego przez artystę zbieżnie z jego koncepcją



K. 19112



*Joseph Beuys*  
*Polentransport 1981*  
akcja w Muzeum Sztuki,  
Łódź, sierpień 1981

Demokracji Bezpośredniej, a także – bliskiego szerokiemu pojmowaniu „Rzeźby Społecznej” przez Beuysa.

3) element ekspiacji byłego niemieckiego żołnierza z czasów II wojny światowej, który studiował w Poznaniu botanikę przez pewien czas, aby wkrótce porzucić te studia wraz z równoczesnym odrzuceniem idei specjalizacji w ogóle i skierowaniem swych zainteresowań w stronę sztuki oraz etyki w nawiązaniu do moralnej spuścizny, jaką odnalazł w dziele i postawie Wilhelma Lehmbrucka.

Przed dokonaniem opisu akcji-donacji, jej znaczeń, a także recepcji składających się na nią dzieł Beuysa, pragnę poświęcić chwilę uwagi samemu Muzeum Sztuki – miejscu, gdzie dar artysty został złożony – aby dopełnić nieco tło i motywacje decyzji Josepha Beuysa.

Muzeum Sztuki w Łodzi jest jedynym muzeum w Polsce, a prawdę mówiąc w całej Środkowo-Wschodniej Europie, które poświęcone jest międzynarodowej i polskiej sztuce XX wieku. Muzeum to zostało utworzone na początku lat 30. przez grupę artystyczną „a.r.” (artyści rewolucyjni – awangarda rzeczywista). Podążając za ideą Władysława Strzemińskiego, czołowego artysty ruchu konstruktywistycznego w Polsce, a także dzięki bezpośrednim kontaktom nawiązanym pomiędzy przedstawicielami awangardy w Polsce a kręgami artystycznymi związanymi z grupami *Circle et Carré* i *Abstraction-Création* w Paryżu, zdołali oni zgromadzić ponad sto dzieł artystów awangardy lat 20. i 30., takich jak: Hans Arp, Willi Baumeister, Alexander Calder, Theo van Doesburg, Max Ernst, Vilmos Huszár, Fernand Léger, Amédée Ozenfant, Pablo Picasso, Kurt Schwitters, Joaquin Torres-Garcia, Georges Vantongerloo, Friedrich Vordemberge-Gildewart, Hendrik Nikolaas Werkman.

W skład Kolekcji weszły również dzieła najwybitniejszych artystów awangardy aktywnych w Polsce w tym czasie, takich jak: Katarzyna Kobro, Henryk Stażewski, Władysław Strzemiński, Mieczysław Szczuka, Witkacy, Teresa Żarnower. Ta kolekcja zwana Międzynarodową Kolekcją Sztuki Nowoczesnej udostępniona publiczności w 1931 roku, stanowi fundament zbiorów Muzeum Sztuki w Łodzi. Niektóre spośród dzieł wymienionych artystów zaginęły w czasie II wojny światowej. Większość z nich jednak przetrwała w zbiorach Muzeum, wyznaczając niezbywalną tradycję międzynarodowej awangardy. W ramach owej Międzynarodowej Kolekcji Sztuki Nowoczesnej dominowały dzieła sztuki abstrakcyjnej i konstruktywistycznej, aczkolwiek w jej skład weszły również wybitne przykłady surrealizmu oraz innych tendencji figuratywnych w sztuce tamtych lat.

Ten historyczny akt postrzegany może być jako fundament moralny i zobowiązanie zarazem w odniesieniu do dalszego rozwoju Muzeum Sztuki, jako tradycja samej istoty współpracy, uczestnictwa, wzajemnej odpowiedzialności oraz dialogu ponad granicami, co pospołu zbliża nas do intencjonalnego pojęcia międzynarodowej rodziny artystów, współodpowiedzialnej za sztukę, złożonej zaś z kustoszy muzealnych, krytyków i naukowców, będących partnerami artystów. Tradycja dialogu i solidarności w obrębie tej rodziny została po raz kolejny potwierdzona przez akcję Beuysa *Polentransport 1981*. Dowiodła ona ponadto, trwałości tej postawy, która stanowiła grunt pierwotnej idei stworzenia tego miejsca sztuki w Łodzi przez artystów i przedstawicieli – sprzymierzeńców – świata sztuki, poza rynkiem, administracją i polityką. Joseph Beuys, który kładł wielki i zasadniczy nacisk na kwestię postawy w aktywności artystycznej, a zarazem w odniesieniu do tradycji grupy „a.r.”, traktował swą decyzję co do stałej obecności jego prac w tym właśnie Muzeum

i w tym właśnie miejscu w Europie, jako materialny nośnik jego idei. Nadał on tej decyzji formę pełną artystycznej, moralnej i politycznej treści. W jego programie i aktywności, przecież sztuka, etyka i polityka łączyły się w jedność, w efekcie stanowiącą nową i swoistą jakość. Poza swym zainteresowaniem dla kwestii ówczesnego napięcia pomiędzy Wschodem a Zachodem, Beuys przejawiał także zainteresowanie dla peryferii raczej, aniżeli dla centrów. Wszystko to pospołu przyniosło akcję *Polentransport 1981*.

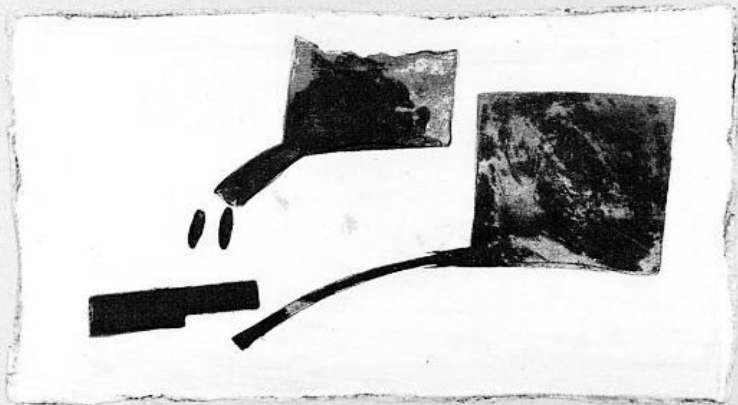
Beuys przybył do Łodzi dużą furgonetką, na szczycie której umieszczona była drewniana skrzynia zapakowana w próżniową folię, zawierająca w swym wnętrzu kolekcję prac artysty. Towarzyszyła mu żona – Eva, oraz ich córka – Jessyka. Spędzili oni trzy dni w Łodzi, dni pełne spotkań, studiowania kolekcji muzealnej, rozmów i komentarzy autora w odniesieniu do darowanych Muzeum Sztuki własnych dzieł. Samo rozpakowanie skrzyni zawierającej te dzieła zajęło wiele czasu. Niemal każde z nich opatrzone było rozległym osobnym omówieniem Beuysa, wiele z nich na miejscu zostało sygnowanych bądź opatrzonych opisem przez autora. Na końcu Joseph Beuys sygnował także samą skrzynię, w której przywieziona została kolekcja jego prac, sugerując, aby niektóre z nich eksponowane były na jej wieku, jak na postumencie. Odnosiło się to do takich prac, jak: *Mirror-Piece*, *Bruno Cora-Tee*, *Magnetischer Abfall* czy *Magnetische Postkarte*. Najcenniejszą i najbardziej unikalną częścią całej donacji jest seria trzynastu rysunków ołówkiem na papierze, naklejonych na karton, częściowo opatrzona stemplami, a zatytułowana tak, jak cała akcja – *Polentransport 1981*. Na rysunkach tych odnajdujemy zapiski, znaki idei, diagramy, hasła, jak na przykład prowokacyjne równanie „Kunst=Kapital”, etc. W zbiorze znalazły się także inne rysunki, jak na przykład *Painting Version 1-90*; obiekty, jak *Intuition*, tabliczka *Kunst=Kapital*; zbiór prac z cyklu *3-tonnen-Edition*; *Phosphor-Kreuzschlitten*,



