

**CZERWIEC**  
**JUNE**  
**LIPIEC** **JULY**  
**SIERPIEŃ**  
**AUGUST**  
**2013**

# ZACHĘTA

Basia Bańda. Codzienne wiadomości — Warszawa | Basia Bańda. Daily News — Warsaw

Christian Hutzinger. W/W

Konrad Smoleński. Everything Was Forever, Until It Was No More

Wolny strzelec | Freelancer

Peter Land. Nagi | Peter Land. Naked

Janicka & Wilczyk. Inne Miasto | Janicka & Wilczyk. Other City

GMO zabija miodek | GMOs Kill Honey

The Artists

Katarzyna Krakowiak. Powstanie i upadek powietrza | Katarzyna Krakowiak. The Rise and Fall of Air

Czas wolny | Free Time (Broniarek, Jałosiński, Łopieński, Morek, Plewiński, Rolke)



## Kalendarz wydarzeń

### Wolny strzelec

3.06 (pon.), godz. 19 ○

Roman Dziadkiewicz, *Arcydzieło część I*

– *Zaproszenie do tańca, uwertura: Silent Party, scena I: Diagram, scena II: Narcyz*

→ działanie, instalacja podczas otwarcia wystawy  
→ sale wystawowe

7.06 (pt.), godz. 19 ○

PREMIERA: performans Zorki Wollny i Artura

Zagajewskiego *Las* (na motywach opery *Wolny strzelec*)

→ sale wystawowe

9.06 (niedz.), godz. 12.15 ●

Oprowadzanie kuratorskie Ewy Toniak po wystawie

→ zbiórka w holu głównym

11.06 (wt.), godz. 18 ○

Pokaz filmu *Wolny strzelec*, reż. Wiesław Saniewski, 1981, Polska, 72 min

→ sala multimedialna, wejście od ul. Burschego

19.06 (śr.), godz. 17 ○

Spotkanie z cyklu *Sztuka dostępna — spotkania dla osób z dysfunkcją wzroku*

→ prowadzenie: Katarzyna Guzowska, Katarzyna Kucharska-Hornung

→ zbiórka w holu głównym

→ zapisy: 22 556 96 42; a.zdzieborska@zacheta.art.pl

20.06 (czw.), godz. 18 ○

Dyskusja towarzysząca wystawie

→ udział wezmą: Rafał Jakubowicz, Ewa Toniak, Jarosław Urbański, Julita Wójcik

→ prowadzenie: Mikołaj Iwański

→ sala warsztatowa

26.06 (śr.) godz. 18 ○

Warsztaty dźwiękowe dla dorosłych z Zorką Wollny i Arturem Zagajewskim

→ zbiórka w holu głównym

→ zapisy: 22 556 96 42; a.zdzieborska@zacheta.art.pl

→ liczba miejsc ograniczona

28.06 (pt.), godz. 12.15 ○

Spotkanie z cyklu *Patrzeć/Zobaczyć. Sztuka współczesna i seniorzy*

→ prowadzenie: Barbara Dąbrowska i Maria Kosińska

→ zbiórka w holu głównym

→ zapisy: 22 556 96 51 (wt.–nd., 12–20);

j.kinowska@zacheta.art.pl

17.07 (śr.), godz. 18 ○

Warsztaty twórcze dla dorosłych z Pawłem Jarodzkim

→ zbiórka w holu głównym

→ zapisy: 22 556 96 51; j.kinowska@zacheta.art.pl

→ liczba miejsc ograniczona

### Peter Land. Nagi

16.06 (niedz.), godz. 12.15 ●

Spotkanie z artystą Peterem Landem i kuratorką wystawy Magdą Kardasz

→ zbiórka w holu głównym

→ spotkanie prowadzone w języku angielskim, tłumaczone na język polski

### Janicka & Wilczyk

#### Inne Miasto

21.06 (pt.), godz. 12 ○

Dyskusja podczas konferencji prasowej

→ udział wezmą: Jarosław Trybuś, Elżbieta Janicka, Wojciech Wilczyk

→ prowadzenie: Gabriela Świtek

→ sala multimedialna, wejście główne

23.06 (niedz.), godz. 12.15 ●

Oprowadzanie autorskie Elżbiety Janickiej i Wojciecha Wilczyka

→ zbiórka w holu głównym

23.06 (niedz.), godz. 14–17 ○

Spacer po Warszawie z autorami wystawy

→ trasa spaceru obejmuje teren tzw. małego getta — od Pałacu Kultury i Nauki do pasa granicznego między małym a dużym gettem

→ zbiórka na stopniach Pałacu Kultury i Nauki (wejście główne od ul. Marszałkowskiej)

→ kontakt w trakcie spaceru: +48 609 638 152

25.06 (wt.), godz. 17 ●

Spotkanie z cyklu *Zachęta Talks*, w języku angielskim

→ prowadzenie: Benjamin Cope

→ zbiórka w holu głównym

6.07, 13.07 (sob.), godz. 12 ●<sup>18 zł</sup>

Warsztaty fotograficzne dla dorosłych

*Fotografowanie zmian, fotografowanie miasta*

→ prowadzenie: Jędrzej Sokołowski (fotograf kolektywu Flatten Image)

→ zbiórka w holu głównym

→ zapisy: 22 556 96 51 (wt.–nd., 12–20);

j.kinowska@zacheta.art.pl

→ liczba miejsc ograniczona

19.07 (pt.), godz. 12.15 ○

Spotkanie z cyklu *Patrzeć/Zobaczyć. Sztuka współczesna i seniorzy*

→ prowadzenie: Barbara Dąbrowska i Maria Kosińska

→ zbiórka w holu głównym

→ zapisy: 22 556 96 51 (wt.–nd., 12–20); j.kinowska@zacheta.art.pl

20.07 (sob.), godz. 12–15 ○

Spacer po Muranowie z Beatą Chomątowską, autorką książki *Stacja Muranów*

→ zbiórka przed wejściem do Intraco, ul. Stawki 2

→ kontakt w trakcie spaceru: +48 609 638 152

### Katarzyna Krakowiak

#### Powstanie i upadek

#### powietrza

7.07 (niedz.), godz. 12.15 ●

Spotkanie z artystką Katarzyną Krakowiak, kuratorem wystawy Michałem Liberą

oraz historyczką sztuki Alicją Gzowską

→ zbiórka w holu głównym

16.07 (wt.), godz. 12.15 ○

Spotkanie z cyklu *Patrzeć/Zobaczyć.*

*Sztuka współczesna i seniorzy*

→ prowadzenie: Alicja Korpysz

→ zbiórka w holu głównym

→ zapisy: 22 556 96 51 (wt.–nd., 12–20);

j.kinowska@zacheta.art.pl

### Czas wolny

25.08 (niedz.), godz. 12.15 ●

Spotkanie z kuratorem Łukaszem Modelskim

→ zbiórka w holu głównym

29.08 (czw.), godz. 18 ○

Publiczny przegląd portfolio

→ prowadzenie: FORUM Polska Agencja Fotografów

→ zapraszamy do nadsyłania zdjęć reporterskich dotyczących życia codziennego.

Portfolio składające się z maksymalnie 20 zdjęć,

w formie cyfrowej: pliki jpg, 2000 px (dłuższy bok) należy do dnia 20.08 (wt.) wysłać na adres

przegladportfolio@zacheta.art.pl.

Prowadzący wybierze do 12 portfolio, które zostaną omówione podczas spotkania

→ sala multimedialna, wejście od ulicy Burschego

3.09 (wt.), godz. 17 ●

Spotkanie z cyklu *Zachęta Talks*, w języku angielskim



- wstęp wolny | admission free
- wstęp w cenie biletu | admission included in entrance fee
- wstęp płatny | entrance fee

→ prowadzenie: Benjamin Cope  
→ zbiórka w holu głównym

**6.09 (pt.), godz. 12.15 ○**  
Spotkanie z cyklu *Patrzeć/Zobaczyć. Sztuka współczesna i seniorzy*

→ prowadzenie: Barbara Dąbrowska i Maria Kosińska  
→ zbiórka w holu głównym  
→ zapisy: 22 556 96 51 (wt.–nd., 12–20);  
j.kinowska@zacheta.art.pl

## Biennale Architektury w Wenecji

**15.06 (sob.), godz. 12–16 ○**  
*Fundamenty. O wystawach w Pawilonie Polskim na Biennale Architektury w Wenecji*

→ udział wezmą: prof. Marta Leśniakowska, Grzegorz Piątek, Jarosław Trybuś, Katarzyna Krakowiak, Michał Libera, Joanna Waśko, Ewa Porębska  
→ sala multimedialna, wejście od ul. Burschego

Szczegółowy program wydarzeń na [www.zacheta.art.pl](http://www.zacheta.art.pl)

Każda niedziela, godz. 12.15 ●

**Zwiedzanie wystawy z przewodnikiem**

→ nie dotyczy wymienionych w kalendarium niedziel  
→ zwiedzanie trwa około godziny  
→ zbiórka w holu głównym

## LETNIE KINO ZACHĘTY

**9.07, 16.07, 23.07 (wt.) ○**

Program filmowy towarzyszący wystawie

*Katarzyna Krakowiak. Powstanie i upadek powietrza*

→ wybór filmów Gordona Matta-Clarka  
→ *Herman's House*, reż. Angad Bhalla, Stany Zjednoczone, 80 min  
→ wybór filmów Bruce'a Naumanna  
→ pokazy filmów poprzedzone będą odtwarzaniem 10-, 15-minutowych nagrań dźwięków architektury oraz wprowadzeniem

Szczegółowy program i miejsce projekcji na [www.zacheta.art.pl](http://www.zacheta.art.pl)

## ROZMAWIAMY I PYTAMY

Zapraszamy w letnie wtorki i czwartki na krótsze zwiedzanie wystaw „ze znakiem zapytania”.

Spotkania wtorkowe są prowadzone w języku angielskim, czwartkowe w języku polskim.

Podczas spotkania (maks. 45 min.) przewodnik opowie o wystawie, przybliży jej kontekst.

Jest to okazja do rozmowy i wyrażania wątpliwości.

My też nie zawsze znamy wszystkie odpowiedzi, dlatego tym ciekawsza dyskusja przed nami!

→ w każdym tygodniu opowiadamy o innej wystawie  
→ szczegółowy program na stronie [www.zacheta.art.pl](http://www.zacheta.art.pl)  
→ wtorki, godz. 17, w języku angielskim (wstęp w cenie biletu)  
→ czwartki, godz. 17 w języku polskim (wstęp wolny)  
→ zbiórka w holu głównym

## WARSZTATY I OPROWADZANIA

### WARSZTATY

Przez cały czas trwania wystaw prowadzimy warsztaty dla dzieci i młodzieży, których celem jest zapoznanie z wystawą, pobudzenie kreatywności, zachęcenie do zadawania pytań i zmotywowanie do twórczego działania i myślenia.

→ zajęcia odbywają się od wtorku do piątku od godz. 12  
→ koszt: 150 zł od grupy do 25 osób (przedszkole i szkoła podstawowa), do 30 osób (gimnazjum i liceum)  
→ czas trwania: ok. 1,5 godziny  
→ informacje i zapisy: przedszkole i szkoła podstawowa: 22 556 96 71; z.dubowska@zacheta.art.pl  
gimnazjum i liceum: 22 556 96 42; a.zdzieborska@zacheta.art.pl

### OPROWADZANIA

Oprowadzanie w języku polskim, angielskim, niemieckim, hiszpańskim lub francuskim

→ koszt: 150 zł  
→ grupa może liczyć maksymalnie 30 osób  
→ informacje i zapisy: 22 556 96 42; a.zdzieborska@zacheta.art.pl

Więcej informacji o programie i szczegółowe tematy warsztatów: [www.zacheta.art.pl](http://www.zacheta.art.pl) w zakładkach: wydarzenia i edukacja.



[www.zacheta.art.pl](http://www.zacheta.art.pl)  
[www.otwartazacheta.pl](http://www.otwartazacheta.pl)

June, July, August . . .

## Events in English

**7 June (Fri), 7 p.m. ○**

PREMIERE: *The Forest* (based on the opera *Der Freischütz*), performance by Zorka Wollny and Artur Zagajewski, accompanying the exhibition *Freelancer*

**16 June (Sun), 12.15 ●**

Meeting at the exhibition with Peter Land and Magda Kardasz, curator of the exhibition *Peter Land. Naked*

→ meeting in the main hall  
→ in English (translated into Polish)

**25 June (Tue), 5 p.m. ●**

Meeting from the series *Zachęta Talks* (in English) at the exhibition *Janicka & Wilczyk. Other City*

→ moderator: Benjamin Cope  
→ meeting in the main hall

**3 September (Tue), 5 p.m. ●**

Meeting from the series *Zachęta Talks* (in English) at the exhibition *Free Time*

→ moderator: Benjamin Cope  
→ meeting in the main hall

## ZACHĘTA'S SUMMER CINEMA ○

**9, 16, 23 July 2013**

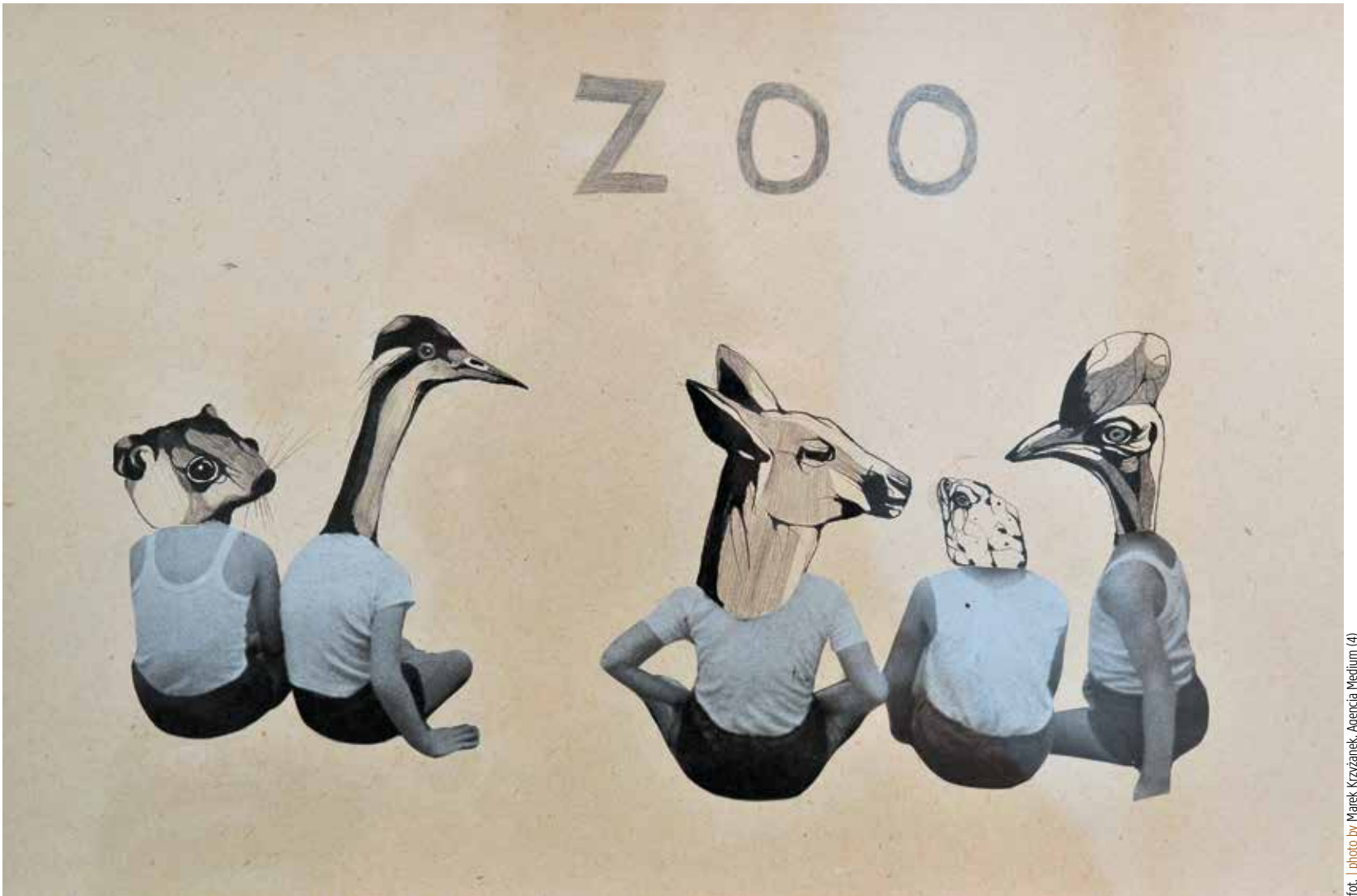
Film programme accompanying the exhibition *Katarzyna Krakowiak. The Rise and Fall of Air*

→ selection of films by Gordon Matta-Clark  
→ *Herman's House*, dir. Angad Bhalla, USA, 80 min.  
→ selection of films by Bruce Naumann  
→ screening of the films will be preceded by playing 10- and 15-minute sound recordings of architecture, as well as an introduction.  
→ find out more at [www.zacheta.art.pl](http://www.zacheta.art.pl)

## CONVERATIONS AND QUESTIONS

We welcome you on Tuesdays and Thursdays during the summer to a short viewing of the exhibitions 'with a question mark'. Tuesday meetings are held in English, while Thursday meetings are in Polish. During the meetings (max. 45 minutes) the guide will talk about the exhibition, bringing its context closer. It is an occasion for discussion and expression of doubt. We also do not always know all the answers, therefore it is an even more interesting discussion ahead of us!

→ every week we discuss a different exhibition, find out more at [www.zacheta.art.pl](http://www.zacheta.art.pl)  
→ Tuesdays, 5 p.m., in English (admission included in entrance fee)  
→ meeting in the main hall



# Basia Bańda. Codzienne wiadomości — Warszawa

## Basia Bańda. Daily News — Warsaw

kurator | curator: **Magda Kardasz**

współpraca | collaboration: **Karolina Bielawska, Adam Byra**

Projekt Basi Bańdy zatytułowany *Codzienne wiadomości — Warszawa* powstał z myślą o wystawie w Miejscu Projektów Zachęty. Składają się nań kolaże z elementami rysunku i obiekty rzeźbiarskie. Źródłem inspiracji stały się tytuły artykułów czy notek z portalu *Gazeta.pl/Warszawa*, skrótowo anonsujące mniej lub bardziej znaczące zdarzenia z bieżącego życia miasta. Artystka wymyśliła, że narysuje portret stolicy widzianej z oddalenia. Swoje śledztwo prowadziła z rodzinnej Zielonej Góry, celowo zatrzymując je na poziomie odczytania gazetowego nagłówka — domniemanej esencji danego zdarzenia. To właśnie te krótkie acz stanowczo brzmiące, nieweryfikowane przez nią komunikaty stały się pożywką dla fantazji i plastycznej wyobraźni. Bańda z właściwym sobie poczuciem humoru wyławia te goniące za sensacją, czasem wręcz tabloidowo głupie. Artystka nie tworzy ilustracji do prasowych doniesień, lecz swobodne interpretacje tytułowych stwierdzeń.

Stylizowane na stare ryciny kompozycje z serii *Codzienne wiadomości — Warszawa* powstały na pożółkłym papierze. Obrazy — złożone z elementów „znalezionych” (reprodukcji dawnej sztuki, ilustracji książkowych, zdjęć) i rysunkowych — przypominają dawną grafikę lub szkice, komiksy bądź napisy na murach. Pierwsze wrażenie widza to podziw dla harmonii kompozycji, umiejętności odtworzenia klimatu dawnej sztuki. Bardziej wnikliwy ogląd przynosi zwykle zaskoczenie albo nawet lekki szok z powodu odkrycia jakiegoś „niegrzecznego” czy krwawego szczegółu przedstawienia, zmieniającego jego wymowę.

Słodkie (*cute*) czy zabawne przedstawienia Basi Bańdy kryją często drugie — ponure lub wręcz przerażające — dno. W swoich pracach artystka nie tylko interpretuje codzienne błahostki, lecz także odnosi się do realnych problemów życia współczesnego miasta.

