

Anna Maria Leśniewska

Państwowa Wyższa Szkoła Teatralna i Filmowa w Łodzi
Polski Instytut Studiów nad Sztuką Świata

Puławy 1966 – reakcja na industrializację sztuki

Początek lat 60. w Polsce wiąże się przede wszystkim z odejściem od liberalizacji życia społecznego, jakie nastąpiło po okresie odwilży i wejścia w stan „małej stabilizacji”. Swoiście pojętym odwróceniem uwagi od indoktrynacji politycznej było podjęcie kluczowych inwestycji przemysłowych, których spektakularnym przykładem stała się budowa Zakładów Azotowych w Puławach na mocy uchwały Rady Ministrów z dnia 19 grudnia 1960 r. Dalsze niezwykle sprawne działania organizacyjne przebiegały zgodnie z technicznymi, ale przede wszystkim politycznymi wytycznymi. Ich zwieńczeniem było uroczyste otwarcie Zakładów 16 lipca 1966 r. Decyzja o budowie kombinatu chemicznego spowodowała zmianę charakteru miasta, które uległo znaczącemu przekształceniu – z miejsca kojarzonego dotychczas z historią i dziedzictwem rodziny Czartoryskich w ośrodek przemysłowy, którego struktura społeczna stawiała się zbieżna ze strukturą licznie powstałych centrów peerelowskiego przemysłu, na przykład Nowej Huty.

Żywy odzew na industrializację, jakiego oczekiwano od artystów, miał polegać na zastosowaniu nowych technologii procesu twórczego, a w szczególności użyciu sztucznych, plastikowych substancji, których proces „nieskończonej transformacji”¹ rozpoczynał triumfalny pochód na świecie, a w Polsce pozostawał w stadium cudownej, choć mocno reglamentowanej materii, będącej zwiastunem nadchodzących zmian, której wszechobecność byłaby w stanie zastąpić nieomal wszystko, nawet naturę (il. 1).

Polityczne otwarcie na sztukę współczesną i problemy z nią związane starały się zapewnić plenery, sympozja czy biennale. Sympozjum Artystów Plastyków i Naukowców w Puławach miało stać się ważnym wydarzeniem w ramach Millennium. W informatorze dla uczestników podkreślano, że Sympozjum

stanowi jeden z najważniejszych „akcentów uroczystości związanych z uczczeniem obchodów Tysiąclecia Państwa Polskiego”². Znając strategię działań PZPR, można śmiało mówić o podjętej przez partię próbie zawłaszczenia i wykorzystania energii artystów do wspierania jej dominującej pozycji. Mecenat zakładów przemysłowych miał uwiarygodnić mechanizm funkcjonowania polityki kulturalnej, umożliwić zbliżenie z artystami pozostającymi często w opozycji, przyczynić się do pozytywnego odbierania instrumentalnych posunięć o rodowodzie socjalistycznym.

Sympozjum w Puławach odbyło się w dniach 2–23 sierpnia 1966 r. w Zakładach Azotowych „Puławy”. Z inicjatywą organizacji spotkania wystąpiło lubelskie Biuro Wystaw Artystycznych. Sympozjum szczegółowo zaprojektował, z uwzględnieniem cyklicznego charakteru imprezy, krytyk i teoretyk sztuki Jerzy Ludwiński. Postanowiono połączyć doświadczenia wynikające ze Spotkań Artystów i Naukowców w Osiekach oraz Biennale Form Przestrzennych w Elblągu, ujawnić współzależność nauki, techniki i sztuki, jak również związek pracy twórczej artystów z dociekaniem teoretyków i naukowców. Można to streścić następującym stwierdzeniem Mieczysława Porębskiego: „Szukanie nowych form uczestnictwa w życiu zbiorowym, nie przez anonimowy rynek i anonimowe pośrednictwo zinstytucjonalizowanej krytyki, ale poprzez ponawiane coraz częściej próby bezpośredniego dotarcia tam, gdzie rzeczywiście powstaje nowa, »neotechniczna« rzeczywistość”³.