Wystawa Joseph Beuys,  
*Polentransport 1981*,  
Muzeum Sztuki, Łódź 1994

*Honey is flowing in all directions, szylt Buttocklifting*; około dwustu prac graficznych wykonanych za pomocą różnorodnych technik: akwaforta, akwatinta, litografia, serigrafia czy offset, niektóre spośród nich także w seriach, takich jak: *5 Lithographien, Spur, Minneapolis-Fragmente, Sandzeichnungen, Fragmenti Veneziani, Wandernde Kiste, Tafel I, II, III, Das Kapital* oraz wiele innych reprezentujących pracę artysty w technikach graficznych pomiędzy 1950 a 1980 rokiem. W zbiorze znaleźć można także fotografie dokumentujące akcje Beuysa, jego realizacje przestrzenne typu environment oraz rzeźby. Jedną z takich serii fotograficznych stanowi wspomniany już cykl *3-tonnen-Edition*, inną – cykl zatytułowany *Output*. Poza tym w skład kolekcji-donacji wchodzi duki autorskie, często wzbogacone ręcznymi interwencjami artysty, niemal bez wyjątku sygnowane, plakaty, a nawet papiery firmowe Free International University oraz inne dokumenty składające się na znaczące archiwum społecznej, edukacyjnej i ekologicznej aktywności Beuysa. Cały ten zespół prac i dokumentów złożony w Łodzi, a także sama donacja, przypomina w pewnym sensie ideę „Kulturexport” Josepha Beuysa zrealizowaną wcześniej wspólnie z René Blockiem (wtedy dokonaną pomiędzy Berlinem a Nowym Jorkiem), w naszym wszak łódzkim przypadku założoną w sposób mniej przewrotny aniżeli wówczas, a bardziej konstruktywny. Beuys udzielił nam wyczerpujących informacji co do tego, jak winny być eksponowane jego prace zebrane w naszej kolekcji *Polentransport 1981* i począwszy od jesieni 1981 roku istnieje w Muzeum Sztuki specjalne pomieszczenie, w którym prezentujemy je stale, acz w zmieniających się konfiguracjach. Jest to tak zwany Gabinet Josepha Beuysa. W ciągu roku 1994 natomiast, zasadnicza część kolekcji zajęła dużą część przestrzeni wystawowych Muzeum Sztuki, szerszą znacznie niż kiedykolwiek uprzednio.

Poza szczegółowymi rozmowami, jakie kustosze Muzeum prowadzili z artystą, zorganizowaliśmy w czasie pobytu Beuysa w Łodzi publiczne spotkanie, w trakcie którego wygłosił on swoje credo na temat paralelności wartości, w których zakorzeniona była jego idea „Rzeźby Społecznej” z wartościami, którym dawał wyraz ruch „Solidarność” w Polsce w początku lat 80. Tak „Rzeźba Społeczna”, jak i ówczesny ruch „Solidarność” przyjmowały za swój cel rozbudzenie ukrytego potencjału twórczego ludzi. W trakcie publicznego spotkania w Łodzi w 1981, Beuys określił wprost ruch „Solidarność” jako żywy proces wcielania w życie idei tożsamy z jego własnym pojmowaniem „Rzeźby Społecznej”. Dostrzegał on w tych dążeniach zwiastuna „trzeciej drogi” w urządzeniu organizmu społecznego. W ówczesnie rodzącej się nowej sytuacji w Polsce, artysta widział nadzieję na pełniejszą „autokreację człowieka” i jego akcja *Polentransport 1981* oznaczała tego stanu rzeczy afirmację. „Rzeźba Społeczna” to między innymi wyzwalanie stłumionej wcześniej kreatywności. W traktowaniu działalności społecznej jako jednej ze sfer twórczości (nie zaś w tendencyjnym podporządkowywaniu sztuki polityce – co głosili liczni artyści opacznie pojmujący misję sztuki), zbliżał się Beuys do postawy reprezentowanej kilka dekad wcześniej przez Władysława Strzemińskiego, obstaającego przy autonomii indywidualnej wypowiedzi artysty, a w opozycji do utylitaryzmu sztuki. Beuys uznawał akt twórczy, nie zaś obiekt artystyczny, za istotę sztuki. Takim aktem stała się także akcja *Polentransport 1981*, która dając do myślenia, prowadziła do modyfikacji dróg myślenia. Akcja ta była zarazem afirmacją aktu solidarności artystów, jaki dokonał się 50 lat wcześniej, w 1931 roku – w momencie powstania z polskiej inspiracji Międzynarodowej Kolekcji Sztuki Nowoczesnej grupy „a.r.” i Muzeum Sztuki



Plastik  
aus Gold

Plastik aus Gold  
(Container)  
A.P. 4/30 Joseph Beuys

Plastik aus Gold (Container)  
1980  
(poz. kat. 48)



w Łodzi. W aktach o takiej właśnie motywacji Beuys dostrzegał możliwość ustrzeżenia się sztuki oraz jej twórców przed wyobcowaniem, a zarazem zachowanie przez nich wolności wobec kapitału i polityki. Beuys postulował odrzucenie prywatnego kapitalizmu, jak i kapitalizmu państwowego – tak zwanego „realnego socjalizmu” – i stwierdzał, że istnieje dojmująca potrzeba znalezienia „trzeciej drogi”, którą widział we wprowadzeniu w życie ideałów ruchu „Solidarność”. Beuys planował jeszcze wykonanie w Muzeum Sztuki pracy przestrzennej w dużej skali, ale przewrót wojskowy z grudnia 1981 roku – tak zwany „stan wojenny” w Polsce pierwszej połowy lat 80. – uniemożliwił realizację tego projektu.