Daleka od moralizatorstwa wystawa Basi Bańdy mówi o złożoności kondycji ludzkiej w jej wymiarze jednostkowym, ale i społecznym, także o człowieku jako części dzikiej natury i miejskiej dżungli. Jest jednocześnie subiektywnym portretem Warszawy, rysowanym przez dowcipną i wyczuloną na absurdy rzeczywistości outsiderkę. ●●●



Basia Bańda's most recent project, *Daily News — Warsaw*, which has been created specially for the Zachęta Project Room, features collages with elements of drawing, and sculptural objects. The project was inspired by news headlines published by the Warsaw edition of the web portal *Gazeta.pl*. The artist's intention was to create a portrait of Warsaw as seen from afar. She worked from her home city of Zielona Góra, deliberately keeping the investigative work at the level of news headlines, which are supposed to offer an essence of the given event. It was these short and firm messages (whose veracity she didn't try to determine) that served as inspiration for her visual fantasies. Bańda, in her typical tongue-in-cheek manner, has selected the more sensational or tabloid-stupid ones. Rather than illustrating these briefest news pieces, Bańda creates their free interpretations.

*Daily News — Warsaw* were created on yellowed paper to give them an oldish feel, the images consist of found items (old-art reproductions, book illustrations, photographs) and drawing elements, making them look like old prints or sketches, comics, or murals. The first impression is one of admiration for the harmony of composition, an ability to evoke the mood of old art. Closer inspection, however, will cause surprise or even shock, revealing 'naughty' or bloody details that change the larger picture.

But Bańda's cute or funny images often hide a second — dark, or actually grim — bottom. Her works not only interpret daily trivia, but also address the contemporary city's real issues.

Far from moralising, Basia Bańda's exhibition examines the complexity of the human condition in both its individual and collective aspects, portraying the human being as part of both wild nature and the urban jungle. At the same time, it comes over as a subjective portrait of Warsaw, drawn by a witty and absurdity-sensitive outsider. ●●●

*Podpalili stajnię pełną koni w zemście za królika*, 13.02.13, technika mieszana

Na sąsiedniej stronie, u góry: Widok wystawy

U dołu: *85 lat ZOO w Warszawie*, 11.03.2013, technika mieszana

*Man Sets Stable Ablaze to Avenge Rabbit*, 13.02.13, mixed media

Opposite, top: Exhibition view

Bottom: *85th Anniversary of the Warsaw Zoo*, 11.03.2013, mixed media





# Christian Hutzinger. W/W

kurator | curator: Jacek Malinowski

współpraca ze strony Zachęty | collaboration on the part of Zachęta: Julia Leopold

partner: Austriackie Forum Kultury w Warszawie | partner: Austrian Cultural Forum in Warsaw

W/W to tytuł malarsko-architektonicznej instalacji Christiana Hutzingera. W niewykorzystywanej dotąd przestrzeni artysta umieszcza charakterystyczne dla swojej twórczości elementy: literę, figurę geometryczną, kolor. Grają one z „niewygodną” architekturą piwnicznej niszy i podkreślają jej funkcję „wejścia/wyjścia” lub „wstępu” do tego, co czeka wewnątrz. Litera „W” to wywołujący różne skojarzenia znak, którym artysta żongluje i bawi się na każdej dostępnej płaszczyźnie.

Prace Christiana Hutzingera istnieją w nieoczekiwanych warunkach i okolicznościach. Ich specyfiką jest to, że wypełniając miejsce — paradoksalnie — w ogóle go nie zajmują. Ponadto, zajmując przestrzeń i angażując ją, tworzą ją de facto od nowa. Jest to sztuka, w której sformułowanie „bez ograniczeń” ma wielorakie — dosłowne i metaforyczne — znaczenie. Hutzingera można uznać za abstrakcjonistę i instalatora. Może być też malarzem architektury i malarzem w architekturze — symbolistą i dekoratorem współczesności. Jego realizacje zawsze jednak wyraźnie zaznaczają swoją obecność: dominują, stygmatyzują miejsce i są obietnicą potencjału.

Twórczość Christiana Hutzingera (ur. 1966, mieszka i pracuje w Wiedniu) była wielokrotnie pokazywana nie tylko w ważnych instytucjach wystawienniczych Austrii, ale też w Japonii, Chinach, Czechach, Indiach, Belgii. W Polsce artysta brał udział w wystawie: *Abstrakcja stosowana* w galerii Austriackiego Forum Kultury w Warszawie w styczniu 2013 roku. Zaprojektowana dla Zachęty instalacja site-specific, inauguruje nową przestrzeń w podziemiach galerii. ●●●

**Prace Christiana Hutzingera istnieją w nieoczekiwanych warunkach i okolicznościach. Ich specyfiką jest to, że wypełniając miejsce — paradoksalnie — w ogóle go nie zajmują.**

**Christian Hutzinger's works exist in unexpected conditions and circumstances. It is their paradoxical specificity that, filling a space, they do not occupy it.**



Christian Hutzinger, szkic instalacji, 2013

Christian Hutzinger's W/W is an installation that combines painting and architecture. In a previously unused space, the artist has placed his trademark elements: a letter, a geometric figure, and colour. These play with the 'inconvenient' architecture of a basement niche, stressing its function as an 'entrance/exit' or 'introduction' to what awaits inside. The letter 'W', with its many meanings, is a sign that the artist plays with on every possible level.

Christian Hutzinger's works exist in unexpected conditions and circumstances. It is their paradoxical specificity that, filling a space, they do not occupy it. Moreover, involving and engaging a space, they in fact create it anew. Hutzinger's is an art where the term 'no limits' has multiple — literal and metaphoric — meanings. He can be considered as an abstractionist and installation artist. He can also be a painter of architecture and a painter in architecture: a symbolist and decorator of the present. Whatever the case, his works invariably mark their presence in an unmistakable fashion: dominating, stigmatising, promising potentialities.

Christian Hutzinger (born 1966 in Vienna) has shown his work at some of Austria's leading art spaces as well as in Japan, China, Czech Republic, India, or Belgium. In Poland, Hutzinger participated in the exhibition *Abstraction Applied* at the Austrian Cultural Forum in Warsaw in January 2013. The site-specific installation designed for Zachęta inaugurates a new venue in the gallery's underground space. ●●●

Christian Hutzinger, installation sketch, 2013





# Konrad Smoleński. Everything Was Forever, Until It Was No More

organizator wystawy: Zachęta — Narodowa Galeria Sztuki | organiser of the exhibition: Zachęta — National Gallery of Art  
komisarz Pawilonu Polskiego | Polish Pavilion commissioner: Hanna Wróblewska  
kuratorzy wystawy | exhibition curators: Daniel Muzyczuk, Agnieszka Pindera  
asystent komisarza | assistant commissioner: Joanna Waśko

Projekt ten stanowi kontynuację dotychczasowych poszukiwań Konrada Smoleńskiego, który od przeszło dekady aktywnie działa w obszarze sztuk wizualnych, w centrum swoich zainteresowań stawiając dźwięk.

Jego realizacje łączą punkrockową estetykę z precyzją i elegancją typową dla minimalizmu. Korzystając zarówno z istniejących w obszarze kultury, jak i konstruowanych samodzielnie obiektów dźwiękowych, bada za ich pośrednictwem przepływy i funkcje energii. Eksploatuje działanie prądu, fal dźwiękowych i systemów nagłośnienia, manipulując znaczeniami przedmiotów, które zwykle wiązane są z kulturą rockową.

Monumentalna instalacja autorstwa Smoleńskiego na podobieństwo symfonii powtarza regularnie utwór rozpisany na tradycyjne spiżowe dzwony, szerokopasmowe głośniki i inne rezonujące obiekty ułożone w przestrzeni Pawilonu Polskiego. Wszystkie elementy odgrywają równorzędną rolę w kompozycji rozumianej jako struktura zarówno wizualna, jak i audialna, w której kluczowe znaczenie ma opóźnianie i modyfikacja wyjściowego sygnału dzwonu. Działanie, jakemu artysta poddaje dźwięk tradycyjnego instrumentu, kuratorzy analizują poprzez współczesne teksty literackie i teorie naukowe, dla których wspólne jest przekonanie o nieścisłości lub wyczerpaniu pojęcia czasu. Są wśród nich zarówno hipotezy podważające klasyczne ujęcia problemów w fizyce, opowiadania science-fiction, jak i opracowania z zakresu eksperymentów i iluzji dźwiękowych. Tym samym dialog artysty z kuratorami ekspozycji prowadzi do powstania wizji rozpadu języka oraz końca czasu i historii, jakie znamy, bez wartościowania tego zjawiska.

Wystawie towarzyszy publikacja z tekstami Craiga Dworkina, Alexandry Hui, Andrieja Smirnowa, a także Daniela Muzyczuka i Agnieszki Pindery, którzy w swoich poprzednich projektach, realizowanych zarówno wspólnie, jak i indywidualnie, podejmowali się już komentowania zagadnień z obszaru historii nauki i dźwięku. Interdyscyplinarną książkę uzupełniają rozmowy z fizykiem Julianem Barbourem, filozofem Simonem Critchleyem, legendą muzyki elektroakustycznej Eugeniuszem Rudnikiem i kuratorem Thibaut de Ruyterem.

Tytuł wystawy został zapożyczony z tytułu książki Alexeia Yurchaka: *Everything Was Forever, Until It Was No More. The Last Soviet Generation* (Princeton University Press, 2005). ●●●



**Konrad Smoleński. *Everything Was Forever, Until It Was No More***  
pod redakcją | edited by Daniel Muzyczuk & Agnieszka Pindera  
projekt graficzny | graphic design: Dagny & Daniel Swzed (moonmadness.eu)

Udział Polski w 55. Międzynarodowej Wystawie Sztuki w Wenecji finansuje Ministerstwo Kultury i Dziedzictwa Narodowego Rzeczypospolitej Polskiej | Polish participation in the 55th International Art Exhibition in Venice was made possible through the financial support of Ministry of Culture and National Heritage of the Republic of Poland  
Wystawa współorganizowana przez Instytut Adama Mickiewicza | The exhibition is organised in cooperation with the Adam Mickiewicz Institute  
Sponsor transportów | Shipping sponsor: FF Fracht

This project is a continuation of the previous explorations of this artist, who, being active for over a decade in the domain of visual arts, focusses his interest on sound. His works combine punk rock aesthetics with the precision and elegance typical for minimalism. Smoleński, through the use of sound objects found in the culture as well as of his own construction, examines the flow and effect of energy. By exploring the possibilities of electricity, sound waves and PA systems, the artist manipulates the meanings that we usually attribute to objects connected with the culture of rock music.

The monumental installation authored by Smoleński, in the image of a symphony, regularly repeats a piece composed for traditional bronze bells, full range speakers and other sonorous objects placed in the space of the Polish Pavilion. All the elements play an equal part in this composition meant as both a visual and audio construction, where the delaying and modifying of the initial sound of the bell is of critical importance. The curators engage in a discussion of the treatment, to which the artist subjects the sound of a traditional instrument through the perspective of contemporary literary texts and scientific theories, which concur in their conviction of the inaccuracy or atrophy of the concept of time. Among them we find the hypotheses that challenge the classical understanding of these problems in physics, science-fiction stories, as well as in scientific elaborations on experiments and sound illusion. By this means, the dialogue of the artist with the curators of the exhibition results in a vision of the dissolution of language and the end of time and history as we know it, without placing a value judgement on this phenomenon.

The exhibition is accompanied by a publication featuring texts by Craig Dworkin, Alexandra Hui, Andrey Smirnov, as well as Daniel Muzyczuk and Agnieszka Pindera, who, in their previous projects undertaken together or individually, have already commented on the problems pertaining to the field of the history of science and sound. Supplementing this interdisciplinary book are interviews with a physicist Julian Barbour, a philosopher Simon Critchley, a legend of electro acoustic music Eugeniusz Rudnik, and the curator Thibaut de Ruyter.

The full version of the exhibition's title taken from the book of Alexei Yurchak: *Everything Was Forever, Until It Was No More. The Last Soviet Generation* (Princeton University Press, 2005). ●●●







# Dzwony podwodne, dzwony plastikowe, dzwony ze styropianu, dzwony w bagnie...

## Underwater Bells, Plastic Bells, Polystyrene Bells, Marsh Bells . . .

Z Eugeniuszem Rudnikiem rozmawiają Agnieszka Pindera i Konrad Smoleński

Eugeniusz Rudnik talks to Agnieszka Pindera and Konrad Smoleński

Napisał pan kiedyś: „chciałem wyrazić swój pogląd czy zdziwienie, że współcześni artyści z takim upodobaniem uprawiają ekshibicjonizm, opatrując swoje utwory sążnistymi przypisami (umieszczanymi na pierwszych stronicach partytury) lub jeszcze gorzej — montując czterdziestominutowe taśmy-demonstracje. [...] Pracownia artysty, szczególnie muzyka, zawsze chyba była gabinetem alchemika, a odbiorcę — nie snoba — nigdy nie interesuje, jak to zostało zrobione. On chce coś przeżyć, a nie zapłodniony problemami warsztatowymi studiować, czy nikt go nie buja”. Wbrew słowom tego manifestu chcemy zachęcić pana do zwierzeń o kulisach własnej praktyki artystycznej. Wspomina pan o swojej wieloletniej pracy reżysera dźwięku i kompozytora, z ogromnym doświadczeniem w sferze technologii i estetyki artystycznej transformacji dźwięku. A także, co w kontekście instalacji Konrada Smoleńskiego najbardziej nas interesuje, przyznaje się pan do nieustającej fascynacji transformacją dźwięku dzwonów.

Ile setek godzin ja biedny artysta-rzemieślnik „szarpałem” za dzwonową linę, aby twórczo zmienić dźwięk dzwonu, ale nie czynić na nim gwałtu. Dźwięk dzwonu to bardzo ważny sygnał w naszej kulturze, że nie wspomnę o obrzędach kościoła rzymskokatolickiego. Dzwon odzywał się przy ważnych, jeśli nie najważniejszych sytuacjach społecznych, jak rezurekcja — na cześć Zmartwychwstania Pańskiego, pogrzeb najbogatszego gospodarza w parafii, pożar, wojna, powódź i wszelkie inne nieszczęścia lub zwycięstwa, sukcesy, koronacje i abdykacje. Jest to niesłychanie ważna sprawa, a dźwięk dzwonu jest nadzwyczajnie trudny do transpozycji. Podobnie jak mowa ludzka, bo głos jest niewątpliwie najważniejszym sygnałem akustycznym, który do nas dociera jako pierwszy i ostatni w naszym życiu. Kiedy się rodzimy, to płacemy, a jak umieramy, to wydajemy jęk ostatniego tchnienia.

Tak więc spędziłem ogromną część mojego życia, „grając na dzwonach”, przekształcając je. Przesuwanie

widma, stosowanie czwórników przekształcających, by zmieniać różne parametry dźwięku, odwracanie dźwięku rakiem — to jest coś, w czym ja się od pół wieku specjalizuję. W 37 roku mojej pracy nauczyłem się w perwersyjny sposób zakłócać rytm dzwonu, tak by się rozwijał, zagęszczał, jakby się multiplikował. Odkryłem, że wariacje na rytmie czy na strukturze nie budzą u słuchacza oporów czy protestów, była to więc bardzo twórcza multiplikacja. Przedłużam wtedy wybrzmienie dzwonu, robię sprzężenie zwrotne z dużym opóźnieniem i mogę ciągnąć wybrzmienie do 3 minut. Dzwon wybrzmiewa 5 sekund, ja robię z tego 10, odwracam go rakiem i przyczepiam do dzwonu znowu. Czyli od wyciszenia on narasta, co bardzo niepokoi słuchacza, ale nie jest fałszywy, nie idzie „pod włos”. Dzieje się coś dziwnego z dźwiękiem, co nie mogło zaistnieć w naturze bez kontrolowanego zastosowania wyrafinowanych urządzeń elektronicznych.

**Pracował pan z dzwonem dlatego, że to było trudne i chciał pan po prostu przezwyciężyć tę trudność? Zmierzyć się z tym całym znaczeniem symbolicznym?**

Pracowałem dlatego, bo to było trudne, piękne i nowe. To była kwestia ambicji, co ja mogę z tego dzwonu „wyciągnąć”? Jak ja mogę wejść do jego wnętrza? Jak ja mogę to przetworzyć? Jak ja mogę z tego zbudować mój świat, który będzie korespondował z historią dźwięku dzwonów w naszej rzeczywistości, w naszej kulturze, w naszej historii, a nie będzie tylko gołym cytatem „parafialnym”? Napracowałem się. Najważniejszym bytem artystycznym dzwonopochodnym jest mój spektakl audialny na taśmie o czasie trwania trzech miesięcy. Powstał dla uczczenia okrągłej rocznicy wiktoria wiedeńskiej dla Muzeum Pałacu w Wilanowie. Złożony z tekstów pochodzących z listów żołnierzy, którzy narzekali na wszy, głód i zimno i wcale nie chcieli umierać za ojczyznę, tylko przeklinali dowódców za to, że muszą zdychać z głodu w okopach. Tym tekstom towarzyszyły dźwięki głęboko przetworzo-

nych dzwonów. Robiłem też z Krzysztofem Pendereckim muzykę z przetworzonego dzwonu do krótkiego filmu dokumentalnego pt. *Dzwon Zygmunta*, gdy pracowałem jako inżynier dźwięku w Eksperymentalnym Studiu Polskiego Radia w Warszawie. Jesienią tego roku ku pamięci Arne Nordheima prezentowany będzie utwór, swoiste „podzwonne”, którego pełny tytuł brzmi *Im Gedenken an Arne Nordheim* — „*Memento*”. Nordheim setki, jeśli nie tysiące godzin pracował w naszym Studiu, gdzie zrobiliśmy utwory niezwykle ważne w jego dorobku artystycznym, jak również w kulturze europejskiej. Pracowałem z nim m.in. nad dźwiękiem do światowej wystawy *Osaka '70*. Podzwonne zrobiłem właśnie ze „zwarowanych” dzwonów, z dzwonów głęboko przetworzonych, bo chciałem w ten sposób uczcić pamięć zmarłego artysty, którego Norwedzy bardzo cenią, powiadają, że on jest następny po Edvardzie Griegu, otwierają jego muzeum.

Również w tych moich miniaturach jest kilkanaście, jeśli nie kilkadziesiąt dzwonów, dzwony podwodne, dzwony plastikowe, dzwony ze styropianu (to są te moje tektury), dzwony w bagnie...

**A gdzie leży granica bezczeszczenia dzwonu, którego pan się tak obawia i często do niego wraca w swoich wypowiedziach?**

Granica jest w nas. Dla jednego coś może być bezczeszczeniem, a dla drugiego już nie. Ja podchodzę do dźwięku z ogromną atencją i szacunkiem, nie lubię pokazywania słuchaczowi języka. Naigrwania się i z niego, i z dźwięku, że użyję archaizmu. Znudziło mi się komponowanie niezliczonej ilości utworów elektronicznych przez powtarzanie tych struktur takich, siakich i owakich. W ogóle na świecie powstaje za dużo utworów [śmiech]. Bogusław Schaffer powiedział, że dziennie powstaje kilka tysięcy kwartetów smyczkowych, a ja przeczytałem w gazecie, że co dzień komponuje się 20 tysięcy piosenek. Trzeba być chorym na umyśle, żeby skomponować dwadzieścia tysięcy pierwszą... Postanowiłem więc nie komponować utworów, zacząłem komponować formy hybrydowe — *text-sound composition*, jak mówią Anglicy, lub *la musique pour la radio*, jak mówią Francuzi, albo *Hörspiele*, jak mówią Niemcy, czy kompozycje tekstowo-dźwiękowe, jak mówią Polacy — czyli formy między słuchowiskiem, muzyką konkretną a reportażem. W tych utworach biorę podł materię, to, co jest odrzucone, dźwięki brzydkie, które leżały w koszu. Niekiedy z podłogi biorę, odrzuty bądź takie „kiksy” z reportaży, gdzie ktoś tam coś mówi i się zaciął, zaczyna kaszleć albo mu się odbiło po wczorajszym przyjęciu. Ale robię to, pokazuję to, bo jest tu bardzo dużo prawdy o człowieku nagrywanym na przykład ukrytym mikrofonem. Ale nigdy nie ośmieliłem się naigrawać — używam celowo takiego brzmienia, żeby z życzliwym uśmiechem pokazać człowieka, bo jak wiadomo, bywamy w każdej chwili zarówno tragiczni, jak i komiczni — bo taka jest nasza natura.