Długo zastanawiano się nad tematem, wokół którego miała toczyć się dyskusja, choć było jasne, że będzie ona dotyczyć wykorzystania nowych tworzyw, jakie mogła udostępnić polska chemia. Wśród propozycji znalazły się takie sformułowania, jak: „Sztuka a postęp techniczny”, „Piękno epoki przemysłowej”, „O nowe piękno form przestrzeni”. Ostatecznie jednak

¹ Sformułowanie Rolanda Barthes’a użyte w tekście *Plastik w: Barthes* (2008: 214).

² *Informator*.

³ Porębski (1966: 42).



Il. 1. Liliana Lewicka, *Miejsce do rozmyślań*, instalacja, polana wokół Zakładów Chemicznych w Puławach, sierpień 1966 r. Fot. S. Papciak

jako główny temat Sympozjum przyjęto hasło „Sztuka w zmieniającym się świecie”, zaproponowane przez Porębskiego, sprowadzając tym samym kwestie technicyzacji czy technologii tylko do jednego, wcale niedominującego wątku. Komisja programowa w składzie: Ryszard Stanisławski – przewodniczący, Jerzy Ludwiński, Mieczysław Porębski i Jerzy Stajuda (uczestniczył jedynie w pierwszej fazie przygotowań), zakładała, że w plenerze Sympozjum weźmie udział około 40 artystów plastyków, których wskażą wybrani krytycy sztuki. W wyniku – nazwijmy to – plebiscytu powstała lista wstępna obejmująca 112 artystów. Największą liczbę głosów uzyskali Jerzy Tchórzewski, Stefan Gierowski i Jerzy Jarnuszkiewicz. Niestety, żaden z nich ostatecznie nie wziął udziału w spotkaniu.

Z okazji rozpoczęcia i zakończenia Sympozjum przewidywano wystawy pomyślane jako prezentacja dotychczasowych osiągnięć, a następnie przedstawienie dokonań uczestników pleneru. W wystawie przedplenerowej uczestniczyło 30 artystów, z których każdy nadesłał po trzy prace będące ilustracją dotychczasowych działań twórczych. Z ekspozycji zostały wyodrębnione rzeźby Jerzego Beresia. Oprócz niego w wystawie wzięli udział następujący artyści: z Krakowa – Teresa Rudowicz, Jan Tarasin i Marian Warzecha; z Warszawy – Zbigniew Dłubak, Feliks Falk, Bronisław Kierzkowski, Edward Krasiński, Alfred Le-

nica, Maria Ewa Łunkiewicz, Roman Owidzki, Henryk Stażewski, Bogdan Załęski; z Wrocławia – Jan Chwałczyk, Wanda Gołkowska; z Koszalina – Jerzy Fedorowicz, Ludmiła Popiel; z Łodzi – Stanisław Fijałkowski, Stefan Krygier, Benon Liberski, Ireneusz Pierzgałski, Krystyn Zieliński; z Lublina – Włodzimierz Borowski, Mieczysław Herman, Krzysztof Kurzątkowski, Ryszard Lis, Adam Styka, Jan Ziemiński; z Poznania – Andrzej Matuszewski. Troje spośród wymienionych artystów: Zbigniew Dłubak, Maria Ewa Łunkiewicz i Henryk Stażewski, nie uczestniczyło w plenerze. Pełną listę uczestników uzupełniają: z Krakowa – Tadeusz Kantor, Andrzej Pawłowski; z Warszawy – Zbigniew Gostomski, Grzegorz Kowalski, Henryk Morel, Janusz Przybylski, Maciej Szańkowski, Natalia Witkowska; z Wrocławia – Liliana Lewicka; z Elbląga – Gerard Kwiatkowski; z Puław – Janusz Rogowski; z Łodzi – Zdzisław Głowacki, Antoni Starczewski; z Lublina – Andrzej Kołodziejek, Zenon Kononowicz; oraz dwoje twórców japońskich: Joe Oda i Eiko Oda⁴.