Jak mówił Joseph Beuys w swym oświadczeniu zatytułowanym *Mówiąc o swym własnym kraju: o Niemczech*: „(...) siła odrodzenia musi się odnaleźć w narodzie niemieckim – i oczywiście w innych narodach także, acz w naszym przypadku zrealizuje się to poprzez radykalne odnowienie założeń społecznych. (...) muszą być ustanowione centra, w których kreatywność postrzegana będzie jako nauka wolności”. Joseph Beuys zmarł zanim Mur Berliński został obalony i zanim ostry podział pomiędzy Wschodem a Zachodem został politycznie przewyżniony. Bezpośrednio po swym pobycie w Łodzi odbył on wraz ze swą rodziną podróż po Polsce w furgonetce, wędrując od jednej wsi do następnej, omijając miasta. Zatrzymany został na granicy pomiędzy Polską a Związkiem Sowieckim, co przypomina, że istniały i nawet istnieją po dzień dzisiejszy bariery w Europie, choć niektóre z nich już zaniknęły od czasu wizyty Beuysa w Polsce w 1981 roku. Sam artysta miał swój pośredni udział w ich obaleniu – odnosi się to przede wszystkim do barier, jakie istniały w sferze wyobraźni i świadomości.

Wystawy oparte na wyborze dzieł z kolekcji-donacji Beuysa w Muzeum Sztuki w Łodzi prezentowane były wielokrotnie poza murami naszej instytucji – w Warszawie, Krakowie, Lublinie i Budapeszcie. Ten ostatni, z dotąd tu wymienionych pokaz, miał szczególne znaczenie, bowiem wystawa tego niemieckiego artysty na Węgrzech zorganizowana została przez muzeum z Polski w 1989, przed zmianami ustrojowymi w Europie Środkowo-Wschodniej. Nasza kolekcja pokazana została także w Watari Museum of Contemporary Art w Tokio w 1991 roku, potem w Lyonie w ramach szerokiej prezentacji kolekcji Muzeum Sztuki w Musée d'Art Contemporain w 1992 roku, a w 1993 roku w Mediolanie w Galerii Refettorio delle Stelina oraz w Turynie w Galerii Circolo degli Artisti, a wreszcie także w 1993 roku, w ramach II-e Biennale d'Art Contemporain w Lyonie, w 1994/1995 roku natomiast w Martin-Gropius-Bau w Berlinie w ramach wystawy *Der Riss im Raum*, a w istocie w towarzyszącym do niej aneksie, współorganizowanej przez Galerię Zachęta, a autorsko przez jej dyrektora – Andę Rottenberg.

We wczesnych latach 80. miały także miejsce wstępne rozmowy z Beuyssem na temat jego udziału w wystawie trzech artystów, którą miałem okazję zorganizować w Muzeum Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie. Royden Rabinowitch, artysta amerykański pracujący w Europie, Marek Chlanda, artysta z Krakowa oraz właśnie Joseph Beuys, zaproszeni zostali do uczestniczenia w wystawie, która ostatecznie mogła odbyć się w 1988 roku, dokładnie w dwa lata po śmierci Beuysa. Wystawa zatytułowana *Miejsca rzeźby. Joseph Beuys, Marek Chlanda, Royden Rabinowitch*, zaprezentowała dzieła Beuysa z kolekcji Muzeum Sztuki w Łodzi oraz prace Chlandy i Rabinowitcha (częściowo także z kolekcji łódzkiego Muzeum), z aktywnym uczestnictwem tych dwu artystów w nadaniu całej ekspozycji ostatecznego kształtu.

Pracując nad tą wystawą miałem na uwadze znaczenie dzieła Beuysa dla Roydena Rabinowitcha, jak i baczne wsłuchanie się Marka Chlandy w pracę obu tych artystów. O tym właśnie rezonansie była wymieniona tu wystawa. Wkrótce potem wydana została antologia tekstów Josepha Beuysa w języku polskim. Były to wypowiedzi, komentarze i wywiady artysty.

We wszystkich wzmiankowanych tu przedsięwzięciach wielkiej pomocy i zachęty udzielała mi Eva Beuys, która była świadkiem donacji Beuysa dokonanej w Łodzi. Swe zaangażowanie w nasze przedsięwzięcia wyraziła ona w następujących słowach w liście skierowanym do mnie: „Myślę, że wszystko co robi Pan po śmierci Beuysa wokół jego twórczości i osoby należy ciągle do jego życia”.

W mowie wygłoszonej przez Josepha Beuysa w Duisburgu w styczniu 1986 roku, artysta dziękował Wilhelmowi Lehbruckowi za przesłanie zawarte w słowach: „Chroń ten płomień”. Następne generacje artystów i nieartystów czerpią lekcję z dzieła i postawy Beuysa, jak czynić to w sposób praktyczny. Czują się też odpowiedzialne, aby dalej „chronić płomień”, co – na przykład – miało miejsce w trakcie naszej współpracy pomiędzy Muzeum Sztuki w Łodzi a Watari Museum of Contemporary Art w Tokio, polegającej na dystrybucji dzieł i idei artysty pomiędzy dwoma kontynentami, podobnie – w sferze znaczeń – jak miało to miejsce w akcji Josepha Beuysa z 1967 roku zatytułowanej *Eurasia*.

Przy okazji naszej współpracy z Galleria Refettorio delle Stelline w Mediolanie, to znaczy prezentacji dzieł Beuysa w miejscu związanym z Leonardem, znaczenia diachronicznego przepływu idei zdawały się być silnie unaocznione. Wystawy *Polentransport 1981* w Mediolanie i w Turynie przywoływały również znany slogan Josepha Beuysa – „La rivoluzione siamo Noi” – Rewolucją jesteśmy My. Wystawa w Berlinie, tak jak poprzednie, opierała się na rezonansie znaczeń i dotyczyła sensu owego obecnego w całej twórczości Beuysa wielopoziomowego współbrzmienia znaczeń. W czasie spotkania w Łodzi w 1981 roku Beuys powiedział: „Europę Zachodnią, Środkową i Wschodnią należy widzieć jako jedną organiczną i niepodzielną jedność. Wychoząc od mojego pojęcia sztuki staram się uzasadnić to teoretycznie i rozszerzyć. Jako nową estetykę”. Wystawa w Warszawie stanowi kolejny krok w żywej obecności dzieła oraz idei Beuysa dzisiaj – obecności, której „nośnikiem” jest również kolekcja *Polentransport 1981*.