**A czy podnoszenie tej podłej materii i robienie z tego dzieła sztuki nie jest podobnym przełożeniem, jak pracowanie na materii dźwięku szlachetnego i degradowanie go?**

Degradowanie? Przed tym mam opory, to znaczy wolę nobilitować podłe, niż degradować szlachetne. Ja chcę tworzyć byty piękne, szlachetne, poważne, godne, bo — jak sądzę — tylko one mają szansę przetrwać. ●●●

## Jak ja mogę wejść do jego wnętrza? Jak ja mogę to przetworzyć? Jak ja mogę z tego zbudować mój świat, który będzie korespondował z historią dźwięku dzwonów w naszej rzeczywistości, w naszej kulturze, w naszej historii...

How can I get inside it? How can I process its sound? How can I use it to create a world of my own that would correspond with the history of the sounds of bells in our reality, our culture, our history . . .



foto | photo by Bartosz Górka

not just serve as a bare 'parochial' code. I worked hard. My most important 'bell-derivative' creation is an audio spectacle on tape that has a duration of three months. It was made for the Palace Museum in Wilanów to commemorate a major anniversary of the victory in the Battle of Vienna (1683). The work contains the words of letters from soldiers who complained about lice, hunger and cold; they didn't want to die for their country, and cursed the commanders for making them starve in the trenches. The letters were accompanied by heavily

You once wrote: 'I'm astonished by the way contemporary composers so eagerly resort to exhibitionism by writing lengthy footnotes on the first pages of their scores, or even worse, by making forty-minute demo tapes . . . I think an artist's, and especially a musician's studio is, and always has been, more like an alchemist's room, and the audience — excluding that odd snob — are never interested in "how the thing was made". They want to experience something, rather than study technicalities to make sure they're not being bamboozled.' While we respect this manifesto of yours, we would still like to encourage you to tell us a few words about your artistic background. You have long years of experience working as a sound engineer and composer with enormous expertise in the technologies and aesthetics of sound transformation. And you admit to your enduring fascination with ways of transforming the sound of bells, which is especially interesting to us in the context of Konrad Smoleński's installation.

I'm a humble artist and craftsman trying to alter the sound of a bell without violating it. I've spent hundreds of hours pulling at a bell rope, trying to get the sound right. The tolling of a bell is a very important part of our culture, not to mention the rites of the Roman Catholic Church. Throughout history, bells have announced some of the most important events in social life — the Resurrection, the funeral of the richest parishioner, fires, wars, floods, all sorts of calamities, but also triumphs, victories, coronations and abdications. This is serious business, and the sound of a bell is extremely difficult to transpose. And so is human speech — without a doubt the most significant acoustic signal which reaches us as the first and as the last in our lives. When we are born we cry, and when we die we give our last gasp.

And so, I've spent an enormous part of my life 'playing bells', transforming their sounds. Spectrum shifting, the use of two-port networks for altering different parameters of sound, playing sounds backwards — all these are things I've been doing for half a century. And in the 37th year of my professional career, I learnt a truly perverse way to distort the rhythm of a bell; I made it grow, get thicker and sort of multiply. I saw that listeners didn't respond to my variations on the rhythm or structure with reluctance or anger, which proved that the multiplication was very creative. What I do is lengthen the sound of the bell, apply long-delay feedback, and then I can play the sound for up to three minutes. The bell tolls for five seconds, I lengthen the sound to ten, then reverse it and reattach it to the original. So, I start from the fade-out, and then the sound grows louder and louder, which is quite disturbing for the listener, but there is no fallacy about it, no 'rubbing up the wrong way'. There is something strange going on with the sound, something which couldn't happen naturally, without the use of sophisticated electronic devices.

**Did you decide to work with bells because it was a challenge you wanted to face? Especially in terms of all the symbolism they have?**

I started working with bells, because they were hard, beautiful and new. It was a question of ambition. What can I 'get out' of a bell? How can I get inside it? How can I process its sound? How can I use it to create a world of my own that would correspond with the history of the sounds of bells in our reality, our culture, our history, and

processed sounds of bells. I also helped Krzysztof Penderecki write the score based on processed bell sounds which was used for the documentary *Dzwon Zygmunta* [Sigismund's Bell] — this was while I was working as a sound engineer in the Experimental Studio of Polish Radio in Warsaw. This autumn will see the release of a 'death knell' in memory of Arne Nordheim entitled *Im Gedenken an Arne Nordheim — 'Memenitui'*. Nordheim spent hundreds, if not thousands of hours working in our studio, where we recorded some of the most important works in his career and in the entire cultural legacy of Europe. Among the things we produced together was the soundtrack to the World Exhibition Osaka '70. I did my death knell with the use of 'crazy', heavily processed bells to commemorate a great artist, much appreciated by Norwegians who call him the next Edward Grieg and are opening a museum devoted to his work.

My miniatures also contain at least a dozen, if not dozens of bells — underwater bells, plastic bells, polystyrene bells, marsh bells . . .

**And where is the boundary you fear so much and mention so often in your interviews, beyond which a bell would be desecrated?**

The boundary is in ourselves. What's desecration for one person may not necessarily be so for another. I approach sound with great attention and respect; and I don't like it when composers stick out their tongues to listeners, when they mock them, or when they mock sound. I've also grown bored with recording countless electronic pieces where the same structures are repeated over and over again. Generally I think there are too many musical pieces being created all over the world [laughter]. Bogusław Schaeffer said that there are a few thousand string quartets created every day, and I've read in a newspaper that twenty thousand songs are written daily. I would be completely insane to write song number twenty thousand and one . . . And so I've decided to compose hybrid pieces — they're called: *text-sound compositions* in English, or *la musique pour la radio* in French, *Hoerspiele* in German, or as we say in Polish *kompozycje tekstowo-dźwiękowe*, i.e. something in between radio drama, *musique concrète* and reportage. Now, for these I use ugly, rejected sounds that I've found in the bin, or on the floor; it's scrap material or 'slip-ups' from reports, e.g. when someone stumbles over words, begins to cough, or gives a burp as an afterthought to last night's party. But I do it nevertheless; I play these sounds, because there is a lot of truth in them, e.g. about a man or woman whose words have been recorded with a hidden microphone. But I would never dare to mock anyone — I use these sounds with a friendly smile on my face, just to show what we already know — that there are times when we're both tragic and comical at the same time — this is human nature.

**But isn't this elevation of scrap material to the status of art similar to the process of degrading a noble sound?**

Degrading? I have qualms about it. That is to say, I'd much rather elevate vile sounds than degrade noble ones. I want to make beautiful, noble, serious and admirable creations, because I believe only they have a chance to survive. ●●●

Translated by Jarosław Fejdych

4.06–4.08

Zachęta — Narodowa Galeria Sztuki | Zachęta — National Gallery of Art

# Wolny strzelec

## Freelancer

Roman Dziadkiewicz, Rafał Jakubowicz, Paweł Jarodzki, Alicja Karska & Aleksandra Went, Kamil Kuskowski, Jerzy Kosałka, Zbigniew Libera, Aleksandra Polisie-wicz, Anna Senkara & Cezary Koczwarski, Zorka Wollny, Julita Wójcik

kurator | curator: Ewa Toniak

współpraca ze strony Zachęty | collaboration on the part of Zachęta: Magdalena Komornicka

projekt ekspozycji | exhibition design: Małgorzata Szczęśniak

„Wolny strzelec” czy *freelancer* to ktoś o nienormalnym czasie pracy, niezwiązany z pracodawcą żadną stałą umową, a tym samym uczestniczący w grze rynkowej na innych zasadach niż np. pracownicy etatowi związani z pracodawcą siecią wzajemnych zobowiązań. Zarówno termin angielski, jak i polskie tłumaczenie zachowują źródłowy ślad „wolności”.

W sytuacji rynkowej możemy nazwać ją wolnością „od” — od trudu i znużenia etaty-zmu, „do” — wyboru rodzaju i charakteru pracy najczęściej związanej z tzw. wolnymi zawodami i przemysłem kreatywnym rozrastającym się dzięki internetowi. Wolnymi strzelcami są nie-ziemie artyści zależni od fluktuacji popytu i podaży na rynku sztuki, prefigurujący sytuację egzystencjalną wielu dzisiejszych pracowników. Taka charakterystyka wolnych strzelców zbytnio faworyzuje aspekt wolności, która okazuje się złudna. Wolność „od” oznacza brak przywiązania do tradycyjnych form politycznej organizacji: wolność od wszystkiego jest wolnością negatywną. To wolność jedynie do wolnej gry, jednego z instrumentów deregulacji liberalnej demokracji. Jak pisze Hito Steyerl, dziś wolność nie oznacza korzystania w pełni z praw obywatelskich; przeciwnie, to wolność upadku i klęski, doświadczanych przez wielu dryfujących ku niepewnej i nieprzewidywalnej przyszłości.

Sam termin, który pojawił się w epoce romantyzmu, w przestrzeni odległej od ekonomii i praw rynkowych, mieści w sobie dwa elementy, które sprawiły, że określenie najemnego wojownika (Walter Scott, *Ivanhoe*), tak szybko zostało zaadaptowane w innym obszarze. Walterskotowski *freelancer*, średniowieczny najemnik, wyposażony we własny sprzęt — lancę — przywołuje aktualne do dziś konotacje: walki, niezależności, którą należy rozumieć raczej jako brak lojalności mogący stać się monetą przetargową także w grze rynkowej.

Termin „wolny strzelec” ma jeszcze jedno pole odniesień znaczeniowych — myślistwo, które przynajmniej w epoce romantyzmu — jak pisze Marta Piwińska, badaczka polskiego romantyzmu — przeciwstawiane było wojnie. Romantyków w polowaniu pociągało czasowe i dzikie zawieszenie etyki, pociągała ich wolność. Kultura zmieniła się w źródło cierpień, jej alternatywą stała się natura, w której romantycy szukali dzikiej energii życia, nieskrępowanej racjonalnym etycznym prawem. Romantycznego „wolnego strzelca” należałoby raczej nazwać „wolnym myśliwym”. „Wolny myśliwy” to temat faustyczny.

Motyw myśliwego, który zawiera pakt z diabłem, by zapewnić sobie celność strzałów, genetycznie wywodzi się z germańskich legend i podań ludowych. W XV-wiecznym *Hexenhammer* — jak pisze Bartosz Kamiński — opisywano proceder sporządzania magicznych strzał i kul, które zawsze trafiają do celu. Z czasem o kulach takich zaczęto mawiać wolne (*Freikugel*), a o tym, który nimi strzela — wolny strzelec (*Freischütz*). Na motywach noweli pod tym tytułem powstało libretto pierwszej narodowej niemieckiej opery Carla Marii von Webera *Wolny strzelec* (premiera 1821). Weberowskiego wolnego strzelca, niewolnika pragnienia, zamkniętego w pokoju pełnym wypchanych zwierząt, którego magiczne kule zawsze trafiają do celu, wprowadziły do swojej pracy wideo Alicja Karska i Aleksandra Went (*Polowanie*, 2009). Ta praca mnie zainspirowała.

Wystawa stawia pytanie o „bycie artystą” dzisiaj, zmuszonym w ciągu ostatnich 20 lat do redefinicji swojego miejsca na mapie społecznych ról i ekonomicznych współzależności, czego skrajnym przejawem było sięgnięcie w obronie swoich praw do pozaartystycznych metod — strajku artystów w 2012 roku.

Chciałabym, aby nie zabrakło na wystawie pytań krytycznych, których przedmiotem jest wolność negatywna, także — za Steyerl — pytania, jak można dziś wyrazić wolność totalną „od”: od związków, lojalności, więzi społecznych i społecznego porozumienia. Pytań o rzeczywisty status wolnego strzelca, pozbawiony romantycznej iluzji.

Prace zaproszonych na wystawę artystów przekraczają tak przyjęte założenia. W Salach Matejkowskiej i Narutowicza znajdziemy studia alienacji jako doświadczenia zbiorowego, kolektywnego (Roman Dziadkiewicz), zapis nowej percepcyjności, czegoś, co nas dopiero czeka (Aleksandra Polisie-wicz), Weberowskie arie przepisane na ruch w przestrzeni (Zorka Wollny) i ironiczną filmową opowieść o pozbawionych refleksu kowbojach na Dzikim Zachodzie (Kamil Kuskowski). ●●●

Ewa Toniak

Częścią wystawy *Wolny strzelec* są działania Romana Dziadkiewicza i performans Zorki Wollny. Szczegóły w kalendarzu wydarzeń i na [www.zacheta.art.pl](http://www.zacheta.art.pl).

Poniżej: Jerzy Kosałka, *Trofeum wolnego strzelca*, 2012, dzięki uprzejmości artysty

Bottom: Jerzy Kosałka, *Freelancer trophy*, 2012, courtesy of the artist

Na sąsiedniej stronie, po lewej: Rafał Jakubowicz, *Manifest* (projekt instalacji), 2013

Opposite, left: Rafał Jakubowicz *Manifesto* (installation project), 2013

Na sąsiedniej stronie, po prawej: Kamil Kuskowski, *Wolny strzelec*, found footage, 2013. „Dawno, dawno temu, na Dzikim Zachodzie, mężczyźni, którzy nie potrafili wyciągnąć broni szybciej niż ich rywale, po prostu ginęli. Nazywano ich ironicznie »wolnymi strzelcami« (z filmu).

Opposite, right: Kamil Kuskowski, *Slow Gunman*, found footage, 2013. 'A long, long time ago in the Wild West men who could not draw a gun faster than their rivals simply died. They were ironically called "slow gunmen".' (from the film)





## Wolnymi strzelcami są niezmiennie artyści zależni od fluktuacji popytu i podaży na rynku sztuki, prefigurujący sytuację egzystencjalną wielu dzisiejszych pracowników.

**Artists, dependent on the  
fluctuations of supply and demand  
on the art market, have always  
been freelancers, thus prefiguring  
the existential situation of many  
a worker today.**

wild suspension of ethics, a special kind of freedom. As culture had changed into a source of suffering, nature offered an alternative in which the Romantics sought the wild energy of life, unbridled by rational ethical law. The Romantic 'freelancer' should thus rather be called a 'free hunter', which is a Faustian theme.

The motif of a hunter who strikes a deal with the devil in order to ensure that his shots will always be on target originates in German legends and folk tales. The 15th-century *Hexenhammer*, as Bartosz Kamiński writes, included a description of how to make magical arrows and bullets that will never miss. With time, such bullets started to be called 'free bullets' (*Freikugel*) and the shooter using them

a 'freeshooter' (*Freischütz*). The first important German Romantic opera, Carl Maria von Weber's *Der Freischütz* (premiere in 1821), to a libretto by Friedrich Kind, deals with exactly this subject. The Weberian 'freeshooter', a slave to desire, locked up in a room full of stuffed animals, whose magic bullets never miss, appears in Alicja Karska and Aleksandra Went's video, *Hunt* (2009), which was my inspiration.

The exhibition raises the question of what it means to 'be an artist' today, following two decades when artists have been forced to redefine their place on the map of social roles and economic relationships, an extreme manifestation of which was the 2012 artist strike.

I would like this exhibition to ask plenty of critical questions about negative freedom, as well as, after Steyerl, to ask about how it is possible today to express total freedom 'from': from relationships, loyalties, social ties, and social consensus. Questions about the actual status of the freelancer, stripped of any romantic illusions.

The works of the featured artists go even further than that. In the Matejko and Narutowicz rooms we will find studies of alienation as a collective experience (Roman Dziadkiewicz), a testimony of new perceptivity, something that is yet to happen (Aleksandra Polisievicz), Weberian arias transcribed into spatial movement (Zorka Wollny), or an ironic film narrative about Wild-West gunmen with slow reflexes (Kamil Kuskowski), ●●●

Ewa Toniak

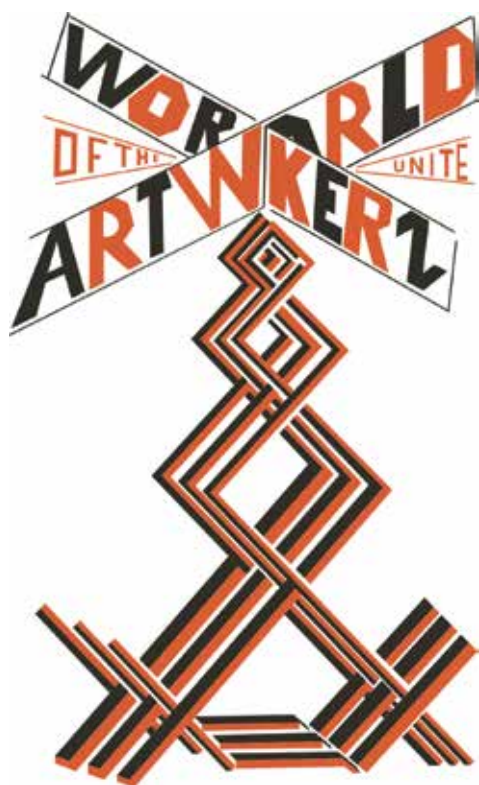
Elements of the exhibition *Freelancer* are activities by Roman Dziadkiewicz and a performance by Zorka Wollny. Details can be found in the calendar of events and on [www.zacheta.art.pl](http://www.zacheta.art.pl).

A freelancer is a 'person who sells services to employers without a long-term commitment to any of them' and thus participates in the market on different terms than fixed-contract employees. The term retains a trace of the original 'freedom' involved therein.

In a market situation, we can call it a freedom 'from' — from the hardship and weariness of regular employment, and a freedom 'for' — for choosing the kind and character of one's job, which usually has to do with the so called liberal professions or the internet-based creative industry. Artists, dependent on the fluctuations of supply and demand on the art market, have always been freelancers, thus prefiguring the existential situation of many a worker today. But such a characterisation of the freelancer puts too much emphasis on the aspect of freedom, which proves illusory. Freedom 'from' means a lack of attachment to the traditional forms of political organisation: freedom from everything is a negative freedom. It is freedom but for free play, one of the elements of the deregulation of liberal democracy. As Hito Steyerl writes, freedom today does not mean enjoying the plenitude of civil rights; quite the contrary, it is a freedom of decline and failure, experienced by many of those drifting towards a precarious, unpredictable future.

The term 'freelancer' itself, which first appeared during the Romantic period, in a space far detached from market economy and its laws, contains two elements that caused a name given to the mediaeval mercenary (Walter Scott, *Ivanhoe*) to be quickly adapted in another field. Scott's freelancer, carrying his own equipment — the lance — evokes contemporary connotations: struggle, or independence, the latter construed as a lack of loyalty that can become a bargaining card on the free market.

The term 'freelancer' has yet another field of semantic references: hunting, which, as Marta Piwińska, a researcher of Polish Romanticism writes, used to be opposed to war during the Romantic period. What attracted the Romantics in hunting was the temporary and



# Wolność od wszystkiego: wolni strzelcy i najemnicy

## Freedom from Everything: Freelancers and Mercenaries

Hito Steyerl

[...] Przyzwyczajiliśmy się uważać wolność za coś z gruntu pozytywnego — za możliwość robienia lub posiadania czegośkolwiek; mamy więc wolność słowa, wolność do poszukiwania swojej szansy i szczęścia oraz wolność wyznania<sup>1</sup>. Dzisiaj jednak sytuacja ulega zmianie. W dobie kryzysu gospodarczego i politycznego niepożądane skutki liberalnych koncepcji wolności — takie jak wolność korporacji od wszelkich regulacji oraz wolność do nieustannego zaspokajania własnych interesów kosztem całego społeczeństwa — doprowadziły do tego, że jedynymi powszechnymi formami wolności stały się: wolność od więzi społecznych, wolność od solidarności, wolność od pewności i przewidywalności, wolność od zatrudnienia i pracy, wolność od kultury, edukacji, transportu publicznego i w ogóle wszystkiego, co publiczne.

W dzisiejszym świecie tylko te rodzaje wolności są udziałem wszystkich ludzi. Nie są one jednak przypisane w równym stopniu wszystkim, ponieważ zależą od indywidualnej sytuacji materialnej i politycznej. Te negatywne wolności nakładają się na starannie skonstruowaną i wyolbrzymianą kulturową zmienność, która promuje wolność od ubezpieczeń społecznych, wolność od dochodów, wolność od odpowiedzialności i bezpieczeństwa ekonomicznego, wolność od edukacji, opieki zdrowotnej, stałej pensji i kultury, wreszcie zanik odpowiedzialności społecznej, a w wielu przypadkach wolność od obowiązującego prawa.