W dniach od 12 do 14 sierpnia odbyło się w Puławach seminarium naukowe, które otwierał referat Porębskiego pt. „Obraz współczesnej cywilizacji”. Spośród innych wypowiedzi największą uwagę słuchaczy skupiły wystąpienia Jacka Woźniakowskiego, Jerzego Ludwińskiego i Mariusza Tchorka. Z tekstów wygłaszanych przez artystów najsilniejszą reakcję wywołały manifesty Andrzeja Pawłowskiego: „Forma naturalnie ukształtowana” i „Koncepcja pola energetycznego” oraz rozważania Tadeusza Kantora o własnej twórczości i genezie Grupy Krakowskiej. W działaniach artystów „pojawił się nowy typ mowy, dla której symbol i obraz wizualny stały się równouprawnionymi i zmiennymi środkami wyrazu – głosił Porębski – nowoczesna nauka i technika podają dłoń nowoczesnej sztuce, żeby czerpać nowe siły z wytwarzanych przez nią ożywczych napięć i odnajdywać w nich własne humanistyczne oblicze”⁵. Wystąpienie Jacka Woźniakowskiego zatytułowane „O przedmiocie w sztuce” przeciwstawiało się biernemu uleganiu technicyzacji, wskazywało na konieczność dokonania selekcji dzieł nowoczesnych: „by rozróżnić wartości większe, mniejsze lub żadne, [...] by dostrzec procesy budzące nadzieję”⁶. Za istotne autor uznał nie tyle określanie nowych kierunków i próby ich kwalifikacji, ile budowanie wartości, tworzenie: „zatok ciszy, pola dla fantazji, przedmiotów milczącej, osobistej kontemplacji”⁷. „Nowe tendencje w sztuce polskiej” oraz „Próba oceny poszczególnych

⁴ Archiwum Anny M. Leśniewskiej.

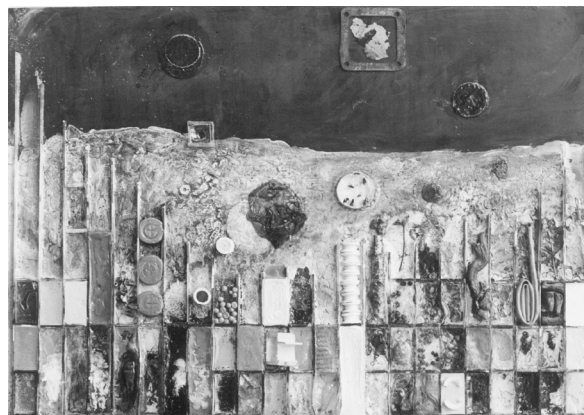
⁵ Archiwum Anny M. Leśniewskiej.

⁶ Woźniakowski (1968: 321).

⁷ Woźniakowski (1968: 347).

zjawisk twórczych w kraju” – to tematy wystąpień Jerzego Ludwińskiego: „Obraz sztuki współczesnej pojawia się tylko wówczas, gdy śledzimy rzeczy nietypowe”⁸ – głosił, ze szczególną uwagą śledząc działalność instytucji powołanych w celu popularyzacji sztuki współczesnej, upatrując w nich zasadniczy powód upadku ruchu artystycznego. Ludwiński uważał, że konieczny jest jasny program propagowania sztuki współczesnej i osobiste zaangażowanie grupy artystów i krytyków. Wśród nowych zjawisk sztuki zwracał uwagę na happening: „pokazy te eksplorują puste obszary sztuki, które wskutek coraz szybszego jej rozwoju tworzą się między poszczególnymi dyscyplinami artystycznymi”⁹. Mariusz Tchorek przedstawił program Galerii Foksal, współautorstwa Anny Ptaszkowskiej i Wiesława Borowskiego: „O miejsce dla sztuki, czyli TEORIA MIEJSCA”. Racja istnienia miejsca wynika z potrzeby twórcy, z jego osobowości, artysta wybiera miejsce i nadaje mu ważność: „Miejsce nie jest ani konstrukcją, ani destrukcją. W świecie nie istnieje żadna wystarczająca racja miejsca. Racja ta istnieje w artyście. On powołuje miejsce. Ten, kto się w nim znajdzie, kreuje je. Tylko w miejscu, a nie poza nim, sztukę tworzą wszyscy”¹⁰. Wystąpienie spotkało się z natychmiastowym protestem Kantora, który zarzucił autorom, że „splagiatowali” jego idee. Twórca zakazał krytykom wygłaszania manifestów, przyznając prawo do ich formułowania i upowszechniania jedynie artystom.