Jaromir Jedliński  
1995/1996

## Literatura

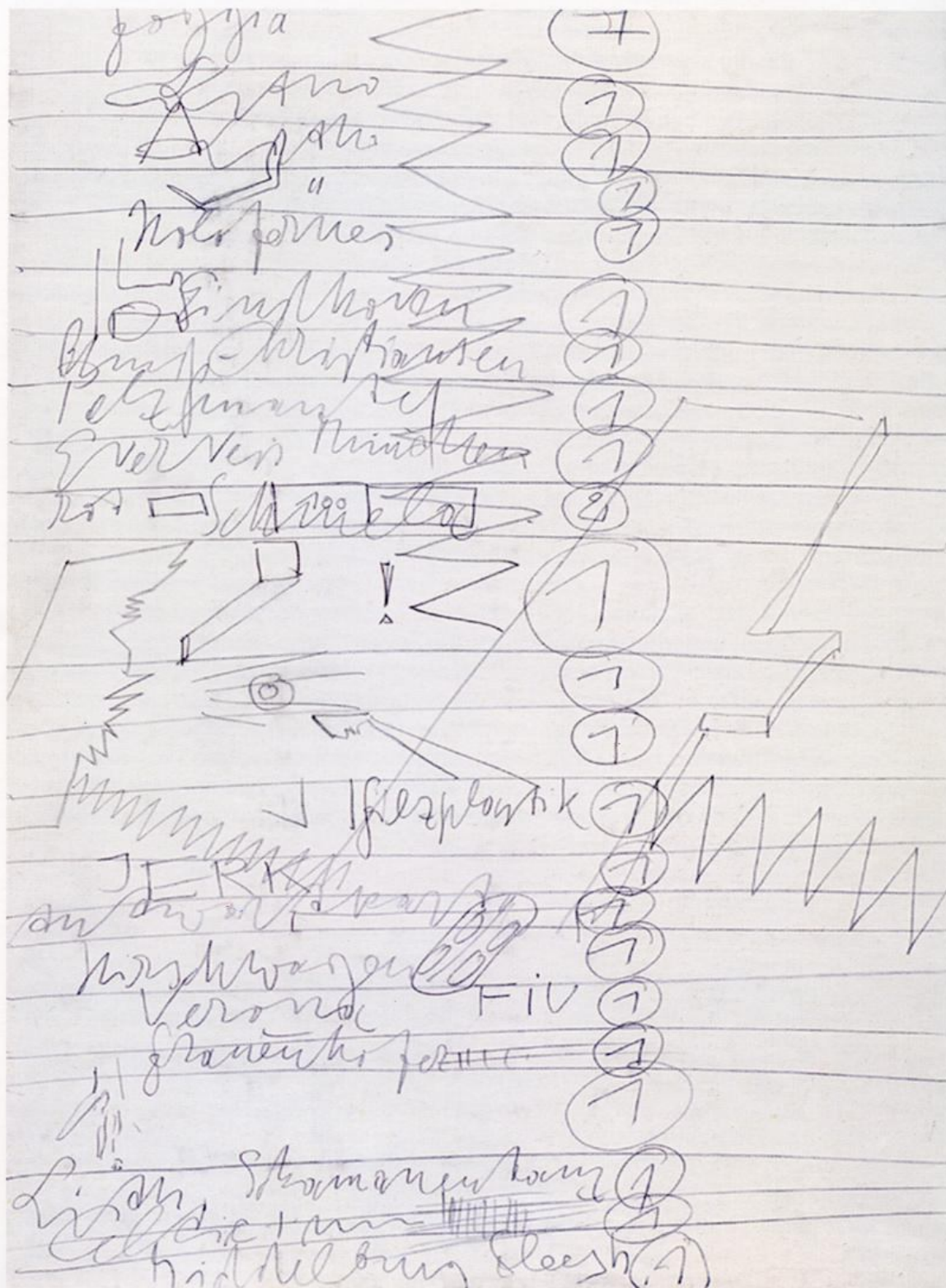
*Joseph Beuys, Polentransport 1981*, Muzeum Sztuki, Łódź & Budapest Galeria, Budapest 1989 [kat. wyst., red. J. Jedliński].

*Joseph Beuys. Beyond the Border to Eurasia*, Muzeum Sztuki, Łódź & The Watari Museum of Contemporary Art, Tokio 1991 [kat. wyst., red. J. Jedliński].

J. Jedliński, *Polentransport 1981*, [w:] *Joseph Beuys-Tagung*, Basel 1 – 4 Mai 1991, herausgegeben von: V. Harlan, D. Koeplin, R. Velhagen, Viese Verlag, Basel 1991, ss. 83 – 88.

*Muzeum Sztuki w Łodzi 1931 – 1992. Collection – Documentation – Actualité*, Muzeum Sztuki, Łódź & Musée d'Art Contemporain, Lyon; Lyon 1992 [kat. wyst., red. J. Jedliński, T. Raspail].

*Joseph Beuys, Polentransport 1981*, Muzeum Sztuki, Łódź & Refettorio delle Stelline, Milano & Circolo degli Artisti, Torino; Mazzotta, Milano 1993 [kat. wyst., red. J. Jedliński].



Polentransport I – XIII, 1981  
 awers (poz. kat. 55)



Polentransport I – XIII, 1981  
rewers (poz. kat. 55)

**Wystawy prac Josepha Beuysa z kolekcji Polentransport 1981  
w Muzeum Sztuki w Łodzi**

- 1981 – 1996** Polentransport 1981, Muzeum Sztuki, Łódź  
**1986** Archiwum Josepha Beuysa, Galeria Foksal, Warszawa  
 Joseph Beuys. Prace 1958 – 1981, Galeria BWA, Lublin  
**1987** Joseph Beuys. Prace z kolekcji Muzeum Sztuki w Łodzi, Galeria Krzysztofory, Kraków  
**1988** Miejsca rzeźby. Joseph Beuys, Marek Chlanda, Royden Rabinowitch, Muzeum Akademii Sztuk Pięknych, Warszawa  
**1989** Joseph Beuys. Polentransport 1981, Budapest Galeria, Budapeszt  
**1991** Kolekcja sztuki XX wieku w Muzeum Sztuki w Łodzi, Galeria Zachęta, Warszawa  
 Joseph Beuys. Polentransport 1981. Beyond the Border to Eurasia, Watari-Um, The Watari Museum of Contemporary Art, Tokio  
**1992** Muzeum Sztuki w Łodzi 1931 – 1992. Collection – Documentation – Actualité, Musée d'Art Contemporain, Lyon  
**1993** Joseph Beuys. Polentransport 1981, Galleria del Credito Valtellinese „Refettorio delle Stelline”, Mediolan; Circolo degli Artisti, Turyn  
 Joseph Beuys. Polentransport 1981, Ile Biennale d'Art Contemporain, Lyon  
**1994 – 1995** Der Riss im Raum, Martin-Gropius-Bau, Berlin

van Gloeden Postcards-k,  
1978  
(poz. kat. 44)





*Transsibirische Bahn,*  
1961/1971  
(poz. kat. 6)

Joseph Beuys urodził się w 1921 roku w Krefeld (rodzice mieszkali w Kleve), zmarł w 1986 roku w Düsseldorfie.