Janis Joplin śpiewała: „Wolność to znaczy, że nie ma nic do stracenia”. Taka wolność jest dziś udziałem wielu ludzi. Współczesna wolność to nie możliwość korzystania ze swobód obywatelskich, jak w tradycji liberalnej, lecz raczej możliwość upadku, którego może doświadczyć człowiek rzucony w otchłań niepewnej i nieprzewidywalnej przyszłości.

Owe negatywne wolności sprawiły, że na całym świecie zaczęły powstawać ruchy o charakterze protestacyjnym — ruchy niemające żadnych pozytywnych celów czy sprecyzowanych żądań, będące same w sobie wyrazem stanu wolności negatywnej. [...]

### Wolność negatywna jako wspólna płaszczyzna

[...] Obecnie ze stanem wolności negatywnej związany jest w szczególności jeden aspekt — status wolnego strzelca.

Kim jest wolny strzelec? Spójrzmy na prostą definicję:

1. Osoba świadcząca swoje usługi pracodawcy, ale bez długoterminowej umowy.
2. Osoba niezaangażowana i niezależna (jak w polityce lub życiu społecznym).
3. Średniowieczny najemnik.

[...] Warunki zatrudniania wolnych strzelców nie uległy tak radykalnej zmianie, jak ich broń, przybierająca dzisiaj bardzo różne formy; mogą to być kruszarki do kamieni, łopaty, butelki do karmienia niemowląt, karabiny maszynowe lub sprzęt komputerowy. [...] Wygląda na to, że zmieniły się także warunki pracy — fabryki dzielą się na mniejsze, niezależne jednostki podwykonawcze, w których produkcja odbywa się na zasadach zbliżonych do pracy na umowę lub na dniówki. Ten szybko postępujący, choć z pewnością nie powszechny zwrot ku historycznym formom pracy feudalnej może oznaczać, że żyjemy w epoce neofeudalizmu<sup>2</sup>.

W kinie japońskim istnieje długa tradycja przedstawiania wolnego strzelca. Postać ta, określana mianem „ronin”, to wędrowny samuraj, który nie ma stałego pana. Utraciwszy przywilej służenia jednemu władcy, ronin musi stawić czoła światu, ogarniętemu hobbesowską wojną wszystkich przeciwko wszystkim. [...] Klasycznym filmem o wolnym strzelcu jest *Straż przyboczna* Akiry Kurosawy. [...]

### Najemnik

Historia ronina stanowi alegorię dobrze oddającą sytuację współczesnego wolnego strzelca, jednak najemnik nie jest tylko figurą alegoryczną i historyczną — to figura jak najbardziej współczesna. Żyjemy w epoce, w której wykorzystywanie oddziałów złożonych z najemników przeżywa nieoczekiwany *comeback*.

[...] Wielu politologów zwraca uwagę na to, że prywatyzacja wojny jest symptomem całkowitego osłabienia struktur państwa narodowego — oznacza utratę kontroli nad siłami zbrojnymi i sprawia, że odpowiedzialność państwa i rządu prawa mają coraz mniejsze znaczenie. W wyniku tej prywatyzacji zostaje zakwestionowany tak zwany monopol państwa na przemoc, traci też ono część swojej suwerenności. Zastępuje ją tzw. suwerenność ograniczona (*subcontracted sovereignty*). Tak więc w scenariuszu opisującym wolność negatywną główną rolę odgrywają dwie wzajemnie się dopełniające figury: wolny strzelec

w sensie zawodowym i najemnik lub cywilny kontraktor w sensie zawodowo-wojskowym.

[...] Niewątpliwie tak wolni strzelcy, jak i najemnicy mają związek z powstaniem tego, co Saskia Sassen nazwała „globalnym miastem” (*Global City*). [...] „Idea miasta globalnego zakłada myślenie o świecie jak o sieci stykającej się w pewnych punktach-miastach, których zasięg i związki wykraczają poza jeden naród [...]”<sup>3</sup>.

Miasta globalne są więc wyrazem nowej geografii władzy, związanej nierozdzielnie z globalizacją ekonomii.

[...] W tym momencie pojawia się nowy rodzaj wolności negatywnej, wolność od reprezentacji przez tradycyjne instytucje, które zrzekły się odpowiedzialności za obywateli, ale nadal usiłują ich kontrolować i wpływać na ich życie za pomocą prywatnych sił zbrojnych lub innych prywatnych służb ochrony. [...]

### Teraz tracę twarz, muszę żyć

[...] Nowy najemnik, rzekomo wolny od wszystkiego, przestał być podmiotem i stał się przedmiotem — maską. [...] Obciążona znaczeniami maska symbolizuje wolność do bycia nieprzedstawianym. Sporny przedmiot prawa autorskiego umożliwia wspólną identyfikację ludziom, którzy nie tylko chcą zachować anonimowość, ale czują, że mogą być przedstawiani tylko za pomocą przedmiotów i towarów, ponieważ oni sami [...] są swobodnie przepływającymi towarami.

[...] Jako figury odgrywające rolę we współczesnej ekonomii najemnicy i wolni strzelcy mogą uwolnić się od swoich pracodawców i zacząć działać jak partyzanci. A przynajmniej jak grupka roninów sportretowana w arcydziele Kurosawy *Siedmiu samurajów* (1954). W filmie samurajowie łączą swoje siły, żeby ochronić wioskę przed bandytami. W stanie całkowitej wolności negatywnej jest to możliwe.

[...] W nowej dystopii negatywnej wolności — w naszych koszmarach — nikt nie należy do nikogo (z wyjątkiem banków). [...] Jesteśmy jak najemnicy w filmie Kurosawy, którzy wspierają się nawzajem [...]. Gdy jesteśmy wolni od wszystkiego, zawsze jest coś, co wolno nam robić.

Nowa wolność: trzeba dawać coś w zamian, gdy coś się bierze. ●●●

Przełożyła Izabela Suchan

Tekst w całości dostępny na [www.otwartazacheta.pl](http://www.otwartazacheta.pl).

Artykuł *Wolność od wszystkiego*, zamówiony przez Hendrika Folkertsza w związku z cyklem wykładów zatytułowanym *Facing Forward*, współorganizowanym przez Stedelijk Museum, University of Amsterdam, de Appel Arts Centre, W139, Stedelijk Museum Bureau Amsterdam i Metropolis M.

W artykule wykorzystano materiały z cyklu wykładów zorganizowanych przez Granta Wilsona, T. J. Demosa i Ninę Möntmann. Tekst *Wolność od wszystkiego: wolni strzelcy i najemnicy* został po raz pierwszy opublikowany w „e-flux journal”, nr 41, styczeń 2013.

1. O rozróżnieniu między wolnością pozytywną i negatywną pisał Isaiah Berlin w eseju *Dwie koncepcje wolności* (1958). Długą tradycję ma również debata dotycząca wolności negatywnej w ujęciu Charlesa Taylora; jego koncepcja różni się od koncepcji omówionej w tym artykule.  
2. W sensie abstrakcyjnym wielopłaszczyznowa geografia polityczna porządku feudalnego przypomina dzisiejsze nakładające się na siebie kompetencje, jakie mają państwa narodowe, ponadnarodowe instytucje i nowe prywatne systemy rządów o zasięgu ogólnosięwiatowym.  
3. Thomas Elsaesser, *Walter Benjamin, Global Cities, and 'Living with Asymmetries* (wykład wygłoszony podczas III Biennale w Atenach w grudniu 2011).

... We are accustomed to regarding freedom as primarily positive — the freedom to do or have something; thus there is the freedom of speech, the freedom to pursue happiness and opportunity, or the freedom of worship.<sup>1</sup> But now the situation is shifting. Especially in the current economic and political crisis, the flipside of liberal ideas of freedom — namely, the freedom of corporations from any form of regulation, as well as the freedom to relentlessly pursue one's own interest at the expense of everyone else's — has become the only form of universal freedom that exists: the freedom from social bonds, freedom from solidarity, freedom from certainty or predictability, freedom from employment or labor, freedom from culture, public transport, education, or anything public at all.

These are the only freedoms that we share around the globe nowadays. They do not apply equally to everybody, but depend on one's economic and political situation. They are negative freedoms, and they apply across a carefully constructed and exaggerated cultural alterity that promotes: the freedom from social security, the freedom from the means of making a living, the freedom from accountability and sustainability, the freedom from free education, healthcare, pensions and public culture, the loss of standards of public responsibility, and in many places, the freedom from the rule of law.

As Janis Joplin sang, 'Freedom's just another word for nothing left to lose.' This is the freedom that people in many places share today. Contemporary freedom is not primarily the enjoyment of civil liberties, as the traditional liberal view has it, but rather like the freedom of free fall, experienced by many who are thrown into an uncertain and unpredictable future.

These negative freedoms are also those that propel the very diverse protest movements that have emerged around the world — movements that have no positive focal point or clearly articulated demands, because they express the conditions of negative freedom. . . .

## Negative Freedom as Common Ground

... One particularly pertinent aspect of the condition of negative freedom today: the condition of the freelancer. What is a freelancer? Let's look at a very simple definition.

1. A person who sells services to employers without a long-term commitment to any of them.
2. An uncommitted independent, as in politics or social life.
3. A medieval mercenary.

... While today's lance-for-hire takes on many different forms — from stone crushers, shovels, baby bottles, and machine guns to any form of digital hardware — the conditions of employment do not appear to have changed as dramatically as the lance itself. . . . But perhaps labour conditions have changed as well — the factory now seems to be dissolving into autonomous and subcontracted microunits that produce under conditions that are not far from indentured and day labour. And this widespread, though by no means universal, reversal to historical forms of feudalist labour could mean that, indeed, we are living in neo-feudal times.<sup>2</sup>

In Japanese cinema, there is a long tradition of portraying the figure of the itinerant freelance. This character

**Janis Joplin śpiewała:  
„Wolność to znaczy, że  
nie ma nic do stracenia”.  
Taka wolność jest dziś  
udziałem wielu ludzi.  
Współczesna wolność to  
nie możliwość korzystania  
ze swobód obywatelskich,  
lecz raczej możliwość  
upadku.**

**As Janis Joplin sang, 'Freedom's  
just another word for nothing left  
to lose.' This is the freedom that  
people in many places share today.  
Contemporary freedom is not  
primarily the enjoyment of civil  
liberties, but rather like the freedom  
of free fall.**

is called the 'ronin', a wandering samurai who knows no permanent master. He has lost the privileges of serving a single master and now faces a world characterised by the Hobbesian warfare of all against all. . . . The classic freelancer film is Akira Kurosawa's *Yojimbo* . . .

## The Mercenary

While the story of the ronin is a fitting allegory for the conditions of contemporary freelancers, the mercenary is not just an allegorical or historical figure — it is a very contemporary one. Indeed, we are living in an age in which the use of mercenary forces has made a surprising comeback.

... As many political scientists have noted, the privatisation of warfare is a symptom of an overall weakening of the structure of the nation-state — a sign of a loss of control over military power, which undermines accountability and the rule of law. It calls into question the state's so-called monopoly on violence and undermines state sovereignty, replacing it with what has been called 'subcontracted sovereignty'. We thus have two figures, which complement each other and figure prominently in the scenario of negative freedom: the freelancer in an occupational sense and the mercenary or private security contractor in the military occupational sense.

... Arguably, both freelancers and mercenaries are related to the rise of what Saskia Sassen calls the 'Global City'. . . . 'The idea of the Global City therefore implies thinking of the world in terms of networks that come together at certain points, in cities whose reach and reference go beyond a single nation . . .'<sup>3</sup>

Global Cities thus express a new geography of power that is intrinsically linked to economic globalisation.

... At this point a new negative freedom emerges: the freedom not to be represented by traditional institutions, which refuse any responsibility for you but still try to control and micromanage your life, perhaps by using private military contractors or other private security services. . . .

## Lose the Face Now, I've Got to Live...

... But the new mercenary — who is supposedly free from everything — is no longer a subject, but an object: a mask. . . . This overdetermined object represents the freedom not to be represented. A disputed object of copyright provides a generic identity for people who feel they need not only anonymity to be represented, but can only be represented by objects and commodities, because . . . they themselves are free-floating commodities.

... As figures of contemporary economic reality, mercenaries and free lancers are free to break free from their employers and reorganise as guerrillas — or to put it more modestly, as the gang of ronin portrayed in Kurosawa's masterpiece *Seven Samurai* (1954). Seven free lancers team up to protect a village from bandits. In situations of complete negative freedom, even this is possible.

... In our dystopia of negative freedom — in our atomised nightmares — nobody belongs to anybody (except banks). . . . Just like Kurosawa's free lancers and mercenaries, who form bonds of mutual support . . . there is something we are free to do, when we are free of everything.

The new freedom: you've got to give for what you take. ●●●

The whole text is available at [www.otwartazacheta.pl](http://www.otwartazacheta.pl).

'Freedom from Everything' was commissioned by Hendrik Folkerts for the lecture series 'Facing Forward,' co-organised by Stedelijk Museum, University of Amsterdam, de Appel arts centre, W139, Stedelijk Museum Bureau Amsterdam, and Metropolis M. It was written using material from lectures commissioned by Grant Watson, T. J. Demos, and Nina Möntmann. 'Freedom from Everything: Freelancers and Mercenaries' was first published in e-flux journal, issue #41, January 2013

1. On the distinction between positive and negative freedom, see Isaiah Berlin's *Two Concepts of Liberty* (1958). There is also a tradition of debate around negative freedom as defined by Charles Taylor, whose concept is different than the one in this essay.
2. In as abstract sense, the multifaceted political geography of the feudal order resembles today's emerging overlapping jurisdictions of national states, supranational institutions, and novel private global regimes.
3. Thomas Elsaesser, 'Walter Benjamin, Global Cities, and 'Living with Asymmetries'' (lecture, 3rd Athens Biennale, December 2011).





15.06–18.08

Zachęta — Narodowa Galeria Sztuki | Zachęta — National Gallery of Art

# Peter Land. Nagi

## Peter Land. Naked

kurator | curator: **Magda Kardasz**  
współpraca | collaboration: **Katarzyna Kołodziej**  
projekt ekspozycji | exhibition design: **Peter Land,**  
**Grzegorz Rytel**

Z Peterem Landem rozmawia **Magda Kardasz**  
*Peter Land talks to Magda Kardasz*

Postanowiłeś zatytułować swoją wystawę w Zachęcie — Narodowej Gallerii Sztuki *Nagi*. Czy to dlatego, że odsłaniasz delikatne, kruche momenty ludzkiej egzystencji? Że wiele z twoich prac jest autobiograficznych? Czy też dlatego, że pojawiaasz się nagi w niektórych ze swych filmów? Czy może tytuł ma sugerować, że artysta obnaża się przed widzami poprzez swoje dzieła?

Sądzę, że chodzi o jedno i drugie; w mojej twórczości występują wyraźne elementy biografii i samoobnażenia. Nie jestem szczególnie „formalistycznym” artystą; chcę komunikować się w każdy możliwy sposób, poprzez rzeźbę, wideo, instalację, rysunek czy cokolwiek innego. A żeby to, co chcę komunikować, miało sens, musi wydawać mi się ważne, aktualne. Nie umiem pracować w sposób teoretyczny, oderwany od rzeczywistości. By moja praca wydawała mi się ważna, musi współbrzmieć z tym, co osobiste. Zawsze szukam najbardziej zrozumiałych sposobów wyrażenia tego, co osobiste.

W połowie lat dziewięćdziesiątych porzuciłeś malarstwo na rzecz filmów wideo, z których wiele pokazujesz w Warszawie. Jakie były okoliczności i powody tej decyzji?

Na początku moich studiów w kopenhaskiej Akademii Sztuk Pięknych miałem dość romantyczne wyobrażenie o sobie jako artyście. Postanowiłem wcześniej, że będę malarzem i przeczytałem wiele książek na temat malarstwa aż do lat sześćdziesiątych XX wieku. W efekcie byłem zupełnie nieprzygotowany na to, co działo się w akademii w roku 1998. Rozziew między moimi poglądami na sztukę i tym, o czym dyskutowano w akademii, był dla mnie szokiem. Przez jakiś czas próbowałem jeszcze trzymać się starych idei. W końcu jednak musiałem przyznać, że moje podejście do sztuki i bycia artystą było kompletnie anachroniczne. Przeżyłem kryzys tożsamości i zacząłem kwestionować wszystkie problemy dotyczące sztuki, które wcześniej wydawały mi się oczywiste; zdałem sobie sprawę, że będę musiał zacząć od nowa. Jako że malarstwo było nierozdzielnie związane z moimi poglądami na sztukę, z którymi się definitywnie rozstałem, musiałem też porzucić malarstwo, by móc pójść dalej. Wideo z kolei to był obszar dziewiczy. Sięgnąłem po nie, by w ten sposób znaleźć nowe, lepsze uzasadnienie mojej sztuki. Od wideo przeszedłem do innych mediów, takich jak rzeźba, instalacja i rysunek. Ostatnio namalowałem nawet kilka obrazów.



*Wiolonczelista*, 1998, wideo, 9'28", dzięki uprzejmości Peter Land & Galleri Nicolai Wallner, Kopenhaga  
*The Cellist*, 1998, wideo, 9'28", courtesy of Peter Land & Galleri Nicolai Wallner, Kopenhagen

Twoje prace wideo przypominają dokumentację performansów, jednak nie występujesz na żywo przed publicznością. Dlaczego?

Miałem kilka występów na żywo w połowie lat dziewięćdziesiątych, doszedłem jednak do wniosku, że nie czuję się komfortowo w sytuacji utraty kontroli w konfrontacji z żywą widownią. Przede wszystkim trudno jest wyznaczyć granicę pomiędzy performansem i otaczającą nas rzeczywistością. Widzowie często obserwują przygotowania do występu, zostają również jakiś czas po jego zakończeniu. To więc staje się również częścią doświadczenia. Czasem dochodzi do interakcji z widownią, co, jak sądzę, niektórzy performerzy lubią. Ja nie. Wideo dało mi możliwość redagowania, edytowania materiału i w ten sposób kontrolowania końcowego efektu. W wideo podoba mi się też aspekt podglądactwa: oglądasz czyjeś prywatne nagrania, tak naprawdę nie stworzone z myślą o publicznej prezentacji; przy publicznym występie trudno o takie wrażenie. Poza tym niemal wszystkie moje wideo, poza dwoma pierwszymi — *The 6th February 1994* i *The 5th May 1994* — wykorzystują w dużym stopniu montaż. Niektóre z nich są dodatkowo zapętlone.

Jakich artystów sztuki performans szczególnie cenisz?

Bruce'a Naumanna, Paula McCarthy'ego, Basa Jana Adera i zapewne wielu innych, których nazwiska akurat nie przychodzi mi do głowy. Również w ich przypadku

mówimy głównie o występach zarejestrowanych na taśmie filmowej albo wideo.

Krytycy porównują twoje filmy do slapstickowych komedii. Ironia i humor to twoje główne narzędzia, ale używasz ich po to, by dotykać trudnych, bolesnych kwestii. Czy możesz powiedzieć coś na ten temat?

Zawsze interesowałem się komedią slapstickową. Zwłaszcza krótkimi komediami z okresu kina niemego. Tym, co naprawdę mi się w nich podoba, jest prostota. Mamy prostą sytuację i na jej podstawie budowany jest humor. Ponieważ dzieje się to bez słów, wszystko jest powszechnie zrozumiałe. To było i jest dla mnie wielkie źródło inspiracji. Jednocześnie odnajduję w slapstickowej komedii element melancholii. Bardzo często bohaterami tych filmów są ludzie stojący w obliczu sytuacji, których nie rozumieją, które ich przerastają, czy to dlatego, że chcieli dokonać czegoś niemożliwego, czy z powodu nieudolności, a czasem jednego i drugiego. W tym sensie komedia jest potencjalnie tragiczna. To nie przypadek, że dramaturg taki jak Samuel Beckett inspirował się komedią slapstickową. Niektóre z jego sztuk dotyczą tego właśnie melancholijnego aspektu komedii: ludzie, którzy nagle znaleźli się na głębokiej wodzie, ale nie są tego świadomi. Prowadzi to do egzystencjalizmu.