Wśród ważnych realizacji, jakie powstały w trakcie trwania Sympozjum, wyróżniały się działania w przestrzeni. Właśnie one najpełniej określały nowe sposoby twórczego działania, odmiennego odczuwania świata. Akcje te nie miały do końca wyjaśnionej struktury, nie były to happeningi, choć czasem tak je nazywano, przekraczały również pojęcie environment, mimo że zawierały w sobie jego elementy. Używając współczesnych określeń, wychwytyjąc związki między poszczególnymi składnikami, odnosząc się zarówno do ich budowy teoretycznej, jak i gramatycznej, można stwierdzić, że sposobem łączenia znaczeń antycypowały wystąpienia performance, przekraczając znane wówczas zasady budowy języka sztuki. Nowa gramatyka rzeźby ujawniła się nie przez nowe tworzywa, ale przede wszystkim przez sposób instalowania, aranżację, a nawet pełną reży-



Il. 2. Jan Tarasin, *Mały rocznik statystyczny*, technika mieszana, sierpień 1966 r. Fot. S. Papciak

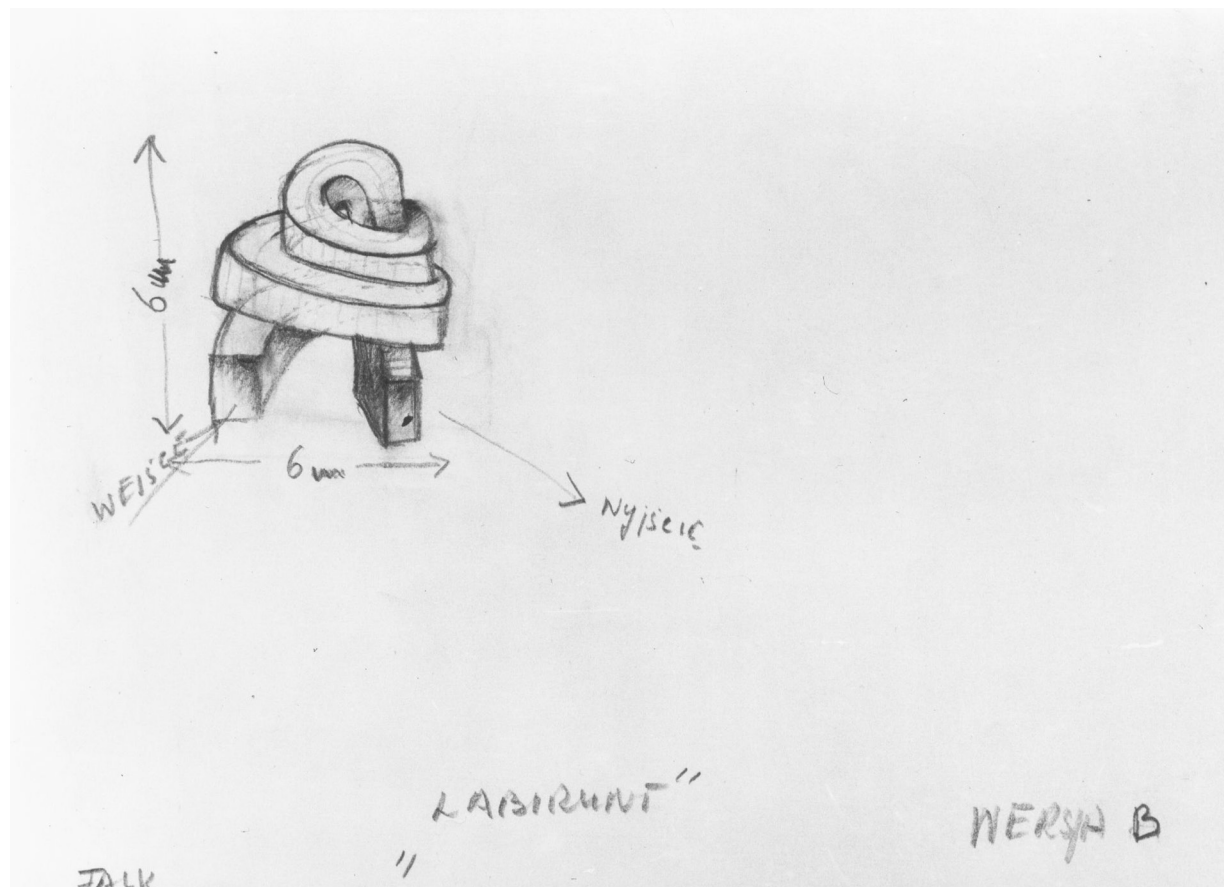
serię środków artystycznej wypowiedzi. Artyści podważyli również tradycyjne rozumienie sztuki jako idei wytwarzania czegoś trwałego, odwoływali się do ulotnych zdarzeń, do naturalnych odwiecznych form stale istniejących w przyrodzie, do pojęć ostatecznych, jak życie, śmierć, pełnia, pustka, przestrzeń i czas. Toteż logicznym następstwem propagowanych na Sympozjum haseł, głoszących współdziałanie z chemią, stały się rzeźby-akcje Jerzego Beresia – manifestacje ekologiczne, których integralną część stanowiła natura. Innym przykładem tej postawy, będącej w jawnej opozycji do założeń Sympozjum, były pokazy synkretyczne Włodzimierza Borowskiego (szczególnie *Ofiarowanie pieców*) (il. 2), które rozszerzały zakres artystycznej wypowiedzi o zdarzenia typu performance. Niestety, niewielu widzów było przygotowanych do takich wystąpień, niewielu rozumiało sens tych symbolicznych przekazów. Szczególnie interesującą polemikę z hasłami Sympozjum stanowiły „miejsca” Lilianny Lewickiej. Jej rzeźby, a właściwie instalacje, usiłowały głęboko wnikać w problemy egzystencjalne, były wypełnione bogatą wielowarstwową symboliką, ale przede wszystkim przywoływały poczucie zagrożenia – obecność śmierci, której znakiem była również chemia. Lewicka wskazała „Miejsce do rozmyślań”, zadała wszystkim uczestnikom Sympozjum pytanie: „Co zrobić z psychiką?”, co stało się wyjątkowo trafnym komentarzem dwuznacznej sytuacji: artystów, pracowników kombinatoru, publiczności i całej sfery ludzkich doznań.