Beuys – artysta, moralista, reformator polityczny i społeczny, szaman współczesnej Europy oraz nauczyciel – oto postać wszechobecna w niemieckim i międzynarodowym życiu artystycznym i publicznym; rozpoznawany powszechnie mężczyzna w kapeluszu, otoczony zarazem nimbem tajemnicy i niejasności używanych przez siebie metod oraz środków, idących w parze z klarownością celów, wykładanych w ciągle prowadzonym autokomentarzu własnej aktywności – w tekstach publikowanych i wygłaszanych, w manifestach, wykładach, wystąpieniach, dyskusjach i wywiadach.

Dzieciństwo spędzone w Kleve – w regionie granicznym pomiędzy Niemcami a Holandią – w atmosferze mistycyzmu, gdzie splatał się katolicyzm z wątkami tradycji celtyckich, samotniczymi drogami rozwijająca się osobowość, zainteresowania naturą i mitologią, a następnie doświadczenia wojenne – wszystko to pospołu w przemożny sposób określiło rozwój osobowości, światopoglądu i twórczości Beuysa. Już na początku podjętych studiów przyrodniczych porzucił specjalistyczną ideę nauki, zwracając się ku sztuce traktowanej jako sposób mobilizowania kreatywności każdej jednostki, jako terapia powszechna. Będąc przekonany o duchowym charakterze istoty człowieka, głosił pierwszeństwo aktu twórczego wobec obiektu artystycznego. W związku z takim nastawieniem sformułował ideę sztuki używającej materialnych nośników jedynie dla przekazywania „energii mentalnej” (*Vehicle Art*); w jej myśl zdegradowana rzecz, substancja, przejawia swe pierwotne znaczenia nie nabierając nowych sensów symbolicznych. Po okresie tworzenia rysunków i rzeźb w latach 40. i 50., w pełni zaczął wcielać tę ideę w swe akcje podejmowane w latach 60. wspólnie z innymi przedstawicielami międzynarodowego ruchu Fluxus, którego był współtwórcą. Sformułował programy myślenia o sztuce i świecie, określone przezeń jako *Teoria rzeźby* – oparta na wizji przechodzenia od chaosu do formy i porządku, co stanowi istotę procesu rzeźbiarskiego; a następnie koncepcję *Rzeźby społecznej* (w odniesieniu do idei *Plastyki społecznej* Wilhelma Lehmbrucka), definiowanej przez Beuysa jako zasada twórczego życia.

Pierwszymi osobami ze świata sztuki, które zwróciły uwagę na twórczość Beuysa byli kolekcjonerzy, bracia Van der Grinten, oraz prowadzący galerię sztuki w Düsseldorfie Alfred Schmela, a także uczestnicy ruchu Fluxus. Doprowadzili oni do wejścia Beuysa w świat instytucji oraz publicznych wystąpień. Beuys zaczął przeprowadzać odtąd akcje, organizował wystawy, a od 1961 uczył w Kunstakademie w Düsseldorfie. W 1972 roku otrzymał dymisję z tej uczelni w następstwie zorganizowania tam strajku okupacyjnego. Z czasem zaczął się oddawać w coraz większym stopniu aktywności publicznej: politycznej, społecznej, oświatowej, stając się antyautorytarnym autorytetem dla kręgów poszukujących alternatywnych rozwiązań społecznych i artystycznych. Tworzył instytucje społeczne, polityczne i dydaktyczne, poszukujące „trzeciej drogi”.

W 1963 przeprowadził akcję *The Chief* w Kopenhadze oraz w Galerie René Block w Berlinie; w 1964 akcję *Milczenie Marcela Duchamp jest przeceniane*, podającą krytyce koncepcję antysztuki – deklaracja wyrażona tytułem akcji stanowiła



od lewej: Jessyka, Eva i Joseph Beuys, Ryszard Stanisławski, Jaromir Jedliński  
Muzeum Sztuki, Łódź 1981