Nieustanne upadki i wzloty jako kluczowy element życia czy twórczości to jeden z twoich ulubionych tematów. Lubisz grać rolę nieudacznika?

Porażka jest według mnie czymś podstawowym dla ludzkiej kondycji. Z jakiegoś powodu jest jednak czymś bardzo trudnym do zaakceptowania. Zdaje się, że wszyscy chcielibyśmy, żeby nasze życie było idealnym pasmem sukcesów. Ta pogoda za ideałem staje się murem, którym odgradzamy się od chaotycznej i „wadliwej” rzeczywistości. Porażka i fiasko stają się tabu. Chcemy wieść perfekcyjne życie perfekcyjnych rodzin w perfekcyjnych domach. Czymże jednak jest perfekcja? Kto o tym stanowi? Bardzo blisko stąd do myślenia totalitarnego, którego się boję. Patrząc z tej perspektywy, myślę, że granie nieudacznika jest aktem heroizmu.

Innym kluczowym zagadnieniem, jakie poruszasz w swej twórczości, jest tożsamość. Twoja diagnoza współczesnego świata jest dość pesymistyczna. Czy dzisiejszy człowiek jest w stanie znaleźć równowagę między upadłymi autorytetami i zmieniającymi się wzorcami społecznyymi? I czy sztuka może być w tym pomocna?

Nie jestem już takim pesymistą jak kiedyś. Ale wierzę, że od każdego z nas zależy, czy odnajdzie siebie, swoją tożsamość w coraz bardziej skomplikowanym świecie, w którym dawne autorytety upadły i zostały zastąpione przez mniej przejrzyste i mniej zcentralizowane struktury, a ich sposób działania nie jest oczywisty na pierwszy rzut oka. Myślę, że nadzieja tkwi w tym, że ludzie stają się coraz bardziej świadomi. I wierzę, że sztuka, zwracając uwagę na określone problemy, może się do tego uświadomienia przyczynić.

W twojej twórczości bardzo ważną rolę odgrywa muzyka. Co mógłbyś na ten temat powiedzieć?

Muzykę do filmów wybieram pod kątem tego, czy współgra z treścią i rytmem danej pracy. W *Jeziorko* na przykład,

**You have decided to title your exhibition at the Zachęta — National Gallery of Art *Naked*. Is it because you expose delicate/fragile moments of human existence? Because many of your works are based on personal experiences? Is that why you appear nude in some of your films? Or maybe the title says that the artist exposes himself to the audience through his works?**

I think it's a combination of both: There are clear elements of autobiography and self-exposure to my work. I'm not a very 'formal' artist: I want to communicate by any means possible, be that sculpture, video, installation, drawings or whatever. And the things I want to communicate must have a sense of urgency to me to feel right. I cannot work in a detached theoretical manner. In order for me to experience what I'm doing as relevant, it has to resonate with something that is personal. I always try to find ways of expressing the personal, so that it becomes as widely understandable as possible.

**In the mid-nineties you decided to abandon painting and start making films, many of which you present in Warsaw. What were the circumstances of and reasons for this decision?**

When I entered the Academy of Fine Arts in Copenhagen, I did so with a rather romantic idea of myself as an artist. I had already then decided that I wanted to be a painter, and had read a lot of books about painting up and until around the 1960's. So I was really unprepared for what was going on in the art academy in 1988 when I got in. It was a shock for me to realise the wide gap between my ideas about art and the discussions taking place. For some time I tried stubbornly to cling to my own dated ideas. But in the end I had to admit to myself that my attitude to art and art making was totally out of date. That threw me head first into a crisis, where I had to question all the things about art I had previously taken for granted, and I realised that I would have to start all over again. As painting to me was inextricably linked to the ideas about art that I was abandoning, I had to abandon painting in order to move on. Video, on the other hand, was virgin territory to me. So that became my media of choice as a strategy to find a new and more valid foundation for my work. From there I've moved on to other media like sculpture, installation, and drawing. I've even done a few paintings again.

**Your films look like the documentation of performances, however you never perform in front of a real audience. Why is this so?**

I did a few live performances back in the mid 1990's. But I realised that I didn't really feel comfortable about the loss of control that I experienced when confronted with a live audience. First of all, it's difficult to make a clear division between the performance and the reality that surrounds it. Often the audience is witness to the preparations taking place before the performance starts, and they also get to stand around after the performance is finished. So that becomes part of the experience, too. Sometimes they interact with the performance, which I guess some performance artists like. But I don't. The video media gave me the possibility of editing the performances thereby controlling what you see. I also think there is a feeling of voyeurism to video that I like: You are watching someone's private recordings that were really not meant for public viewing, a feeling that you seldom get with live performance. Apart



fot. | photo by Erich Walter, Erlangen

*Wspaniałe dziecko*, 2013, technika mieszana, dzięki uprzejmości Galleri Nicolai Wallner, Kopenhaga  
*Wunderkind*, 2013, mixed media, courtesy of Galleri Nicolai Wallner, Copenhagen

from that, almost all my videos, except for the first two: *The 6th February 1994* and *The 5th May 1994* rely a lot on the editing. Quite a few of them are loops.

**Which performance artists are important for you?**

Bruce Naumann, Paul McCarthy, Bas Jan Ader and probably a lot more that I can't think of right now. But again, most of their performances are films or videos.

**Art-critics compare your films to slapstick movies. Irony and humour are your major instruments, but you use them to touch on serious, painful subjects. Can you say some words about this?**

I've always been interested in slapstick comedy. In particular the early silent era short film comedies. What I really like about them is the simplicity. They take a simple situation and create comedy out of it. And because they

do so without the use of words, it becomes universally understandable. That has been a great inspiration for me. At the same time I find that there is a trace of melancholy in some of these slapstick comedies. They very often are about people who are up against situations that they don't understand or know how to handle, either because they want to accomplish something impossible, because of ineptitude, or a combination of both. That, in a sense, is potentially tragic. And I think it is significant that a play writer like Samuel Beckett was inspired by slapstick comedies. Some of his plays, in a sense, focus on this particular melancholic aspect to slapstick: People who are out of their depth, but don't realise it. It becomes existential.

**Constant failure and its overcoming as an essential part of man's/an artist's existence is one of your favourite topics. Do you enjoy playing a loser?**

gdzie gram z romantyczną koncepcją natury, użyłem VI Symfonii *Pastoralnej* Beethovena. Częściowo dlatego, że pasuje do rytmu pracy, a częściowo dlatego, że ilustruje idee kluczowe dla jej zrozumienia.

**Po nakręceniu *Jeziora* w 1999 roku wykonałeś kolejny zwrot, tym razem ku instalacji rzeźbiarskiej, malarstwu, rysunkowi i grafice. Czy ten powrót do tak zwanych „mediów tradycyjnych” był dla Ciebie doświadczeniem odświeżającym?**

Robienie nowych rzeczy zawsze jest doświadczeniem odświeżającym! Otwiera nowe perspektywy i może być bardzo twórcze.

**W projektach z ostatniego okresu zajmujesz się ciemną stroną dzieciństwa i tak zwaną „czarną pedagogiką”. W serii prac malarskich i rzeźbiarskich, wykorzystując motywy mroczne, okrutne, pokazujesz edukację jako proces opresywny, oparty na ucisku. Czy ta terapia szokowa działa na publiczność?**

Wielokrotnie w moich pracach przedstawiałem dzieci. Myślę, że dzieciństwo jest interesujące dla dorosłych jako „ekran”, na który rzutują projekcje siebie samych. Dzieci stają się lustrami, w których odbijają się nadzieje i lęki ich rodziców. W tym sensie tematem tych prac nie są tak naprawdę dzieci i być może dlatego niektóre z tych prac mogą się wydawać szokujące. Zajmuję się tu kwestiami, które w niektórych przypadkach przybierają formę koszmaru i rzeczywiście zależy mi na tym, żeby wstrząsnąć widzem. Ale nigdy nie postrzegałem tego jako terapii.

**W pracach tych jest też wiele odniesień do baśni, np. braci Grimm, czy powieści Lewisa Carrolla. Praca *Drzwiczki* pozwala widzowi przejść na „drugą stronę lustra”. Czy wierzysz w poznawcze, terapeutyczne, uzdrawiające właściwości sztuki?**

Lubię nawiązywać do klasycznych ilustracji z książek dziecięcych, w tym bajek. To coś, co większość ludzi rozpoznaje i pamięta. W tym sensie obrazy te mogą jawić się jako bardziej niepokojące. Ale znowu: nie chodzi tu o terapię czy katharsis. Wierzę jednak, że dla niektórych sztuka może mieć takie zastosowanie.

**Czy w takim przypadku należałoby powiedzieć, że ujawnianie tego, co ukryte, zwracanie uwagi na głębsze znaczenie zjawisk, jest istotnym zadaniem sztuki?**

Jednak tak. Mam nadzieję, że sztuka ma taką zdolność.

**W cyklu *Próba odtworzenia z pamięci składu klasy z podstawówki* próbujesz przypomnieć sobie postaci kolegów i koleżanek z klasy, jednak na twoich rysunkach wszyscy oni wyglądają podobnie, jakby coś ich więziło. Czy mógłbyś powiedzieć nam coś więcej o tej pracy?**

Inspiracją były zetknięcie z ideami XIX-wiecznego niemieckiego pedagoga Moritza Schrebera, dzisiaj uważanego za uosobienie wszystkich wad wiktoriańskiej edukacji. Konstruował on urządzenia, które zakładano dzieciom do noszenia, by przyjmowały odpowiednią postawę, nie dotykały się tam, gdzie nie wolno i tak dalej. Gdy studiowałem jego poglądy, było dla mnie jasne, że nie dobro dziecka miał w pierwszym rzędzie na uwadze. Gonił raczej za jakimś ideałem. Traktował dzieci jak surowiec, z którego można będzie ulepić perfekcyjne,

jednopłaszczyznowe istoty ludzkie. W tym sensie antycypował nazizm. Ta praca znowu wypływa z głębokiej podejrzliwości, z jaką podchodzę do wszelkich koncepcji perfekcjonistycznych czy pogardy dla porażki. Jest to oczywiście również krytyka roli artysty jako głosiciela takich poglądów. Tytuł cyklu dał mi punkt wyjścia. Poza tym jest osobisty, a sądzę, że to ważne; w pracy tej obecny jest element introspekcji, który chcę podkreślić.

**Jakie są twoje najbliższe plany? Czy znowu zmienisz medium, a może będziesz czekał, co przyniesie ci przyszłość? Jaka jest twoja typowa metoda działania?**

Sprawdzę, co przyniesie przyszłość. Oczywiście mam wiele nowych pomysłów. Wiele idei, nad którymi chciałbym popracować.

Moja metoda polega zazwyczaj na tym, że zaczynam rysować, tworzyć masę szkiców, niemal jak strumień

świadomości: bazgroły, śmieszne buźki, cokolwiek, żadnej cenzury. Potem, jeżeli wyłoni się z tego jakiś pomysł, chwytam się go i zaczynam go rozwijać. Jednocześnie robię notatki, by nie pogubić się w tym, o co mi chodzi. Na końcu decyduję, jaki środek wyrazu będzie najodpowiedniejszy dla danego pomysłu. To, jak długo trwa cały proces, zależy od wielu czynników. Czasem miesiąc, czasem rok. Wcześniej pracowałem inaczej, ale od pięciu lat w ten właśnie sposób zorganizowałem sobie proces twórczy. ●●●

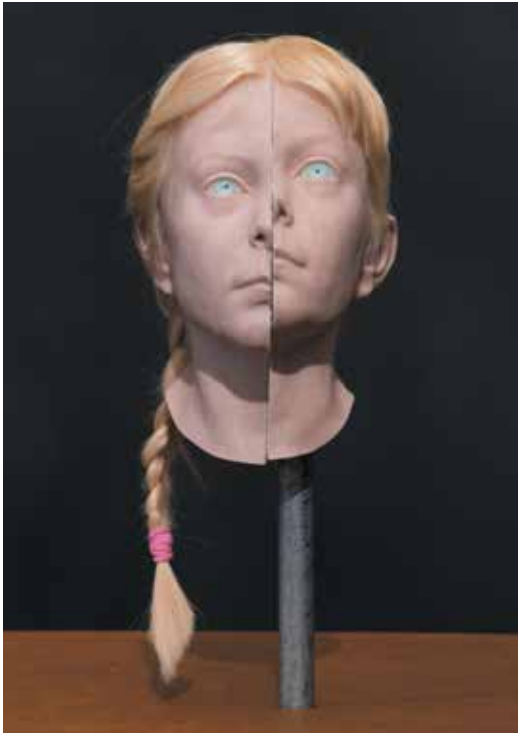
**Peter Land** urodził się w 1966 w Århus (Dania). W latach 1988–1994 studiował w The Royal Danish Academy of Fine Art w Kopenhadze, a od 1994 do 1995 w Goldsmiths College w Londynie. Jeden z najwybitniejszych artystów duńskich średniego pokolenia. Mieszka i pracuje w Malmö.



Z cyklu *Próba odtworzenia z pamięci składu klasy z podstawówki*, 2012–2013, akwarela, ołówek i grafit na papierze, dzięki uprzejmości, Galleri Nicolai Wallner, Kopenhaga, fot. Erich Malter, Erlangen

From the cycle *An Attempt At Reconstructing My Elementary School Class, Based On My Memory*, 2012–2013, watercolour, pencil and graphite on paper, courtesy of Galleri Nicolai Wallner, Copenhagen, photo by Erich Malter, Erlangen





*Absolutna doskonałość*, 2013, technika mieszana, dzięki uprzejmości Galleri Nicolai Wallner, Kopenhaga  
*Absolute Perfection*, 2013, mixed media, courtesy of Galleri Nicolai Wallner, Copenhagen



*Wiosna*, 2010, technika mieszana, widok wystawy, Kunstpalais Erlangen, 2013, dzięki uprzejmości Galleri Nicolai Wallner, Kopenhaga  
*Springtime*, 2010, mixed media, installation view, Kunstpalais Erlangen, 2013, courtesy of Galleri Nicolai Wallner, Copenhagen

fot. | photo by Erich Malter, Erlangen (2)

Failing is, in my view, a basic condition of being human. But it is something that, for some reason, is very hard to accept. I guess that we would all like our lives to be perfect, and everything we do to be a success. This idea of perfection becomes a fence against a chaotic and 'flawed' reality that we don't want to see. Failure and fiasco become taboo. We want to live perfect lives with our perfect families in our perfect homes. But what is perfection? Who decides? It very easily leads to a kind of totalitarian thinking that I find scary. In that perspective, I think playing the loser is a heroic act.

**The other key problem of your art is identity. Your diagnosis of the contemporary world is quite pessimistic. Is there any chance for contemporary man to achieve balance in between fallen authorities and changing social patterns? Can art help in this process?**

I'm not as much of a pessimist as I used to be. But I believe that it is up to the individual to find its own identity in an ever more complex world in which the old fallen authorities have been replaced by more opaque and decentralised power structures that operate in ways that are not immediately obvious. I think that hope lies in people becoming aware. And I believe that art, by addressing these issues, has the potential of helping to create this awareness.

**Music plays a very important role in your art. Can you say something about it?**

The music for my videos is picked based on the extent to which it underlines the content and rhythm of the work. For instance in *The Lake*, in which I'm playing with the romantic idea of nature, I use Beethoven's 6th Symphony *Pastorale*: partly because it goes very well with the rhythm of the video, partly because the music itself exemplifies ideas that are intrinsic to understanding the work.

**After shooting *The Lake* video in 1999, you decided to turn to other media — sculptural installations, paintings, drawings, and graphics. Was this return to so-called 'classical media' a refreshing experience?**

It's always refreshing to do something different. It offers new perspectives, and can be very productive.

**Your recent projects examine the dark side of childhood and so-called 'dark pedagogy'.**

**In painterly and sculptural works from this series you present (with the help of scary or cruel images) education as an oppressive process. Is this shock therapy effective for the audience?**

I have depicted children in a lot of my work. I think that what makes childhood interesting is the degree to which adults use it as a 'screen' for projecting themselves. Children become these small mirrors that reflect the hopes and fears of the adults. In that sense, my work really isn't about childhood. Maybe that is also the reason why some of the works are shocking. I'm dealing with subjects that in some cases are nightmarish, and yes, I want that shock effect. But I've never seen it as therapy.

**There are also many references in those works to fairy tales — such as those of the Grimm Brothers or Lewis Carroll. With your work *Small Doors* you create for viewers the possibility to go to the other side. Do you believe in the cognitive/therapeutic/transitional possibilities of art?**

I like to refer to classic illustrations from children's books and fairytales. It is something that most people recognise and remember. In that way, the images become more unsettling. But again: No it isn't meant as therapeutic or cathartic. But I believe that art can have that function to some.

**In that case should one rather say that revealing hidden problems, bringing awareness of deeper senses of the**

**phenomena, would be an important function of your art?**

Yes. I hope my work have the potential for that.

**In the series *An Attempt At Reconstructing My Elementary School Class, Based On My Memory*, you are trying to memorise every single classmate of yours. However, in your drawings they all look alike and rather constrained. Can you say some words about this?**

The idea for this series of works came from encountering Moritz Schreber, a German pedagogue from the 19th century. Today he is seen as one of the prime examples of everything that was wrong about Victorian childrearing. He created devices that were strapped onto children to make them sit or walk erect or to prevent them from touching themselves in inappropriate places when in bed, etc. While studying his ideas, it became clear to me that he wasn't interested in the wellbeing of the individual child. He was pursuing some kind of ideal. He seemed like a sculptor using these children as raw material to be fashioned into perfect unidirectional humans. In that way, some of his ideas are anticipating the Nazis. Again, the works very much originate from my suspicion towards any notion of perfection or disdain for failure. Of course, inherently, there is also a critique towards the role of the artist as perpetrator of such ideals. The title of the series provided me with a starting point for the work. It also places me in the picture and I think that is important: There's an element of introspection about the work I want to make apparent.

**What are your nearest plans? Will you change medium again or you will see what subjects and media the future brings you? What is your usual artistic method?**

I'll see what the future brings. Of course I have a lot of new work I want to do. Ideas that I want to develop further.

My artistic method is usually to start out by making a lot of drawings, almost like a stream of consciousness, doodles, funny faces, whatever, no self-censorship at all. Then if an idea emerges, I pounce on it and start developing it. At the same time I start to write down notes about the work as a way of clarifying to myself what I'm doing. Then, at the end of this process, I decide what would be the right media for the idea. How long this process takes differs a lot. Sometimes it takes a month, sometimes a year. I haven't always worked like that. It's only in the last 5 years that the process has been this organised. ●●●

---

**Peter Land** was born in 1966 in Århus (Denmark). From 1988 till 1994 he studied at The Royal Danish Academy of Fine Art in Copenhagen, and from 1994 till 1995 at Goldsmiths College in London. One of the most known Danish artists of the middle generation. He lives and works in Malmö.





**Po lewej: Duże getto. Widok z Inflanckiej 15 w kierunku południowo-wschodnim — 15 marca 2012**

Dawny Umschlagplatz. Plac budowy w miejscu boczny kolejowej, skąd Niemcy wywieźli do komór gazowych Treblinka i Majdanek ok. 300 tys. Żydów Warszawy (1942–1943). W prześwicie między nieotynkowanymi budynkami ulica Stawki i odchodząca od niej Zamenhofs. Po lewej stronie osiedle Inflancka (pierwotnie miało nosić nazwę: Bramy Słońca). Na horyzoncie po prawej stronie błękitny wieżowiec w miejscu Wielkiej Synagogi na Tłomackim. Po lewej zielony wieżowiec Intraco przy ulicy Stawki i sąsiedni wieżowiec ciemnoszary, których lokalizacja odpowiada dawnemu usytuowaniu placu Muranowskiego.