Główną częścią wystawy poplenerowej była instalacja audiowizualna *Labirynt* Feliksa Falka (il. 3), mająca uświadomić widzom, że człowiek jest zarówno sprawcą, jak i ofiarą współczesnych problemów egzystencjalnych. *Labirynt* był kompozycją przestrzenną mającą uosabiać świat, który nas otacza, i świat, który jest w nas, drogę, jaką musimy przebyć w czasie swojego życia. Problemy bytu jednostki stanowiły również

⁸ Oba połączone ze sobą zagadnienia nie zostały opublikowane, niemniej zawarte w nich myśli wykorzystał w innych wystąpieniach, jak i publikacjach Muzeum Sztuki Aktualnej we Wrocławiu. „Funkcja i znaczenie galerii nieoficjalnych”, referat wygłoszony na Spektrum Galerii i Salonów Debiutów w Rogalinie, październik 1967; „Sztuka a technologia”, referat wygłoszony podczas II Katowickich Spotkań Twórców i Teoretyków Sztuki, Katowice 1969.

⁹ Ludwiński (1968: 105).

¹⁰ Tchorek, Ptaszkowska, Borowski (1967).



Il. 3. Szkic *Labiryntu* Feliksa Falka (jeden z projektów powstałych w trakcie I Sympozjum Artystów Plastyków w Puławach), sierpień 1966 r. Fot. S. Papciak

punkt wyjścia prac Henryka Morela, jego intymnych odczuć, ulotnych wrażeń, przedstawionych w niemal klasycznej konwencji rzeźby. Artysta dał w nich wyraz głębokiego uwikłania cywilizacji technicznej w sprawy sięgające podstaw naszego istnienia. Działaniami organizującymi otoczenie rozszerzał idee zawarte w małych formach na wielkie przestrzenie „o wielozmysłowej percepcji”.