element zbiorowej realizacji transmitowanej na żywo przez niemiecką TV. W 1965 zrealizował akcję zatytułowaną *W jaki sposób wyjaśnić obrazy martwemu zajęcowi?* w Galerie Schmela w Düsseldorfie; w 1966 akcję *Eurasia* w Kopenhadze i Berlinie oraz akcję *Manresa* w Düsseldorfie; w 1967 akcję *Hauptstrom* w Wiedniu i Antwerpii; w 1968 akcję *Próżnia Masa* w Kolonii; w 1969 wystawił w Düsseldorfie pracę *Fond III*; w 1970 – 1971 przeprowadził akcję *Celtic* w Edynburgu i Bazylei; w 1971 akcję *La Rivoluzione siamo Noi* w Neapolu; w 1977 akcję *I Like America and America Likes Me* w René Block Gallery w Nowym Jorku. W 1979 zaprezentował w Ronald Feldman Gallery w Nowym Jorku pokaz *Last Space*; w 1982 zorganizował *environment* w galerii Durand-Dessert w Paryżu. Na rozpoczęcie Documenta 7 w 1982 przygotował akcję sadzenia 7000 dębów – akcja ta trwać miała aż do następnych Documenta 8. Beuys wziął udział wcześniej w Documenta 3 w 1964 – prezentując rysunki i rzeźby; w Documenta 4 w 1968 – prezentując plastykę przestrzenną; w Documenta 5 w 1972 – organizując Biuro Informacyjne *Organizacji na rzecz Bezpośredniej Demokracji w Drodze Referendum* (sto dni trwające dyskusje), a także odbywając mecz bokserski z Abrahamem Christianem Moebussem w obronie idei bezpośredniej demokracji; w Documenta 6 w 1977 – realizując *Pompę miodową*. W końcu 1985 roku udostępniony został publiczności ostatni *environment* Beuysa – *Palazzo Regale* w Museo di Capodimonte w Neapolu. W 1967 założył Niemiecką Partię Studentów. W 1972 napisał wraz z Heinrichem Böllem Manifest przyszłego *Wolnego Uniwersytetu Twórczości i Poszukiwań Interdyscyplinarnych* (F.I.U.), w 1977 zrealizował na Documenta 6 *100 Dni F.I.U.* Jako artystyczny ekwiwalent tej aktywności Beuysa – wykładowej, seminaryjnej etc. powstała realizacja-*environment* *Pompa miodowa*, pierwotnie zainstalowana w Kassel, a następnie przeniesiona jako obiekt do Louisiana Museum of Modern Art w Danii. W 1971 stworzył *Organizację na rzecz Bezpośredniej Demokracji w Drodze Referendum*. Beuys był również współzałożycielem niemieckiej partii Zielonych oraz jej aktywnym rzecznikiem. W 1978 opublikował na łamach „Frankfurter Rundschau” swój manifest *Apel o alternatywę*. W 1982 spotkał się w Bonn z Dalaj Lamą, po czym stwierdził: „W kwestii duchowego zagadnienia powiązania Azji i Europy Jego Świątobliwość Dalaj Lama oraz ja myślimy niemalże w taki sam sposób, podążając drogą wyznaczoną przez problematykę ekologiczną. Ekologia oznacza spełnienie potrzeb ludzkich w odniesieniu do naszego duchowego potencjału”. W 1979 miała miejsce wielka wystawa prac Beuysa w Guggenheim Museum w Nowym Jorku, uznana przezeń za główną i jedyną na tak szeroką skalę prezentację retrospektywną, jako „biograficzne ujęcie moich celów”. W tym samym roku miała miejsce, równoległa z wystawą, akcja zatytułowana *Neues vom Kojoten* w Ronald Feldman Gallery w Nowym Jorku. W latach 80. Beuys brał udział w kilku niezwykle ważnych dla kształtowania obrazu sztuki współczesności wystawach zbiorowych: *Zeitgeist* w Berlinie w 1982; *Gesamtkunstwerk* w Zurychu i Düsseldorfie w 1983 – wystawiał tam pracę *Koniec XX wieku*; w czasie Biennale w Wenecji w 1984 na wystawie *Quarteto* prezentował pracę *is it about a bicycle?*, która powstała jako realizacja zbiorowa w czasie Documenta 7 w wyniku 30-dniowej dyskusji, zapisywanej na tablicach (w 1985 miała miejsce wystawa *is it about a bicycle?* w Galerie Beaubourg w Paryżu). W 1984 uczestniczył w wystawie sztuki niemieckiej w Düsseldorfie, zatytułowanej *Von hier aus*, gdzie prezentował pracę *Wirtschaftswerte / Prinzip*, która stanowiła, podobnie jak przykładowo wcześniejsze działanie zatytułowane *Program energetyczny dla*



człowieka Zachodu, wyraz stałego zainteresowania Beuysa najszerzej rozumianą aktywnością gospodarczą i wytwórczą człowieka.

Beuys zainteresowany był peryferiami, nie centrami Europy – stąd wyniknęły różne formy jego aktywności w Szkocji oraz Irlandii, wątki kulturowe transplantał z tych obszarów do swoich prac (przykładowo wymieniając – cykl rysunków *The Secret Block for a Secret Person from Ireland*). Z podobnego antycentrycznego nastawienia wyniknął przyjazd Beuysa do Polski w 1981 oraz przekazanie dużego zespołu prac oraz dokumentacji do kolekcji Muzeum Sztuki w Łodzi, potraktowane przezeń jako pełna znaczeń akcja zatytułowana *Przesyłka do Polski 1981*. W 1985 miasto Duisburg przyznało artyście nagrodę – *Lehmbruck Preis*, w czasie wręczania której w styczniu 1986, na 11 dni przed śmiercią, Beuys wygłosił przemówienie – rodzaj podsumowania własnych tez światopoglądowych, a zarazem testamentu ideowego.

Jaromir Jedliński

### Podstawowa bibliografia

- Götz Adriani, Winifried Konnertz, Karin Thomas: *Joseph Beuys. Leben und Werk*, Köln 1973.  
*Joseph Beuys*, The Solomon R. Guggenheim Foundation, New York, wyd.: Thames and Hudson 1979 [kat. wyst.].  
*Joseph Beuys – Multiples. Catalogue Raisonné Multiples and Prints 1965 – 80*, München 1980.  
*Joseph Beuys. Drawings*, Victoria and Albert Museum, London 1983 [kat. wyst.].  
*Joseph Beuys. Zu seinem Tode. Nachrufe, Aufsätze, Reden*, Internationales, Bonn 1986.  
Jaromir Jedliński: *Joseph Beuys. Teksty, komentarze, wywiady*, Warszawa 1990.  
*Joseph Beuys. The Secret Block for a Secret Person in Ireland. Zeichnungen*, Berlin 1988 [kat. wyst.].  
*Joseph Beuys. Skulpturen und Objekte*, Berlin 1988 [kat. wyst.].  
*Thinking Is Form. The Drawings of Joseph Beuys*, Philadelphia Museum of Art, Museum of Modern Art, New York i in., Philadelphia / New York 1993 [kat. wyst.].  
*Joseph Beuys*, Kunsthau Zürich; Museo Nacional Centro de arte Reina Sofia, Madrid; Centre national d'art et de culture Georges Pompidou, Paris; Zürich, Madrid, Paris 1993 – 1994 [kat. wyst., trzy odrębne tomy w wersji niemieckiej, hiszpańskiej i francuskiej]

Uwaga: szczegółowa bibliografia dotycząca akcji-kolekcji *Polentransport 1981* zamieszczona jest bezpośrednio po artykule J. Jedlińskiego *Obecność Josepha Beuysa. Polentransport 1981* w niniejszym katalogu.

## Spis prac

Wszystkie prace należą do kolekcji Muzeum Sztuki w Łodzi. Zostały wybrane z zespołu prac ofiarowanego przez Josepha Beuysa Muzeum Sztuki w 1981 roku.

Prace ułożone są w porządku chronologicznym, na końcu spisu wymienione zostały prace nie datowane przez autora.

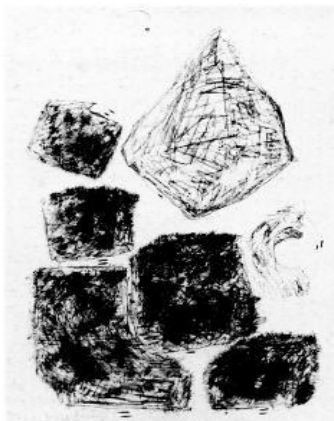
Wymiary podane zostały w centymetrach, wysokość poprzedza szerokość i głębokość w przypadku dzieł trójwymiarowych.

Zachowane zostały oryginalne tytuły prac.