**Left: Large Ghetto. View from 15 Inflancka Street towards the south-east — 15 March 2012**  
The former Umschlagplatz. A construction project under way on the site of the railway siding from which the Germans sent some 300,000 Warsaw Jews to the gas chambers of Treblinka and Majdanek (1942–1943). In the clearance between the unplastered buildings, Stawki Street and, running off it, today's Zamenhofs Street. On the left, the Inflancka housing estate (originally meant to be called Sun Gates). On the horizon on the right, the blue high-rise where the Great Synagogue at Tłomackie Street used to stand. On the left, the green Intraco skyscraper at Stawki Street and the dark-grey high-rise, roughly where the former Muranowski Square used to be.

**U góry: Małe getto. Widok z Grzybowskiej 5 w kierunku południowo-zachodnim — 8 kwietnia 2011**  
Na pierwszym planie po prawej fragment Domu Gminy Żydowskiej przy Twardej 6. Wyżej w prześwicie między blokami aleja Jana Pawła II (d. Juliana Marchlewskiego, przed 1945 roku nieistniejąca) i Rondo ONZ (przed 1945 odcinek Twardej). Na pierwszym planie po lewej fragment Państwowego Teatru Żydowskiego im. Estery Rachel i Idy Kamińskich. Dalej ulica Twarda, fragment kolumnady i transeptu rzymskokatolickiego kościoła pod wezwaniem Wszystkich Świętych przy placu Grzybowskim. Na środku wykop pod budowę wieżowca Cosmopolitan. Od Twardej w głąb obrazu odchodzi ulica Emilii Plater. Lokalizacja Pałacu Kultury i Nauki odpowiada dawnemu południowo-wschodniemu krańcowi getta.

**Top: Small Ghetto. View from 5 Grzybowska Street towards the south-west — 8 April 2011**

In the foreground on the right is a fragment of the Jewish Community-owned annexe at 6 Twarda Street. Above it, in the clearance between the apartment blocks, are Jana Pawła II Avenue (formerly Juliana Marchlewskiego Street, nonexistent before 1945) and the ONZ Roundabout (a stretch of Twarda Street prior to 1945). In the foreground on the left, a fragment of the Ester Rachel Kamińska and Ida Kamińska State Jewish Theatre. Then Twarda Street and a fragment of the colonnade and transept of All Saints' Roman Catholic Church at Grzybowski Square. In the centre, an excavation for the Cosmopolitan skyscraper. Into the background off Twarda Street runs Emilii Plater Street. The location of the Palace of Culture and Science corresponds with the south-eastern end of the Ghetto.



# Janicka & Wilczyk. Inne Miasto

## Janicka & Wilczyk. Other City

współpraca ze strony Zachęty | collaboration on the part of Zachęta: Katarzyna Kołodziej

*Inne Miasto* to projekt fotograficzny zrealizowany w konwencji dokumentalnej. Praca jest próbą wizualnego opisanie terenu dawnego getta warszawskiego (1940–1943), utworzonego przez hitlerowskie Niemcy w sercu miasta, stolicy Polski. „Miejsce-po-getcie” (określenie Jacka Leociaka) rozciąga się między Pałacem Kultury i Nauki na południu a centrum handlowym Arkadia na północy. Granice dawnego getta od wschodu to Nowe Miasto, plac i ogród Krasińskich, plac Bankowy, tyły gmachu PAST-y. Od zachodu zaś — ulice Żelazna, Okopowa (Cmentarz Żydowski i Stare Powązki).

Prezentowane obrazy odznaczają się jednorodnością formalną. Zawierają również części wspólne: te same fragmenty przestrzeni ukazane w innym wykroju i pod innym kątem, a także punkty orientacyjne. Elementy te pozwalają widzowi zrekonstruować całokształt terytorium dokumentowanego przez artystów. Dopełnieniem zbioru fotografii jest mapa opracowana przez kartografa Pawła Weszpińskiego na potrzeby monumentalnej publikacji Barbary Engelking i Jacka Leociaka *Getto warszawskie. Przewodnik po nieistniejącym mieście*. Siatka ulic współczesnej Warszawy została tu nałożona na szczegółowy plan nieistniejącego miasta, z zaznaczeniem nielicznych reliktyw zabudowy getta.

*Inne Miasto* proponuje refleksję nad kolejnymi etapami powstawania powojennej Warszawy, nad koncepcjami architektury i urbanistyki, z których każda wyrasta z oceny przeszłości, będąc zarazem formą myślenia o teraźniejszym i przyszłym społeczeństwie: od egalitarnych wizji budownictwa społecznego po neoliberalną logikę maksymalizacji zysku bez poszanowania wcześniejszych założeń i kosztem spójności społecznej. Ukazane na fotografiach miejsca emblematyczne — niegdysiejszy szpital im. Bersohnów i Baumanów, synagoga Nożyków, dawne Nalewki, dawny Umschlagplatz i inne — osadzają *Inne Miasto* w historii żydowskiej Warszawy. Projekt Janickiej i Wilczyka jest bowiem także próbą bilansu tożsamości terytorium i świadomości wspólnoty, która ukonstytuowała się w miejscu zagłady Żydów. W tym sensie pozwala formułować pytania o stosunek kultury i społeczeństwa powojennej Polski do katastrofy bez precedensu w historii cywilizacji. ●●●

***Inne Miasto* proponuje refleksję nad kolejnymi etapami powstawania powojennej Warszawy, nad koncepcjami architektury i urbanistyki, z których każda wyrasta z oceny przeszłości, będąc zarazem formą myślenia o teraźniejszym i przyszłym społeczeństwie.**

***Other City* proposes a reflection on the successive stages of the development of postwar Warsaw, on the concepts and ideas of architecture and urban planning, each of which emerges from a view of the past while being a form of thinking about present and future society.**

*Other City* is a documentary photographic project that attempts to visually map the area of the Jewish ghetto (Warsaw Ghetto, 1940–1943) created by Nazi Germany in the heart of the Polish capital. The ‘post-ghetto’ space (a term coined by Holocaust historian Jacek Leociak) stretches between the Palace of Culture and Science in the south, the Arkadia shopping centre in the north, the New Town, Plac Krasińskich, Krasiński Garden, Plac Bankowy and the back of the Pasta building in the east, and Żelazna Street, Okopowa Street (the Jewish Cemetery and the Old Powązki Cemetery in the west).

The presented images are formally consistent. They also share certain elements, such as the same fragments of space shown in a different perspective, or landmarks. These elements allow the viewer to mentally reconstruct the entirety of the documented area. A map created by cartographer Paweł Weszpiński for the purposes of Barbara Engelking and Jacek Leociak’s monumental publication, *The Warsaw Ghetto: A Guide to the Perished City*, complements the project. In the map, Warsaw’s present street grid has been superimposed on a detailed plan of the nonexistent city, while the few surviving relics of Ghetto development have been additionally marked.

*Other City* proposes a reflection on the successive stages of the development of postwar Warsaw, on the concepts and ideas of architecture and urban planning, each of which emerges from a view of the past while being a form of thinking about present and future society: from egalitarian visions of social housing to the neo-liberal logic of maximum profit without regard for legacy architecture and at the expense of social cohesion. The emblematic places documented in the photographs — the former Berson and Bauman Hospital, the Nożyk Synagogue, the former Nalewki Street, the former Umschlagplatz, and others — embed *Other City* in the history of Jewish Warsaw. For Janicka and Wilczyk’s project is also an attempt to recapitulate the identity of the territory and the consciousness of the community that has constituted itself on the site of the former Ghetto. In this sense, it raises questions about postwar Polish culture’s and society’s attitude toward an unprecedented civilisational catastrophe. ●●●



# Warszawa. Polska. Świat nieprzedstawiony

## Warsaw. Poland. An Unrepresented World

Z Elżbietą Janicką i Wojciechem Wilczykiem rozmawia Lidia Ostałowska

Elżbieta Janicka and Wojciech Wilczyk talk to Lidia Ostałowska

### Dlaczego pokazujecie dawną Dzielnicę Północną, która stała się terenem getta?

EJ: Chcemy pokazać centralne usytuowanie obszaru, który Jacek Leociak nazwał „miejscem-po-getcie”. Takie ujęcie wchodzi w polemikę z przekonaniem, że miejsce Żydów, a później Zagłady, było w historii Polski marginalne. Postrzegamy Warszawę jako stolicę, a więc wizytówkę kraju. W tym sensie jest to dla nas przestrzeń reprezentacyjna i reprezentatywna. Nasz projekt przynosi wizualizację tego, co na wierzchu i co tkwi w centrum kultury i społeczeństwa, a co kultura i społeczeństwo dotąd pomijały. Próby leczenia snem i milczeniem nie przyniosły rezultatu. Pora dokonać bilansu i podjąć konfrontację ze stanem faktycznym. [...]

### W polskiej fotografii artystycznej miasto jest najczęściej albo sterylne i gładkie, albo nastrojowe i pełne magicznych zakątków. Romantycznie płyną nad nim chmury. Nad waszą Warszawą wisi stalowoniebieska blacha.

WW: Zależy nam na rodzaju światła, który występuje przy wysokim pułapie chmur. Wtedy wszystkie te billboardy, napisy na prowizorycznych ogrodzeniach, reklamy na ścianach budynków są doskonale widoczne. Często uważa się je za elementy zakłócające obraz, ale my nie chcemy tuszować ich jaskrawej obecności w strukturze miejskiej, ponieważ świetnie osadzają dawną Dzielnicę Północną w teraźniejszym czasie i przestrzeni.

EJ: Pozostajemy w sporze z konwencjami dominującymi w fotografii mierzącej się z Zagładą czy tzw. żydowskimi tematami. Nie chcemy poetyki sentymentalno-nostalgicznej, nie chcemy czerni i bieli, a tym bardziej sepii. Nie chcemy inscenizacji. Nie interesuje nas eliminacja śmieci wizualnych. Interesuje nas światło płaskie, rozproszone, bez rozpiętości kontrastu i utraty szczegółów w cieniach bądź światłach. Światłości odrzucamy również dlatego, że zmienia modelunek brył. Pracujemy od późnej jesieni do wiosny, by uniknąć wegetacji, która zaciera rysunek szlaków komunikacyjnych. Wybór terenu-tematu, wybór perspektywy, a potem poszczególnych ujęć to szereg decyzji interpretacyjnych. Tak samo postanowienie, że będziemy pracować w kolorze. [...]

### Kolor to też konwencja.

WW: Tak, ale postrzegana jako bardziej przezroczysta od techniki monochromatycznej, którą kiedyś

uważano za całkowicie transparentną metodę rejestracji obrazu, a obecnie odbiera się jak rodzaj stylizacji. Oboje mamy spory dystans do konwencji obrazowania i prawdę powiedziawszy, „używamy” fotografii. W ten sposób możemy poruszać tematykę społeczną, ekonomiczną, historyczną, ale też odnosić się do kwestii estetycznych. W fotograficznym dokumencie jest zawsze wiele sensów na poziomie ogólnym i bardziej szczegółowym. I zazwyczaj dopiero sekwencja obrazów uzmysławia autorski zamysł i staje się wypowiedzią o charakterze znaczącym, metaforycznym. [...]

### Jak wygląda wasza praca nad *Innym Miastem*?

WW: Latem 2010 roku włączyliśmy się po kłatkach schodowych i amatorską kamerą cyfrową robiliśmy próbne zdjęcia, sprawdzając, jak prezentuje się w kadrze to, co historycznie lub znaczeniowo ważne dla idei naszego projektu. Zgromadziliśmy zbiór obrazów o unikalnym charakterze, zważywszy, w jakim tempie zachodzą zmiany w tkance Warszawy.

EJ: Nasza praca polega głównie na marznieniu i czekaniu na „decydujący moment”. Kwadrans, pół godziny, trzy kwadransy, godzina i więcej na jakimś gzymsie nad ulicą, gdzie nie można się ruszyć i nie można rozmawiać, bo za uchylonym oknem toczy się narada u prezesa korporacji. Niepowtarzalna okazja do medytacji. Niejednokrotnie grzęźniemy też w procedurach administracyjnych, załatwiając zezwolenia na wejście do budynków niezbędne w sytuacji, gdy targamy ze sobą ileś kilogramów sprzętu.

WW: Do właściwej pracy używamy analogowej kamery 4 x 5 cali, z harmonijkowym miechem, przypominającej aparaty fotograficzne z początku zeszłego wieku. Urządzenie to daje możliwość przesunięcia osi optycznej. Idealnie nadaje się więc do fotografowania architektury i daje sposobność „zanurkowania” w podwórka z zachowaniem pionów. Mimo że cała procedura wykonywania zdjęć jest skomplikowana, a projekt niemożliwy do zrealizowania w pojedynkę, zarejestrowane kadry mogą się wydawać proste i oczywiste, co zresztą jest naszym celem. [...]

### Co widać z góry?

WW: Spojrzenie z góry ma tę zaletę, że wyłania punkty odniesienia: Pałac Kultury, kościół rzymsko-

katolicki na Nowolipkach, ewangelicko-reformowany kościół w alei Solidarności (dawniej Karola Świerczewskiego, jeszcze dawniej na Lesznie), błękitny wieżowiec przy placu Bankowym w miejscu dawnej Wielkiej Synagogi na Tłomackiem. Pozwalają one widzowi usytuować poszczególne obrazy względem siebie i uzyskać wyobrażenie o całości dokumentowanego przez nas obszaru.

EJ: Z góry widać ponadto trzy rzeczy. Po pierwsze, nałożenie na siebie dwóch miast: powojennego na nieistniejące wojenne i to sprzed wojny. Po drugie, kolejne warstwy architektoniczne, charakterystyczne dla poszczególnych etapów zabudowy terenu. Po trzecie, konfrontację dwóch projektów społecznych i urbanistycznych. [...]

### Wasze miasto jest inne od czego?

EJ: Od siebie samego. Rzecz nie wyczerpuje się w tym, że jest to miasto inne od istniejącego przed wojną i Zagładą, co można stwierdzić gołym okiem. Chodzi o to, że jest ono inne od tego, którym i jakim się wydawało. Nam. Tu i teraz. Coś podobnego pokazał Władysław Pasikowski w *Pokłosiu* przez postać Józka Kaliny. W sensie przestrzennym bohater Pasikowskiego nie rusza się z miejsca. Krząta się wokół rodzinnego domu, na gospodarstwie po ojcu, między krzyżem przydrożnym a „matczym polem”. I oto zaczyna do niego docierać, że znajduje się zupełnie gdzie indziej, bo wszystko wokół okazuje się czym innym: najbliżsi ludzie, dom, ziemia. On sam okazuje się kimś innym. Stawia czoła sytuacji, dopóki znajduje oparcie w sobie, ale i to się kończy. Inność świata, ludzi i jego własna przekształca się w obcość radykalną, której już nie jest w stanie udźwignąć.

### Wystawa kończy waszą pracę?

WW: *Inne Miasto* to *work in progress*. Wystawa jest podsumowaniem obecnego etapu prac. Oboje doszliśmy do wniosku, że zachodzące zmiany powinniśmy dokumentować znacznie dłużej: pięć, siedem, może nawet dziewięć lat. Co jak co, ale dawna Dzielnica Północna jest tego warta. [...] ●●●

### Why do you show the former Northern District, which later became the Jewish Ghetto?

EJ: We want to show the central situation of an area that Holocaust researcher Jacek Leociak calls the ‘post-ghetto-space’. This approach challenges the view that Jews, and later the Holocaust, played only a marginal role in the history of Poland. For us, Warsaw, being the capital, is the country’s showcase. In this sense, it is a prominent and representative space. Our project visualises what is at the surface and in the centre of culture and society, and yet has been ignored by them. Efforts to heal through lull and silence have failed. Time has come to confront things as they actually are. . . .

In Polish artistic photography the city is usually either slick and pure, or atmospheric, full of magical beauty spots, with romantic clouds drifting across the sky. Your Warsaw is capped by a bluish sheet of steel.

WW: We are interested in the kind of light that you get with high-altitude clouds. It makes all these billboards, temporary signs, and wall bulletins stand out really clearly. These are often considered visual litter but we don’t want to cover up their vivid presence in the city space because they do a great job anchoring the Northern District in the here-and-now.

EJ: We are odds with the dominant conventions of Holocaust-related photography, or of the so called ‘Judaica’ photography. We want no sentimental-nostalgic aesthetics, no black and white, let alone sepia. We are not interested in eliminating ‘visual pollution’. Instead, we are after flat, dispersed, light, with low dynamic range and no loss of detail at either end of it. We also reject chiaroscuro because it changes the modelling of buildings and other solid figures. We work from late autumn till spring to avoid foliage which blurs the structure of the street grid. Choosing an area/topic, perspective, and then framing the individual shots means taking a series of interpretative decisions. The same is true of the decision to work in colour.

### Colour is a convention too.

WW: Sure, but one perceived as more transparent than monochromatic photography, once regarded as an utterly transparent mode of depiction and today viewed as a sort of stylisation. We are both rather highly distanced from visual conventions and, truth be said, we ‘use’ photography. In this way we can tackle social, economic or historical subjects, but also relate to aesthetic issues. In documentary photography, multiple meanings

## Nie chcemy poetyki sentymentalno-nostalgicznej, nie chcemy czerni i bieli, a tym bardziej sepii. Nie chcemy inscenizacji. Nie interesuje nas eliminacja śmieci wizualnych.

### We want no sentimental-nostalgic aesthetics, no black and white, let alone sepia. We are not interested in eliminating ‘visual pollution’.

are always present, both more general and more specific. And it is usually only a sequence of images that makes evident the author’s intention and becomes a meaningful, metaphoric statement. . . .

### How does your work on *Other City* typically look like?

WW: In the summer of 2010 we wandered around town, taking test shots with an amateur digital camera, to see how things of historical or semantic importance for our project looked like in the frame. We’d gathered a collection of what, given the pace of the changes taking place in Warsaw’s urban tissue, are unique images.

EJ: The main job is to wait in the cold until the ‘decisive moment’ arrives. Fifteen minutes, half an hour, three quarters of an hour, an hour and more on some cornice above a street, where you can’t move and can’t speak because inside the corporate CEO is having his daily briefing. A one-of-a-kind opportunity for meditation. Many a time we also get stuck in red tape, trying to secure the building management’s permission to enter with all this gear we drag along.

WW: For the work proper we use an analogue 4 x 5 inch camera with an accordion bellows that has that early-20th-century look. Its ability to extend focal length means that it’s perfectly suited to capturing architecture and allows you to ‘dive’ into backyards without parallax effect. Even though the whole procedure is complex and

the project would be impossible to pull off single-handedly, the recorded frames may look simple and obvious, which is in fact how we want them. . . .

### What do you see from above?

WW: Looking from above has this advantage that it allows you to identify the visual points of reference: the Palace of Culture, the Roman Catholic church at Nowolipki Street, the Evangelical Reformed church at Aleja Solidarności (formerly known as Karola Świerczewskiego, and before that as Leszno Street), the blue high-rise at Plac Bankowy where the Great Synagogue at Tłomackie Street used to stand. All these allow the viewer to situate the different images with respect to each other and to get an idea about the whole of the space we are documenting.

EJ: Three things can be seen from above. Firstly, the superimposition of two cities: the postwar one and the nonexistent one from before and during the war. Secondly, the successive architectural layers, characteristic for the different stages of development. And thirdly, a confrontation of two social and urban-planning projects. . . .

### In what sense is your city ‘other’?

EJ: In the sense of being different from itself. It’s not only that it’s — obviously — different from the prewar and pre-Holocaust city. It’s that it’s different from the city that it seemed to be like. To us. Here and now. Władysław Pasikowski showed a similar thing through the character of Józek Kalina in his *Aftermath*. In the spatial sense, Józek doesn’t move at all, bustling about his family home, running the farm he’d inherited from his father, between the roadside cross and the ‘maternal field’. And suddenly it starts dawning on him that he’s somewhere else completely because everything around him turns out to be something else: his family, the house, the land. He himself turns out to be someone else. He faces up to the situation for as long as he finds support within himself but this ends too. The otherness of the world, people, his own, transforms into a radical alterity that he’s no longer able to bear.

### Does the exhibition conclude your work?

WW: *Other City* is a work in progress. The exhibition recapitulates the stage we’re currently at. We’ve both agreed that the project should continue for much longer: five, seven, perhaps even nine years. The former Northern District is definitely worth it. ●●●

The whole interview is published in the exhibition catalogue.