Niektóre realizacje przybierały formę gry plastycznej. Grzegorz Kowalski stworzył *Kompozycję manipulacyjną*, która „poprzez zmienność elementów” powodowała „aktywny stosunek odbiorcy do dzieła”. Zainteresowanie przemiennością budowy strukturalnej można zauważyć również w pracach Ryszarda Winiarskiego. Jego *Próby wizualnej prezentacji układów statystycznych* stały się wyrazem zależności, zachodzących między barwą a liczbą, według prawideł matematyki.

Przedstawione powyżej instalacje, mentalnie organizujące przestrzeń do oglądania i odczuwania, stanowiły tylko część dokonań artystów na Sympozjum, część ważną, ale nie przeważającą ilościowo. Jednak nawet w prostych – wydawałoby się – pozbawionych głębszej wymowy konstrukcjach były zawarte

znaczenia bliskie omówionym działaniom. Andrzej Pawłowski w dociekaniach nad *Obrazem przemianym* dążył do „materializowania idei przestrzennych przez określanie dyspozycji, ustalanie założeń, warunków, w których forma kształtować się będzie jakby sama”. Obiekty Edwarda Krasińskiego zawierały w sobie odczucie przestrzeni, bezpośrednio, zmysłowe, wyznaczały rytm i dynamikę, określały energię, pozostając jej integralną częścią. Tadeusz Kantor, realizując swój człowieczy mechanizm *Cyklista*, dokonał uwolnienia przedmiotu scenicznego, którego istnienie warunkował dotychczas spektakl teatru *Cricot 2. Moja szafa* Andrzeja Matuszewskiego sprawiała wrażenie tworu naturalnego, który powstał w wyniku obrastania metalowej konstrukcji elementami organicznymi. *Formy sferyczne* Macieja Szańkowskiego, realizacja Wandy Gołkowskiej *Tablica O*, Jana Chwałczyka *Forma kinetyczna*, Ludmiły Popiel *Kompozycja przestrzenna*, Jerzego Fedorowicza *Variomat* opierały się na badaniu form w przestrzeni przez wzajemne oddziaływanie rastrów, struktur i przenikającego je światła. *Zwierciadło wiatrów* Joe Oda i *Zagrozenie* Bronisława Kierzkowskiego dotyczyły bezpośrednio problemu oddziaływania tworców techniki na otaczającą je naturę.

Na tle wydarzeń artystycznych, układających się w cykliczny ciąg plenerów i biennale, odbywających się w Polsce, Sympozjum w Puławach stało się jednorazową manifestacją, a szczególny nacisk, jaki położono na ujawnienie związków z techniką, czy nawet pewne podporządkowanie form sztuki nowym technologiom, nie został przez artystów zaakceptowany. Mimo że zapisy wystąpień prelegentów oraz żywiołowych dyskusji zarejestrowanych na taśmie magnetofonowej zaginęły, to wskazywane przez uczestników obrad zagrożenia, utrwalone w pamięci, tekstach i dziełach artystów, jednoznacznie ujawniły zupełnie inny, odmienny od postulowanego obraz twórczego działania, może właśnie dlatego nie wydano oczekiwanej wówczas publikacji. Sympozjum było jedną z ostatnich państwowych prób podporządkowania buntowniczego instynktu artysty partyjnej ideologii. Nawet silnie związane z osiągnięciami nauki dokonania Pawłowskiego i Winiarskiego, pozornie współbrzące z hasłami organizatorów, okazały głęboki, uniwersalny sens człowieczego działania.