1. *Dchingis Khanis Tochter*, 1958  
offset na białym papierze,  
59 x 42, sygn.,  
MS/SN/B/4
2. *Bienengift*, projekt ok. 1960, realizacja ok. 1980  
litografia na szarym papierze „Arches Bütten”,  
57 x 44,5, sygn.,  
MS/SN/B/54
3. *Schwan*, projekt ok. 1960, realizacja ok. 1980  
akwatinta i litografia na szarym papierze „Rives Bütten”,  
56,5 x 45, sygn.,  
MS/SN/B/56
4. *Museo Lecce Apulia*, projekt ok. 1960,  
realizacja ok. 1980  
akwatinta na kremowym papierze,  
50 x 35, sygn.,  
MS/SN/B/69
5. *Foetus*, projekt ok. 1960, realizacja ok. 1980  
akwatinta i litografia na szarym papierze „Rives Bütten”,  
56,5 x 45, sygn.,  
MS/SN/B/55
6. *Transsibirische Bahn*, projekt ok. 1961,  
realizacja 1971  
serigrafia na białym papierze, pokrytym parafiną,  
85,5 x 61, sygn.,  
MS/SN/B/5
7. *Hirsch*, projekt ok. 1968, realizacja ok. 1980  
akwatinta i litografia na szarym papierze „Rives Bütten”,  
56,5 x 45, sygn.,  
MS/SN/B/57
8. *Intuition*, z serii: *Zeitkunst im Haushalt*, 1968  
drewno, ołówek,  
30 x 21 x 5, sygn.,  
MS/SN/B/86
9. *Schautafeln für den Unterricht I*, 1973  
czarno-biała fotografia naklejona na tekturę,  
płytko cynkowa,  
83 x 105, sygn.,  
MS/SN/B/227/1
10. *Schautafeln für den Unterricht II*, 1971  
czarno-biała fotografia naklejona na tekturę,  
83 x 105, nie sygn.,  
MS/SN/B/227/2
11. *Druck 1*, 1971  
odbitka z matrycy książkowej,  
siarka na papierze,  
80 x 57, sygn.,  
MS/SN/B/6/1
12. *Druck 2*, 1971  
odbitka z matrycy książkowej,  
napisy atramentem, stemple na papierze,  
86 x 57, sygn.,  
MS/SN/B/6/2
13. *Phosphor-Kreuzschlitten*, 1972  
przeźroczysta płytka PCV, fosfor,  
45 x 45 x 0,6, nie sygn.,  
MS/SN/B/92
14. *Honey is flowing in all directions*, 1972  
przeźroczysta płytka PCV, fosfor,  
33 x 46,7, sygn.,  
MS/SN/B/93
15. *Scottische Symphonie* – okładka płyty  
długogrającej, 1972  
serigrafia na papierze,  
31 x 66,5, nie sygn.,  
MS/SN/B/94
16. *Aus Straus-Mappe*, 1972  
offset na białym kartonie,  
86 x 61, sygn.,  
MS/SN/B/237
17. *Erdtelefon*, 1973  
serigrafia na filcowej płycie,  
99 x 60, sygn.,  
MS/SN/B/9
18. *3-tonnen-Edition I-XXIII*, 1973, (23 części)  
serigrafia na PCV, interwencje artysty,  
48 x 48 każda, sygn.,  
MS/SN/B/10/1 – 23
19. *Demokratie ist lustig*, 1973  
serigrafia na białym papierze,  
75 x 114,5, sygn.,  
MS/SN/B/240
20. *Amerikanischer Hasenzucker I*, 1974  
offset na kartonie, stemple,  
63 x 90, sygn.,  
MS/SN/B/12



Joseph Beuys, *Polentransport* 1981  
akcja w Muzeum Sztuki, Łódź  
sierpień 1981



z cyklu *Spur II* - f, 1977  
(poz. kat. 35)

21. *Minneapolis – Fragmente 1 – 6*, 1974, (6 części)  
litografia na białym papierze „Rives Bütten”,  
ołówek, stemple,  
64 x 89 każda, sygn.,  
MS/SN/B/22/1 – 6
22. *Buttocklifting*, 1974  
płytko metalowa emaliowana,  
20 x 30, nie sygn.,  
MS/SN/B/96
23. *A political party for animals*, 1974  
druk barwny,  
38,3 x 44,5, sygn.,  
MS/SN/B/270
24. *Die Leute sind ganz prima in Foggia*, 1974,  
(4 części)  
serigrafia na szarym papierze,  
31,5 x 22 każda, sygn.,  
MS/SN/B/269/1,2,3,4
25. *Tafel I – III*, 1974/75, (3 części)  
serigrafia na białym papierze,  
86,5 x 61 każda, sygn.,  
MS/SN/B/48/1 – 3
26. *L'udito*, 1974  
fotolitografia na białym papierze,  
29,8 x 23,4, sygn.,  
MS/SN/B/271
27. *Magnetischer Abfall*, 1975  
stalowa płytka namagnesowana,  
10,5 x 14,7 x 1, nie sygn.,  
MS/SN/B/98
28. *Bruno Corá – Tee*, 1975  
butelka po Coca-Coli,  
herbata zielona, etykieta,  
wysokość:28,5, średnica:5,5, nie sygn.,  
MS/SN/B/99
29. *Mirror Piece a, b*, 1975, (2 części)  
butelka laboratoryjna,  
kartonowe pudełko z nadrukiem,  
butelka: wysokość:19,5, średnica:10,5;  
pudełko: wysokość: 23, średnica: 14,7,  
MS/SN/B/100/1 – 2
30. *Zeichnungen zu Leonardo „Codices Madrid”*,  
1975, (45 części)  
kartki z notesu, grano-litografia, stempel,  
23 x 16,1 każda, sygn.,  
MS/SN/B/84/1 – 45
31. *Zeichnungen zu Leonardo „Codices Madrid”*  
*I – XII*, 1975, (12 części)  
kartki z notesu, grano-litografia,  
32 x 24 każda, sygn.,  
MS/SN/B/85/1 – 12
32. *Schallplatte*, okładka płyty długogrającej, 1975  
serigrafia na szarym papierze, fotografia,  
32 x 62,8, sygn.,  
MS/SN/B/273
33. *Painting Version 1 – 90*, (I), 1976  
farba olejna,  
tłuszcz na białym papierze „Rives Bütten”,  
wydarta dziura,  
76 x 56, sygn.,  
MS/SN/B/1/1
34. *Painting Version 1 – 90*, (IV), 1976  
farba olejna, tłuszcz na białym papierze „Rives  
Bütten”, wydarta dziura,  
76 x 56, sygn.,  
MS/SN/B/1/2
35. *Spur II*, a,d,e,f,g,h,i, 1977, (7 części)  
litografia na białym lub szarym papierze,  
76 x 56 lub 56 x 76 każda, sygn.,  
MS/SN/B/20/1 – 7
36. *5 Lithographien*, a – e, 1977, (5 części)  
litografia na białym papierze „Rives Bütten”,  
76 x 56 lub 56 x 76 każda, sygn.,  
MS/SN/B/21/1 – 5
37. *Levitazione in Italia*, 1978  
offset na kartonie,  
37 x 22, sygn.,  
MS/SN/B/30
38. *Aufruf zur Alternative*, 1978  
serigrafia na białym kartonie,  
61 x 48, sygn.,  
MS/SN/B/31
39. *Aufruf zur Alternative*, 1978  
rozkładówka gazety „Frankfurter Rundschau”  
z 23 grudnia 1978, nr 288, z artykułem J. Beuysa,  
57 x 40, nie sygn.,  
MS/SN/B/251
40. *Aufruf zur Alternative*, 1978  
offset na białym papierze, stempel,  
60 x 43, nie sygn.,  
MS/SN/B/252
41. *Aufruf zur Alternative*, 1979, (2 części)  
serigrafia na białym papierze, stempel,  
61 x 43 każda, sygn.,  
MS/SN/B/253/1 – 2
42. *Düsseldorf, Drakeplatz 4*, 1978  
offset na kartonie,  
25 x 17 x 0,3, sygn.,  
MS/SN/B/101
43. *Output*, 1978, (15 części)  
czarno-białe fotografie, stemple,  
40,4 x 30,4 lub 30,4 x 40,4 każda, sygn.,  
MS/SN/B/228/1 – 15