### Barbara Engelking, Jacek Leociak *Getto warszawskie. Przewodnik po nieistniejącym mieście* [The Warsaw Ghetto. A Guide to the Perished City]

wydanie II, zmienione, poprawione i rozszerzone  
2nd revised, corrected and expanded edition  
Stowarzyszenie Centrum Badań nad Zagładą Żydów  
Warszawa 2013

ISBN 978 83 63444 27 3

Getta warszawskiego nie ma. Możemy wprawdzie dostrzec okruchy jego murów czy fragmenty bruku ulicznego, ale w swej istocie ta część miasta jest przed nami zakryta: ziemią, asfaltem, fundamentami nowych domów i niepamięcią. Przewodnik oprowadza po mieście nieistniejącym. Jest ono zbudowane z wielu indywidualnych zapisów, świadectw i dokumentów. Na ich podstawie autorzy odtwarzają topografię getta, ówczesne realia i atmosferę tamtych miejsc i dni. The Warsaw Ghetto is no more. Though we can notice fragments of its walls or cobbles, essentially this part of the city remains hidden from our eyes by earth, paving, new buildings, and oblivion. This guide tells of a perished city, a city built of many individual accounts, testimonies and documents. On their basis, the authors reconstruct the Ghetto’s topography, the realities of the era, and the atmosphere of the days and places.

29.06–25.08

Miejsce Projektów Zachęty | Zachęta Project Room

# GMO zabija miodek

## GMOs Kill Honey

kurator | curator: Łukasz Skąpski

współpraca ze strony MPZ | collaboration

on the part of ZPR: Karolina Bielawska, Adam Byra



Ponad wszelką wątpliwość udowodniono, że możliwy jest tzw. poziomy transfer genów między 25 procentami gatunków roślin i zwierząt. A więc także między roślinami GMO a innymi gatunkami roślin, również dzikimi. Na przykład kukurydza transgeniczna może zapylić kapustę. Wystarczy jedna wichura, żeby pyłek roślin został przeniesiony przez pół kontynentu, więc tak naprawdę nie istnieją żadne strefy buforowe. To jeden z wielu budzących niepokój faktów dotyczących GMO.

21 grudnia 2012 prezydent Bronisław Komorowski podpisał ustawę o nasiennictwie, zezwalającą na rejestrację i obrót w Polsce nasionami zmodyfikowanymi genetycznie.

Stało się to inspiracją dla tematu wystawy w Miejscu Projektów Zachęty, która w dużej mierze dotyczy żywności transgenicznej. Prezentowane są tu prace moich studentów wybrane z ostatnich trzech lat m.in. Małgorzaty Goliszewskiej, Artura Rozena, Mariusza Samóła, Lidii Sapińskiej, Agnieszki Soseńskiej, Mikołaja Tkacza, Rafała Żarskiego oraz moje. ●●●

**Łukasz Skąpski** — ur. 1958, artysta, autor instalacji, obiektów, fotografii i filmów. Członek Grupy Azorro. Wykładowca na Wydziale Malarstwa i Nowych Mediów Akademii Sztuki w Szczecinie. Mieszka i pracuje w Krakowie oraz Szczecinie.

It has now been proven beyond any doubt that horizontal gene transfer is possible between 25 percent of plant and animal species, and thus also between GMO plants and other, including wild, plant species. This means that transgenic corn can pollinate cabbage in your garden. Pollen can be moved by wind across vast distances so there are really no buffer zones. This is just one of the many disturbing facts about GMOs.

On 21 December 2012, President Bronisław Komorowski signed into law a bill that makes the registration and trading in genetically modified seeds legal in Poland. This has inspired an exhibition at the Zachęta Project Room, which deals largely with transgenic foods. In the exhibition I will present the works of my students selected from the last three years — among others — Małgorzata Goliszewska, Artur Rozen, Mariusz Samół, Lidia Sapińska, Agnieszka Soseńska, Mikołaj Tkacz, Rafał Żarski and mine. ●●●

**Łukasz Skąpski** (born 1958) is an artist, author of installations, objects, photographs and films. Member of the Azorro collective. He teaches in the Faculty of Painting and New Media of the Art Academy of Szczecin. He lives and works in Kraków and Szczecin.

foto: dzięki uprzejmości Łukasza Skąpskiego | photo courtesy of Łukasz Skąpski



**Pokój z widokiem** | *Room with a View*  
pod redakcją | edited by **Magda Kardasz**  
projekt graficzny | graphic design: **Jakub Jezierski**



**Miejsce Kordegarda 1990–2001**  
pod redakcją | edited by **Joanna Mansfeld,**  
**Wiesława Wierzchowska**  
projekt graficzny | graphic design: **Paweł Osiał**



**Gabriela Świtek, Aporie architektury**  
projekt graficzny | graphic design: **Daria Malicka**

Książki wydane przez Zachęte dostępne w Księgarni Artystycznej | Books published by Zachęta are available in the Gallery's Art Bookshop



Koncerty i projekty dźwiękowe artystów sztuk wizualnych

Visual artists' concerts and sound projects

# ART<sup>THE</sup>ISTS

# 22.06.2013

Muszla koncertowa w Parku Skaryszewskim

Acoustic shell theatre, Park Skaryszewski

Start: 17 | 5 p.m.

NA LATO, Rozbrat 44a

Start: 22 | 10 p.m.

Wstęp  
wolny  
Entrance  
free

## WOJCIECH BAŃKOWSKI

### NAPALM OF DEATH

Igor Krenz, Macio Moretti, Patryk Dąbrowski, Piotr Zabrodzki

### x0

Adam Witkowski,  
Konrad Smoleński

### KASHANTI

Karol Radziszewski, Ivo Nikić, Piotr Kopik

### CIPEDRAPSKUAD

Dominika Olszowy, Maria Tobała

### ANNA

### ZARADNY

### BORING DRUG

Łukasz Jastrubczak, Tomasz Kowalski, Igor Kłaczyński

Rafał Dominik,  
Krzysztof Czajka,  
Michał Grzymała

### GALACTICS

### GÓWNO

Adam Witkowski, Maciej  
Salamon, Tomek Pawluczuk,  
Marcin Bober, Piotr Kaliński

### RANO

Sac-T (Tomek  
Saciłowski),  
Bobi Peru

## PIOTR BOSACKI / KRZYSZTOF DYS

Szczegóły na | more details at [www.zacheta.art.pl](http://www.zacheta.art.pl)

2.07–18.08

Zachęta — Narodowa Galeria Sztuki | Zachęta — National Gallery of Art

# Katarzyna Krakowiak.

## Powstanie i upadek powietrza

### Katarzyna Krakowiak. The Rise and Fall of Air

kurator | curator: **Michał Libera**

współpraca ze strony Zachęty | collaboration

on the part of Zachęta: **Joanna Waśko**

dźwięk | sound: **Ralf Meinz**

akustyka wnętrz | room acoustic: **Andrzej Kłosak**

*Powstanie i upadek powietrza* to druga część „trylogii architektonicznej” rzeźbiarki Katarzyny Krakowiak. Pierwszą była praca *Making the walls quake as if they were dilating with the secret knowledge of great powers* prezentowana w Pawilonie Polskim na 13. Międzynarodowej Wystawie Architektury w Wenecji, na której otrzymała wyróżnienie. Trzecia przygotowywana jest na nowojorskie biennale Performa. We wszystkich trzech przypadkach Krakowiak pracuje z całym budynkiem. Stanowią one materiał jej rzeźb i wyznaczają skalę jej interwencji. Te ostatnie zaś stają się integralnym elementem architektury — ich obecność nie ustaje i rozwija się w czasie rzeczywistym. Krakowiak wypełnia budynki dźwiękiem, nagłaśnia je i wprawia w drżenie, ujawnia właściwe im przepływy powietrza i odkrywa ich nieużytkowe przestrzenie. Bada, kiedy przestają być budynkami. Nigdy jednak nie postępuje wbrew nim. Przeciwnie, wychodząc od analiz planów architektonicznych i modeli akustycznych, potęguje ukryte właściwości architektury, zajmując się w pierwszej kolejności jej komunikacyjnymi błędami, zniekształceniami i dysfunkcjami. W realizacji trylogii artystka współpracuje z inżynierem dźwięku Ralfem Meinzem oraz socjologiem i kuratorem muzycznym Michałem Liberą, a także korzysta z ekspertyz akustyka wnętrz Andrzeja Kłosaka.

Katarzyna Krakowiak jest pierwszą artystką, której praca jest prezentowana równocześnie w trzynastu pomieszczeniach Zachęty. Do żadnego z nich zwiedzający nie będą mogli jednak wejść, a większość jest także niedostępna dla pracowników galerii. Choć niewiele oddalone od znanych wszystkim sal i klatek schodowych, są to pomieszczenia zbyt wąskie i zbyt ciasne, często nieposiadające wejść, bywa, że pozbawione podłóg. Część z nich zaklasyfikowana jest w planach architektonicznych budynku jako „pustki, pomieszczenia techniczne”. Należą do nich szyby dźwigowe, piony wentylacyjne, świetliki, nieużywane korytarze i pokoje. Przestrzenie pomiędzy monolitycznymi, wydawałoby się, ścianami czy atrapy świetlików nawet nie pojawiają się na tych planach.

**Krakowiak nie tworzy nowych planów czy modeli architektonicznych, ale buduje ową monumentalną i wszechogarniającą konstrukcję z dźwięku.**

**Rather than creating new architectural plans or models, Krakowiak builds the monumental and overwhelming space with sound.**

Wszystkie razem tworzą jednak gigantyczną przestrzeń o kubaturze niemal 15 tysięcy metrów sześciennych.

W ukrytym systemie stworzonym przez te pomieszczenia, a przede wszystkim w trzech masywnych pustkach w ścianach, które ustawione są do siebie równolegle, Krakowiak znajduje kształt swojej nowej rzeźby architektonicznej. Przecinają one cały budynek w pionie i podtrzymują ogromne piętro świetlików, często kojarzone z logotypem instytucji. Razem tworzą więc de facto nową Zachęta, pustą i niedostępną, opartą na nowej konstrukcji, ale posiadającą także nową ornamentykę i nową formę. W odróżnieniu od planów rozbudowy, realizowanych bądź nie, ta nowa Zachęta nie powstaje jednak przez dodawanie kolejnych elementów. Jest raczej włączona pomiędzy istniejące, rozwarstwiające się ściany. Krakowiak nie tworzy nowych planów czy modeli architektonicznych, ale buduje ową monumentalną i wszechogarniającą konstrukcję z dźwięku. W przypadku pracy z niedostępnymi przestrzeniami to całkowicie naturalny wybór — tam, gdzie wciśnięta jest jej rzeźba, nie dociera przecież nic poza dźwiękiem.

Pustki, z których zbudowała swoją architektoniczną rzeźbę Krakowiak, akustycy nazywają pomieszczeniami

w pomieszczeniach. Ponieważ nawet kilka centymetrów wolnej, szczelnej i niedostępnej przestrzeni izoluje lepiej niż jakiegokolwiek ściany, ich funkcja jest całkowicie jednoznaczna — tłumienie dźwięku. Nie przekazywać go dalej, zatrzymywać go w sobie, osłabić i wygłuszyć — oto podstawowe zadania „pomieszczeń w pomieszczeniach”. Decydują one o tym, że „budynek w budynku”, Zachęta w Zachęcie, jest architektonicznym odpowiednikiem pompy powietrznej, maszyną do przesuwania powietrza. Pochłania dźwięki i sprawia, że nic z tego, co dzieje się w Zachęcie, nie wydostaje się na zewnątrz; zatrzymuje je do momentu ich ostatniego wybrzmienia lub przenosi ku górze, do gigantycznego pojemnika zbierającego i zatrzymującego wszystko — świetlików. Ten właśnie proces, owa izolująco-wyciszająca praca pustki w architekturze jest tutaj kluczowa — fakt, że architektura może słuchać „jako ostatnia”, pozbyć się naszych dźwiękowych śladów, że może nas wygłuszyć. I wreszcie fakt, że proces ten może być nagłośniony w taki sposób, że niedostępne pustki wypełnią cały budynek. ●●●

Tekst Michała Libery dostępny na [www.otwartazacheta.pl](http://www.otwartazacheta.pl).



*Making the walls quake as if they were dilating with the secret knowledge of great powers*, Warsaw 2012  
antologia tekstów | texts anthology  
pod redakcją | edited by **Michał Libera, Lidia Klein**  
projekt graficzny | graphic design: **Czosnek Studio**



*The Rise and Fall of Air* is the second part of sculptor Katarzyna Krakowiak's 'architectural trilogy', following *Making the walls quake as if they were dilating with the secret knowledge of great powers*, which won a special mention at the 13th International Architecture Exhibition in Venice, and preceding a yet unnamed project to be presented at New York's Performa Biennial. In all three Krakowiak works with whole buildings, which constitute the material of her sculptures and define the scale of her interventions. The latter become an integral element of architecture, remaining present and developing in real time. Krakowiak fills buildings with sound, amplifying them or making them vibrate, revealing their characteristic air flows and discovering their unused spaces. She studies them to find out when they cease to be buildings. Never, however, does she act against them. Quite the contrary, starting with an analysis of architectural plans and acoustic models, she enhances architecture's latent characteristics, being preoccupied, in the first place, in its communication errors, distortions, and dysfunctions. For the purposes of the trilogy, Krakowiak works with sound engineer Ralf Meinz, sociologist and music curator Michał Libera, and acoustician Andrzej Kłosak.

Katarzyna Krakowiak is the first artist ever whose work is presented in all of the Zachęta thirteen rooms at once. None of those, however, will be accessible for visitors, and most are 'no entry' spaces for the gallery's staff as well. Though not located far from the familiar rooms and staircases, they are too narrow and too cramped, often missing doors and sometimes floors, to be entered. Some of those spaces have been classified in the building's architectural plans as 'voids and technical rooms'; these include elevator shafts, ventilation shafts, skylights, unused corridors and rooms. Spaces between seemingly monolithic walls or skylight grilles do not even appear in

those plans; all together, they add up to a staggering space of nearly 15,000 cubic metres.

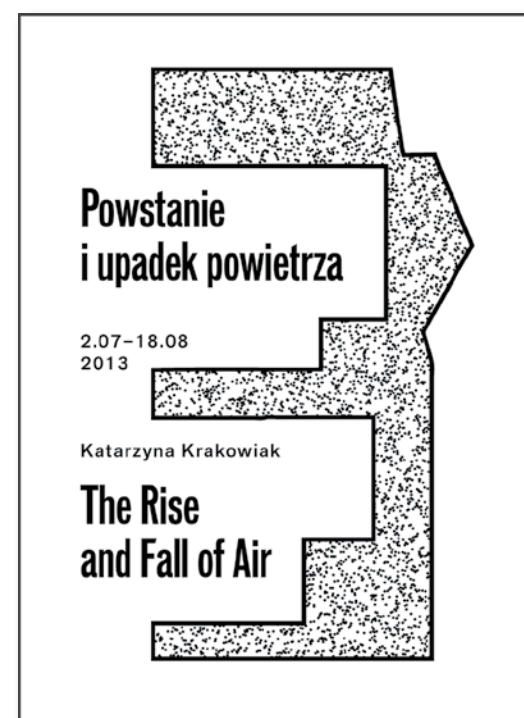
In the hidden system formed by these spaces, and especially in the building's three, nearly parallel, huge wall voids, Krakowiak finds the shape of her new architectural sculpture. The voids cut vertically across the entire building, supporting the massive skylight floor, often associated with the institution's logotype. Together, they constitute what is in fact a new Zachęta, empty and inaccessible, based on a new construction, but also possessing new ornamentation and a new form. Unlike in previous expansion plans, whether realised or not, this new Zachęta is not created by adding new elements; rather, it is crammed into the inter-wall voids. Rather than creating new architectural plans or models, Krakowiak builds the monumental and overwhelming space with sound. In the case of working with inaccessible space, this is a natural choice: nothing but sound reaches the spaces where her sculpture has been crammed in.

Acousticians call such voids 'space within space'. As from their point of view nothing isolates better than a few centimetres of empty, tight and inaccessible space, the function of such voids is clear: it is to muffle sound; to not let it through; to withhold it; to weaken and mute it. This means that the 'building within building', the Zachęta within Zachęta, is an architectural equivalent of the air pump, a machine for pushing air. It absorbs sounds and makes sure that nothing of what transpires inside the gallery is let outside; it retains all sounds until they fade away or transmits them upwards, to the huge collecting and storing container: the skylights. This process, the isolating-muting work of void in architecture, is of crucial significance here: the fact that architecture can be the 'last to hear', can get rid of our audible traces, can muffle us. And finally the fact that the process can be amplified so that the inaccessible voids fill the entire building. ●●●

The text by Michał Libera is available at [www.otwartazacheta.pl](http://www.otwartazacheta.pl).

„Nowa Zachęta” w rzeźbie dźwiękowej Katarzyny Krakowiak, rysunek autorki, 2013

'New Zachęta' in Katarzyna Krakowiak's sound sculpture, drawing by author, 2013



Plakat wystawy *Powstanie i upadek powietrza*, 2013, projekt graficzny Krzysztof Bielecki

Poster for the exhibition *The Rise and Fall of Air*, 2013, graphic design by Krzysztof Bielecki



# Uzmysłowienie pustki

## Sensualising the Void

Alicja Gzowska

Pustka jest antytezą architektury, ale też jej naturalnym dopełnieniem, komponentem i środowiskiem. Budynek pojawia się w niej na tych samych zasadach co rzeźba — pustka pozwala im zaistnieć, a ich granice definiuje mocny kontrast materiału z powietrzem. To, w czym zazwyczaj porusza się człowiek, jest niczym więcej jak pustymi przestrzeniami pomiędzy ścianami. W codziennej praktyce obcowania ze zbudowanym środowiskiem ta relacja pozostaje kompletnie nieuświadomiona i niewidoczna. Powietrze jest podstawowym, pozornie transparentnym medium kontaktu ludzkiego ciała z budynkiem. A przecież ma też określone właściwości fizyczne — swoją gęstość, ciśnienie i zdolność przenoszenia sił — jak każdy inny materiał, także budowlany. Dopiero odpowiednio wprowadzony dźwięk sprawia, że powietrze staje się odczuwalne, można spróbować je opisać lub sobie wyobrazić. Dźwięk dzięki swojej naturze wprawia powietrze w ruch, przez co w ludzkim odczuciu zagęszcza je lub rozrzedza, nadaje ciężar lub dynamikę — słowem, ujawnia jego właściwości.

[...] Dźwięk w pomieszczeniu nie krąży wyłącznie w widocznych przestrzeniach pomiędzy ścianami, ale także oddziałuje na nie. Wraz z powietrzem przenika i wchodzi w głąb struktury materiału, uzyskując konkretne, właściwe danemu miejscu częstotliwości rezonujące. W pracy Katarzyny Krakowiak dźwięk wprowadzany jest w przestrzeń w taki sposób, aby te szczególne jakości wydobyć — wywołać bardzo materialne odczucie jej charakterystycznej, indywidualnej obecności. W projekcie realizowanym w Zachęcie dźwięk nie jest podporządkowany konkretnej estetyce, nie jest także obliczony na wywołanie określonych nastrojów, ale rozumiany jako fizyczne poruszenie — powietrza i konstrukcji, służąc za narzędzie badawcze architektury pokrewne sonarowi lub ultrasonografowi.

[...] Krakowiak za pomocą konstrukcji dźwiękowej z pustek i nieużytków budynku Zachęty stworzyła autonomiczny system — rzeźbę. Przestrzeń niedostępna, funkcjonująca w swoim niezależnym trybie to świat równoległy, posiadający czytelnie zdefiniowany kształt (zaskakująco zbliżony do logo instytucji) oraz własną, niespecjalnie racjonalną tektonikę.