Za jednoznacznie negatywnym przesłaniem płynącym ze spotkania artystów w Puławach dla technicyzmu, w tym także wykorzystania zdobyczy przemysłu chemicznego w sztuce, opowiedziała się większość uczestników. Na tę opinię wpłynęły głównie zdarzenia artystyczne zainscenizowane przez Beresia, Borowskiego, Lewicką i Falka, które wprowadziły do polskiej plastyki lat 60. inny wymiar działania. Żaden z tych minispektakli nie przetrwał w formie materialnej, niemniej jednak, mimo bagatelizowania ich znaczenia w powierzchownych ocenach publikowanych bezpośrednio po Sympozjum, okazało się, że w pamięci uczestników i widzów właśnie te z pozoru marginalne zdarzenia wysuwają się na plan pierwszy. W świetle krytyki istnieje zasadnicza różnica między charakterem sztuki zwanej rzeźbą a materią tych efemerycznych działań. Różnica ta polega na tym, że pojęcie pomnikowego trwania, niegdyś niemal zrośnięte z pełnoplastyczną bryłą, zostało przez artystów uchylone. Rzeźba, stając się sztuką przestrzeni, czy nawet czasoprzestrzeni, przeobrażając się w instalację, których nieodłączną częścią bywa sam artysta, rozszerzyła naturę swego istnienia. Rozwijając relacje między elementami swej struktury, ujawniła ich ponadczasowe znaczenia. Ustanowiony przez artystę akt twórczy rozpoczął byt samoistny, oderwał się od pierwotnego zdarzenia, stał się źródłem stale na nowo formułowanych reakcji. W tym kontekście pojęcia obecności i trwania jawią się już poza powierzchnią brązu czy kamienia, istnieją w ciągłej, wiecznej terażniejszości. Sympozjum nie zmieniło ogólnej polityki kulturalnej, ponieważ nie mogło jej zmienić, ale w pamięci

uczestników i widzów zostało zachowane jako ważny przykład jednostkowego protestu, zaczątek egzekwowania praw, jakie przysługują każdej twórczej jednostce.

Przygotowane wcześniej technokratyczne formuły nie znalazły potwierdzenia w dokonaniach artystów. Twórcy opowiedzieli się za ochroną pełni praw naturalnych – za etnologią i ekologią sztuki, wizją kultury odwołującej się do pierwszych przywołanych przez człowieka kształtów i otaczającego je środowiska. Inną sugestią artystów było oderwanie się od problemów współczesności i przejście w sferę filozofii istnienia, niepoznanych jeszcze bytów – poszukiwanie struktur wnioskujących w zagadnienia czystej matematyki. Przeprowadzona nieomal bezpośrednio po zakończeniu spotkań analiza puławskiego rozłamu wykazała, że „nastąpił [on] w wyniku uzmysłowienia sobie zasadniczej różnicy między prezentacją systemu twórczości a aktem kreacji artystycznej. Pierwszy określał jedynie reguły gry, drugi aktywizował wielowarstwową strukturę odbioru, partą gestem lub bodźcem dostarczonym przez artystę”¹¹. Wynikająca z tego podziału kontrowersja zawierała się „pomiędzy zawężeniem pojęcia obrazu, eliminującym osobowość artysty i odbiorcy, oraz rozszerzeniem jego struktury na niematerialną warstwę wyobrażeń psychicznych”¹². W opinii Ludwińskiego „pierwsza połowa lat sześćdziesiątych to czas największego zmaterializowania i jednocześnie jakiegoś odbicia w kierunku sztuki, która jest już odmaterializowana”¹³, a Sympozjum ujawniło proces wykraczania poza materialną strukturę dzieła sztuki. Choć grupa twórców, intelektualnie odwołujących się do budowania „cywilizacji przemysłowej”, nie była zbyt liczna, Sympozjum stało się „spełnieniem mitu uczestnictwa w kulturze, budowania przyczółków kultury masowej”. Niemniej poczucie, że sztuka jest „potrzebna” i „akceptowana”, było iluzoryczne, „później ślady aktywności artystów pokrywały kurz i rdza i nikt się nimi nie interesował”. Dokonania uczestników stały się „apolityczną formą uczestnictwa w życiu zbiorowym”, „dostarczyły zastanawiających manifestacji wyobraźni”¹⁴, które stały się w Polsce wyrazem zmian, „i to nie tylko w sztuce, ale w całym podejściu do świata”¹⁵.

¹¹ Turowski (1968: 4).

¹² Turowski (1968: 4).

¹³ *Nowość w sztuce* (2000: 56).

¹⁴ Kowalski (2002: 94–95).