44. *van Gloeden Postcards*, a,f,h,k, 1978, (4 części)  
stare pocztówki, napisy ołówkiem,  
14 x 9 każda, sygn.,  
MS/SN/B/276/1 – 4
45. *FIU Discussione con Beuys*, 1978  
plakat do spotkania z Lukrecją de Domizio,  
offset na białym papierze,  
64 x 93,5, sygn.,
46. *Beuys, tracce in Italia*, 1978  
plakat do akcji „Vitex Agnus Castus” w Goethe  
Institute w Genewie,  
offset na białym papierze,  
86 x 62, nie sygn.,  
MS/SN/B/151/2
47. *The Solomon R. Guggenheim Museum –  
Acoustic Guide*, 1979  
taśma magnetofonowa, kasetą, sygn.  
MS/SN/B/102
48. *Plastik aus Gold (Container)*, 1980  
akwatinta na białym papierze naklejonym na szary  
papier „Rives”,  
31,5 x 25, sygn.,  
MS/SN/B/38
49. *Wandernde Kiste*, (1 – 5), 1980,  
(5 części)  
litografia na białym papierze naklejonym na szary  
papier „Rives”,  
38 x 28,5 każda, sygn.,  
MS/SN/B/43/1 – 5
50. *Das Kapital a – c*, ok. 1980, (3 części)  
miedzioryt na białym papierze,  
78,5 x 56 każdy, sygn.,  
MS/SN/B/51/1 – 3
51. *Zelt und Lichtstrahl*, 1980  
akwatinta i litografia na kartce w linie, naklejonej  
na szary papier „Rives”, stemple,  
32 x 24,5, sygn.,  
MS/SN/B/53
52. *Fragmenti Veneziani I – IIIIIIIII*, 1980,  
(5 części)  
serigrafia na czarnym papierze „Fabriano”,  
35,5 x 50 każda, sygn.,  
MS/SN/B/40/1 – 5
53. *The Scottish Symphony*, 1980  
offset, papier naklejony na papierze,  
140 x 31,5, sygn.,  
MS/SN/B/229/1 – 6
54. *Andy Warhol, Joseph Beuys*, 1980  
offset, papier,  
68,5 x 47, nie sygn.,  
MS/SN/B/173
55. *Polentransport I – XIII*, 1981, (13 części)  
rysunki ołówkiem naklejone na tekturkę,  
34 x 25 każdy, sygn.,  
MS/SN/B/3/1 – 13
56. *Polentransport*, 1981  
skrzynia sosnowa, wyłożona wewnątrz papierem  
pakowym,  
153,5 x 106,5 x 43,5, sygn.,  
MS/SN/B/104
57. *Zwei Robben*, nie datowana,  
akwatinta na białym papierze „Arches”,  
38 x 28, sygn.,  
MS/SN/B/73
58. *Robbe*, nie datowana,  
akwatinta na białym papierze „Arches”,  
38 x 28, sygn.,  
MS/SN/B/83
59. *Joseph Beuys and Andy Warhol*,  
nie datowana,  
czarno-biała fotografia,  
60,6 x 50,3, nie sygn.,  
MS/SN/B/230
60. *Joseph Beuys and Andy Warhol*,  
nie datowana,  
czarno-biała fotografia,  
50,3 x 60,6, nie sygn.,  
MS/SN/B/231
61. *Die Gelsenkirchener*, nie datowana,  
druk na białym papierze, stempel,  
14,5 x 10,4, sygn.,  
MS/SN/B/296/9
62. *Food for Thought*, nie datowana,  
druk na szarym papierze żeberkowym, plama  
tłuszczu, stempel,  
88 x 16,5, sygn.,  
MS/SN/B/265
63. *Fluxus Zone West*, nie datowana,  
druk, papier,  
10,5 x 14,4, sygn.,  
MS/SN/B/296/10
64. *Die Empfehlung / Fettbriefe*, nie datowana,  
druk, papier, stempel,  
29,5 x 21, sygn.,  
MS/SN/B/ 267/3



*Erdtelefon*, 1973  
(poz. kat. 17)

Wystawa  
Galeria Sztuki Współczesnej Zachęta  
Dyrektor Anda Rottenberg  
Kurator Jaromir Jedliński  
Współpraca Jarosław Świerszcz

Katalog  
Redakcja Teresa Rostkowska  
Projekt i opracowanie graficzne Dorota M. Karaszewska  
Łamanie Wojciech Szombara  
Fotografie czarno-białe Jolanta Sadowska, Pracownia fotograficzna  
Muzeum Sztuki w Łodzi  
Fotografie barwne Mariusz Łukawski, Piotr Tomczyk  
Wydawca Galeria Sztuki Współczesnej Zachęta  
Druk Drukarnia Klimiuk, Warszawa

© Fotografie, Muzeum Sztuki, Łódź 1996  
© Galeria Sztuki Współczesnej Zachęta, Warszawa 1996

ISBN 83-86277-53-X



K. 19112

Sponsorzy

**COMPAQ**

**POLSKIE LINIE LOTNICZE**

**LOT**

BIBLIOTEKA  
MUZEUM SZTUKI  
W ŁODZI

G 5482/