¹⁵ *Nowość w sztuce* (2000: 58).

Bibliografia

- Archiwum Anny M. Leśniewskiej = Archiwum Anny M. Leśniewskiej, Warszawa, Sprawozdanie BWA w Lublinie z I Ogólnopolskiego Sympozjum Artystów i Naukowców w Puławach, 1966.
- Barthes 2008 = Barthes Roland, *Mitologie*, przeł. A. Dziadek, Warszawa 2008.
- Informator = *Informator dla uczestników I Sympozjum Artystów Plastyków i Naukowców w Puławach*, Zakłady Azotowe, Puławy, 2–23 sierpnia 1966.
- Kowalski 2002 = Kowalski Grzegorz, *Spojrzenie na lata 60.*, [w:] Grzegorz Kowalski. *Prace dawne i nowe*, Muzeum Okręgowe im. Leona Wyczółkowskiego, Bydgoszcz 2002: 94–95.
- Ludwiński 1967 = Ludwiński Jerzy, *Galeria XXI wieku. Pod Moną Lisą*, „Odra”, 12 (1967): 66.
- Ludwiński 1968 = Ludwiński Jerzy, *Wstęp do wiedzy o polskiej plastyce współczesnej (1). Funkcja wystaw*, „Odra”, 12 (1968): 105–106.
- Nowość w sztuce 2000 = *Nowość w sztuce jest miarą wyobraźni artysty. Jerzy Ludwiński w rozmowie z Pawłem Politem*, [w:] *Refleksja konceptualna w sztuce polskiej. Doświadczenia dyskursu 1965–1975. (Conceptual Reflection in Polish art. Experiences of Discourse: 1965–1975)*, red. Paweł Polit, Piotr Woźniakiewicz, Centrum Sztuki Współczesnej Zamek Ujazdowski, Warszawa 2000: 54–66.
- Porębski 1966 = Porębski Mieczysław, *Udany debiut, Puławy 66*, „Polska”, 11 (1966): 42.
- Tchorek, Ptaszkowska, Borowski 1967 = Tchorek Mariusz, Ptaszkowska Anna, Borowski Wiesław, *Program Galerii Foksal PSP. Wprowadzenie do ogólnej Teorii Miejsca*, Warszawa 1967.
- Turowski 1968 = Turowski Andrzej, *Drugi do współczesności*, „Współczesność”, 4 (1968): 4.
- Woźniakowski 1968 = Woźniakowski Jacek, *Między dziełem a nicścią albo o konformizmie w sztuce polskiej*, „Znak”, 165 (1968): 321–348.

Puławy 1966 – the Reaction on Industrialization of Art

(summary)

The culmination of Polish sculptural experimentation of the 1960s came in the *Symposium of Visual Artists and Scientists in Puławy*. The most important experiments performed there, especially by Włodzimierz Borowski, Liliana Lewicka, and Feliks Falk, stand as significant proposals distinguishing themselves among the inevitable changes transpiring in art around the world as it headed in the direction of conceptualism. Given the fact that the nature of the materials used condemned them to rapid deterioration as well as the lab-like character of the work and the very modest number of viewers, the realisations installed around the Azoty industrial campus in Puławy evade characterisation as public art in the full sense of the term, which entails permanent presence in open space. But the volatility of the materials used did not diminish the artistic power of these works, or their contribution to the discourse about art. The public aspect has emerged as a new quality, forging a durable bond with the viewer. The places transformed by the artists were rarefied into media for created meaning, into a source of energy amplifying the inherent ideas. Sculpture became free to transcend the vision of its author as embodied in its form, tying its final import to the external context within which it operated and was received.

An experiment which enabled unprecedented direct contact between author and audience, creating the attendant public interaction between the artist on the one hand and, on the other, those who would affirm her or criticise her. The offer to comment upon the events formulated by the artists was taken up by observers-cum-researchers (objective, or otherwise) who tried to somehow impose theoretical and aesthetic rigour upon the dynamically growing vision of art bourgeoning in less than obvious places. In this developing dialogue, the artwork became a thing of the community at large while, at the same time, expressing the individual creativity of its author.