[...] Przestrzeń nieużytkowana w Zachęcie z reguły nie są wynikiem zaniechania, ale przeważnie logiczną konsekwencją konstrukcji budowlanej obiektu. [...] Jednak

**Krakowiak mówi, że stara się patrzeć na budynek jak architekt: myśli przekrojem, aby znaleźć w nim interesujące momenty — pustki, nieciągłości architektury, niekonsekwencje konstrukcji.**

**Krakowiak says that she tries to look at buildings as an architect would, thinking in terms of sections in order to find interesting moments: voids, architectural discontinuities, constructional inconsistencies.**

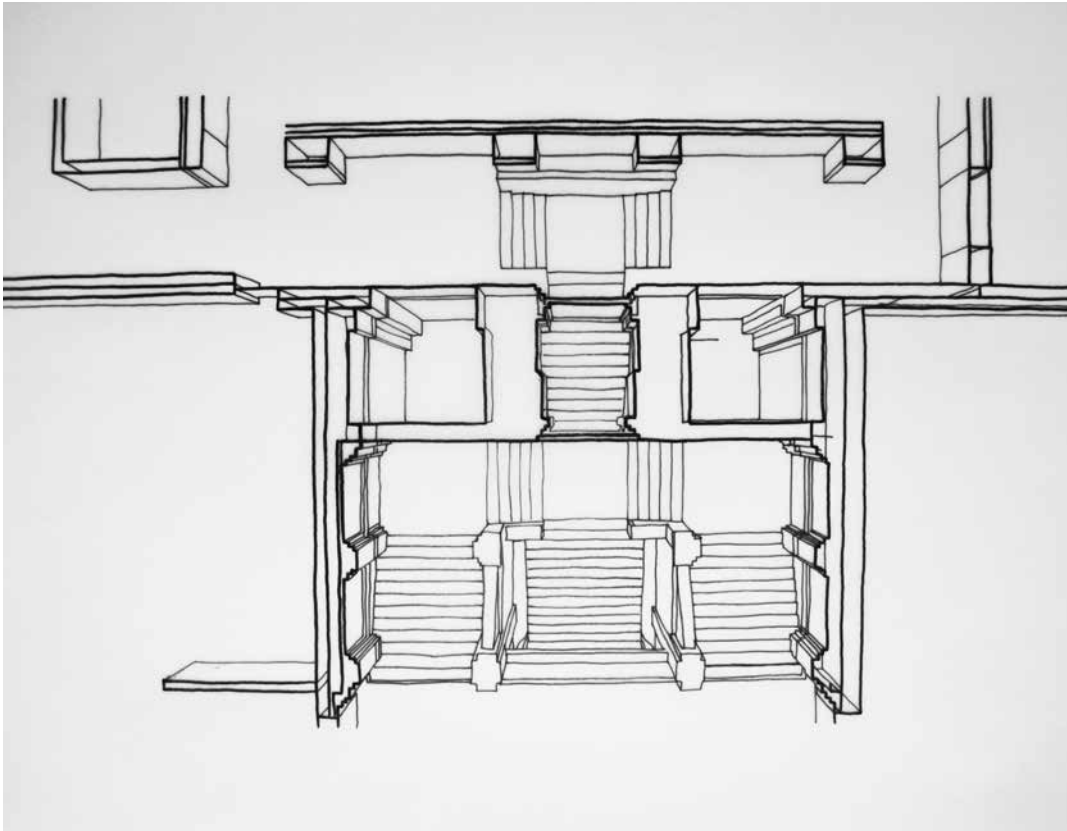
struktura gmachu galerii zaskakuje niekonsekwencją. Jeśli wydrążenie w grubości muru może powstać z konieczności poprowadzenia instalacji lub oszczędności materiału, to w tym wypadku paradoksalnie jest zmarnowaniem tzw. powierzchni użytkowej. Jeszcze bardziej zagadkowy charakter mają wielkokubaturowe przestrzenie poddasza ze względów technicznych nienadające się do jakiegokolwiek wykorzystania. Około dwóch trzecich ich podłogi to szklane powierzchnie wymagające silnego podparcia w żelbetowej strukturze budynku. Poddasze wraz ze świetlikami stanowi olbrzymi balast podparty nierównomiernie konstrukcją, której „trójnożny” kształt prawie tożsamy jest z rzeźbą Krakowiak. „Braki” w stropach kompensowane zgrubieniami ścian to większe napięcia wewnętrzne i większy wysiłek dla struktury budynku. Niesymetrycznie rozmieszczone punkty podparcia, będące jednocześnie trzema przegrodami, dodatkowo utrudniają wyczerpujące, ciche zmagania z masą i grawitacją i pokazują, że choć stara i dobudowana część gmachu wydają się zharmonizowane, nie działają jak je-

den ustrój. Choć dzięki zastosowaniu żelbetu wolumen dźwigający nie musi pozostawać radykalnie proporcjonalny do kubatur dźwiganych, całość widoczna na rysunku przekroju chyba w niewielkim stopniu odpowiada intuicyjnemu odczuwaniu tektoniki — jako poprawnego rozprowadzenia sił w konstrukcji.

To odczuwanie oczywiście może nie mieć wiele wspólnego z rzeczywistością konstrukcji, ponieważ opiera się na tym, co widoczne lub uświadomione. Tak jest w wypadku świetlików, które choć sugerują, co znajduje się ponad płaską taflą szyb, jednocześnie odcinają do tej przestrzeni dostęp. W żaden sposób nie objaśniają wyjątkowego stanu i ilości zamkniętego tam nieruchomości, pomiędzy dwoma warstwami szkła, powietrza czy podtrzymującej go rozbudowanej formy konstrukcyjnej. To, co widoczne, pełni funkcje membrany nie tylko dla dźwięków — przepuszczając je w obie strony, ale też dla rzeczywistości architektonicznych. [...] Górne przeszklenie sali wykonane jest na zasadzie zbliżonej do sufitów podwieszanych — poszczególne tafle szkła po prostu włożone są pomiędzy listwy — w każdej chwili można je usunąć lub wymienić. Nad nimi znajduje się inny ruszt, mocno zakotwiczony w żelbetowym wieńcu ścian, który, choć połączony z listwami wyłącznie na brzegach i za pomocą drobnych haków, de facto utrzymuje cały jego ciężar i rozprowadza go na boki. [...] Ponad tym systemem pozostaje jeszcze pusta przestrzeń i dopiero znacznie wyżej, za pomocą stalowej konstrukcji przestrzennej innego typu, wzniesiono dwuspadowy świetlik dachowy.

[...] Krakowiak mówi, że stara się patrzeć na budynek jak architekt: myśli przekrojem, aby znaleźć w nim interesujące momenty — pustki, nieciągłości architektury, niekonsekwencje konstrukcji. Korzystając z wiedzy i narzędzi ekspertów, nie koncentruje się na szukaniu błędów, ale potencjału, aby pójść dalej; przekroczyć przyzwyczajenia budynku, znaleźć jego nowe użycie lub — jak w przypadku Zachęty — pokazać jeden z istniejących w budynku momentów. Uzupełnia jego obraz poprzez uzmysłowienie odbiorcom tego, co niedostępne, pomaga odczuć strukturę jako jednorodny system, poznać całość. Choć jej rzeźba dźwiękowa pozwala odwiedzającym doświadczyć architektury w inny sposób, cyrkulacja dźwięku — a za tym sekretne życie budynku — rozbrzmiewa głośniejsz przez całą dobę. ●●●

Tekst w całości dostępny na [www.otwartazacheta.pl](http://www.otwartazacheta.pl).



*Powstanie i upadek powietrza*, rysunek, Katarzyna Krakowiak, 2013  
*The Rise and Fall of Air*, drawing by Katarzyna Krakowiak, 2013

Void is an antithesis of architecture, but also its natural complement, component, and environment. Architecture appears in it on the same terms as sculpture: void lets them exist, and the sharp contrast between the material and the air defines their boundaries. What we live in are empty spaces between walls, but in our daily practice of interacting with the built environment this relationship remains largely unnoticed and invisible. Air is the fundamental, seemingly transparent, medium of the human body's contact with the built environment. And yet, just as any other material, including those used for construction, air also has its physical properties: density, pressure, or the ability to transfer forces. It is only the introduction of proper sound that makes air perceptible, allowing us to describe it, or at least to imagine it. Sound causes air to vibrate, thus making it denser or thinner to our perception, endowing it with weight or dynamics, revealing its properties.

... Sound in a room does not solely circulate in the visible spaces between the walls but also affects them. Together with air, it penetrates materials, achieving site-specific resonance vibrations. In Katarzyna Krakowiak's project, *The Rise and Fall of Air*, sound is introduced into space in such a way so as to highlight those specific qualities and evoke a highly tangible sense of its characteristic, individual presence. In the Zachęta project, sound is meant neither to follow any specific aesthetics nor to evoke any specific mood, but is construed instead as physical movement — a movement of air and construction — serving as an architectural surveying instrument similar to the sonar or the ultrasonograph.

... By means of an audio construction utilising the Zachęta building's empty and unused spaces, Krakowiak

has created an autonomous system — a sculpture. Functioning in an independent mode, the inaccessible spaces form a parallel world, with its own clearly defined shape (surprisingly similar to the institution's logo) and its own, not particularly rational, tectonics.

Far from being a result of neglect, Zachęta's unused spaces are, in most cases, a logical consequence of the building's construction. ... And yet the building's structure is surprisingly inconsistent. If it is necessary to hollow out a wall to install fittings or save on materials, in this case, paradoxically, it means a waste of usable space. Even more puzzling are the vast lofts, unusable in any way for technical reasons; about two-thirds of their floor area are glass surfaces that require strong supports in the building's ferroconcrete structure. The loft and the skylights are a huge ballast, supported, unevenly, by a construction whose 'tripod' shape is almost identical with Krakowiak's sculpture. The 'gaps' in the ceilings, compensated for by thicker walls, mean greater internal stress and greater effort for the building's structure. The unevenly spaced out props, which also serve as three partitions, make the exhausting, silent struggle with mass and gravity even harder, demonstrating that although the original and added parts of the building seem harmonised, they do not behave as a single system. While the use of ferroconcrete means that the hoisting volume does not need to be radically proportional to the hoisted cubages, the whole visible in a sectional drawing does not seem to correspond with an intuitive perception of tectonics as a correct distribution of forces in the construction.

Being based on the visible, or realised, this perception may, of course, have little to do with the reality of the construction. That is the case with the skylights: while

Nietypowe punkty widzenia na klatkę schodową galerii wydobywają równolegle istniejące kubatury dedykowane cyrkulacji powietrza i ludzi. Tu następuje jeden z kluczowych gestów rzeźby Krakowiak — zabudowanie z obu stron przejścia łączącego historyczną i dobudowaną część obiektu w taki sposób, aby wyłączyć kolejną przestrzeń. Tym sposobem podkreśla — dziś tylko wirtualną — ścianę kończącą XIX-wieczny budynek, a obecnie przecinającą obiekt w połowie jego długości. Rzut budynku Zachęty ujawnia także, że jego ściany nie są monolitami. Architektoniczne przekroje wspomagają perspektywę analityczną artystki — umożliwiają wykrycie rozwarstwień i ukrytych między nimi pustych, nieużytkowanych przestrzeni. To „rozwarstwiający spojrzanie” (przekrój) charakteryzuje podejście Krakowiak do całego budynku — znajduje w nim zarówno zinventaryzowane, jak i nieodkryte pustki. Dźwięki, które do nich docierają (i zazwyczaj pozostają), artystka poddaje wzmocnieniu, uwzględniając i podążając za najważniejszymi parametrami akustycznymi przestrzeni, w jakich się pojawiają.

Untypical points of view at the gallery's staircase highlight the parallel existing cubages serving the circulation of air and people. Here is when one of the crucial moments of Krakowiak's sculpture occurs: a passage connecting the building's historical and added parts is walled off so as to exclude another space. In this way, the artist emphasises the — only virtual today — wall ending the 19th-century building, today cutting across it at half length. A projection of the Zachęta building reveals that its walls are not monolithic. Architectural sections support the artist's analytical perspective, making it possible to identify stratifications and the empty, unused spaces between them. This 'stratifying gaze' (section) characterises Krakowiak's approach to the building as a whole, as she finds in it both inventoried and previously unknown voids. She amplifies the sounds that reach them (and usually stay there), taking into account and following their key acoustic parameters of the spaces in which they appear.

suggesting what is above the glass panels, they bar access to that space. In no way do they explain the exceptional state and quantity of the air trapped between the two glass surfaces, nor the large-scale construction that supports it. What is visible functions as a membrane not only for sounds — letting them through both ways — but also for the architectural realities. ... The Zachęta room's glazed ceiling is basically a version of the T-bar ceiling; the sheets of glass simply rest on the metal channels and can be removed or replaced at will. Above them is another grid, anchored firmly in the ferroconcrete rim, which — though connected to the channels only at the sides and using small hooks — in fact bears its whole weight and distributes it sideways. ... Above the system remains an empty space and only much further up, using a three-dimensional steel construction of a different kind, a pitched skylight has been installed.

... Krakowiak says that she tries to look at buildings as an architect would, thinking in terms of sections in order to find interesting moments: voids, architectural discontinuities, constructional inconsistencies. She uses expert knowledge and tools to identify not errors but potentials, to go beyond the building's entrenched habits, discover its new life, or, as in the case of the Zachęta building, to show one of its unique aspects. She complements the building's image by making recipients aware of the inaccessible, helping us to experience its structure as a uniform system, a whole. And while her sound sculpture allows visitors to experience architecture differently, the building's secret life resounds more loudly twenty four hours a day. ●●●

The whole text is available at [www.otwartazacheta.pl](http://www.otwartazacheta.pl).

13.08–22.09

Zachęta — Narodowa Galeria Sztuki | Zachęta — National Gallery of Art

# Czas wolny

Romuald Broniarek, Aleksander Jałosiński, Bogdan Łopieński,  
Jan Morek, Wojciech Plewiński, Tadeusz Rolke

## Free Time

kurator | curator: Łukasz Modelski

współpraca ze strony Zachęty | collaboration on the part of Zachęta: Magdalena Komornicka

projekt ekspozycji | exhibition design: Grzegorz Rytel



foto. | photo by Jan Morek/FORUM

Jan Morek, *Targowisko* | *The Market*,  
Mszczonów, 1969

kariery traktowali jak mistrzów. Z czasem każdy z nich osiągnął osobisty, rozpoznawalny styl. Wszystkich, choć w różnym stopniu, łączy odchodzenie od „chropawej”, reportażowej estetyki fotografów „Świata” na rzecz starannej kompozycji bliższej artystycznemu reportażowi fotografów agencji Magnum. Oddajmy im głos.

### Bogdan Łopieński

Wiedziałem, że [...] zajmę się fotografią. Chodziłem na wystawy do Warszawskiego Towarzystwa Fotograficznego i do ZPAF. Wtedy to była fotografia — w bardzo dużym skrócie — à la Hartwig. [...] Zastanawiałem się, czy mam być kolejną osobą robiącą coś takiego. [...] Bardzo mnie interesowało to, co robili fotoreporterzy „Świata”. [...] Co tydzień kupowałem ten magazyn, interesowało mnie to, co robią tamci. Dlaczego? Jaki jest ich sposób przekazywania informacji? I zacząłem dążyć do tego, żeby robić takie zdjęcia jak oni.

### Aleksander Jałosiński

Udało mi się zastosować to, co sobie właściwie zaplanowałem, ja to nazwałem „totalna fotografia” życia i Polski. [...] totalny obraz życia w tym kraju we wszystkich jego przejawach: kultura, przemysł, polityka.

Osiemdziesiąt procent moich fotografii to były zdjęcia nigdy nie zamawiane. Jeden aparat, jedno oko, jeden człowiek. [...] Po prostu zdawałem sobie sprawę, z tego, że to był szalony czas, szalony kraj, w ogóle nic nie było prawdziwe, wszystko było nieprawdą. Ani ja, ani nikt nie wierzył w upadek komunizmu. [...] Więc każdy myślał, jak przeżyć to swoje życie, żeby nie stoczyć się całkiem. Ja doszedłem do wniosku, że uratuje mnie właśnie fotografia, która będzie robiona [...] po to, żeby dokumentować to, co się dzieje dookoła.

### Jan Morek

Latami zajmowałem się gromadzeniem zdjęć do swoich albumów. Dobre zdjęcia przybywają powolutku, zdjęcia

### Fotografia prasowa PRL — od reportażu do lifestyle'u

„Obywatele PRL byli zajęci budowaniem socjalizmu do szesnastej. Potem, w czasie wolnym, po wyjściu z pracy, stawali się innymi ludźmi” — mówi Aleksander Jałosiński, fotoreporter.

Życie codzienne uchwycone na fotografiach sześciu uczestników wystawy bywa absurdalne, zabawne, ale także niepokojące. Dla części bohaterów zdjęć „czas wolny” to wysiłek funkcjonowania „pomimo rzeczywistości”, próba zapanowania nad tym, nad czym zapanować się da. Dla innych — przeciwnie — to czas zapomnienia w przypadkowej i doraźnej zabawie.

Fotografie prezentowane na wystawie często w zamierzeniu pełniły funkcję propagandową. Równie często

jednak — przy świadomym udziale ich twórców, a czasem jedynie dzięki nowemu kontekstowi — stawały się antypropagandą. Tym ciekawszą, że publikowaną przecież w oficjalnych mediach. Powstawały jako ilustracje do artykułów, wywiadów, reportaży, czasem „przy okazji” zleceń.

Sześciu fotografów, z których najstarszy urodził się w 1928, a najmłodszy — w 1940 roku, większą część życia zawodowego spędziło w PRL-u. Pracowali dla każdego niemal rodzaju prasy — od zapatrzonego w Zachód „Przekroju”, przez estetyzującą „Polskę”, gazety codzienne, tygodniki, pisma branżowe, po „Przyjaźń” — organ Towarzystwa Przyjaźni Polsko-Radzieckiej. Uczestnicy wystawy to młodszy koledzy legendarnych fotoreporterów tygodnika „Świat”, których na początku



## Press Photography in People's Poland — from Reportage to Lifestyle

'The citizens of People's Poland were busy building socialism until 4 p.m. Then, in their free time, after leaving work, they became different people', says photojournalist Aleksander Jałosiński.

The images of daily life captured by the six photographers featured in the exhibition can be absurd, funny, but also disturbing. For some of the protagonists, 'free time' means the effort of trying to function 'despite reality', to run a tight ship wherever possible. For others, in turn, it is a time of oblivion achieved through random entertainment.

Many of the featured photographed were originally intended to be used for propaganda purposes. Equally often, however — sometimes through their authors' deliberate decision, at other times by courtesy of a new context — they became anti-propaganda. All the more interesting since they were published in the officially approved media, as illustrations for press features, interviews, photo-essays, sometimes on the occasion of commissions.

The six photographers — the oldest of them born in 1928, the youngest in 1940 — spent most of their professional lives in People's Poland. They worked for all kinds of press, from the intellectual, modern *Przekrój*, through the glossy *Polska*, various daily newspapers, weekly magazines, and trade periodicals, to *Przyjaźń*, the official organ of the Society of Polish-Soviet Friendship. The show's participants are younger colleagues of the legendary photojournalists working for the *Świat* weekly, whom at the beginning of their careers they regarded as their masters. With time, each developed his own, instantly recognisable style. All, though to different degrees, eventually moved away from the 'rough', reportage-like aesthetics of *Świat* towards careful compositions in the vein of the Magnum photographers. Let them speak.

### Bogdan Łopieński

I knew . . . I'd take up photography. I went to see exhibitions at the Warsaw Photographic Society and the



Wojciech Plewiński, Krzysztof Litwin, Grażyna Hase, Kraków 1966, dzięki uprzejmości artysty | courtesy of the artist

Association of Polish Art Photographers (ZPAF). At that time, it was photography — to put it very shortly — in Hartwig's style. . . . I wondered whether I was supposed to be another person who worked in this vein. . . . I was greatly interested in what the *Świat* photojournalists did. . . . Every week, eager to find out what they'd done, I bought the magazine. Why did they do it? How did they do it? Eventually, I started trying to develop a style similar to theirs.

### Aleksander Jałosiński

I succeeded at realising what I'd planned, I called it 'total photography' of life and Poland. . . . a total image of the country's life in all its aspects: culture, industry, politics.

Eighty percent of my photographs were uncommissioned. One camera, one eye, one man. . . . I was simply aware that it was a crazy time, a crazy country, where nothing was true, everything was pretence. Neither myself nor anyone believed in the collapse of communism. . . . So everyone thought about how to live their lives so as not to act like a swine. I decided my antidote would be photography, practiced . . . to document everything that went on around me.

### Jan Morek

For years I collected photographs for my albums. Good photos accrue slowly, a photo has to be born through the right series of events, coincidences. And . . . accident is



Romuald Broniarek, Wizyta Chruszczowa w Warszawie | Khrushchev's Visit to Warsaw, 1959



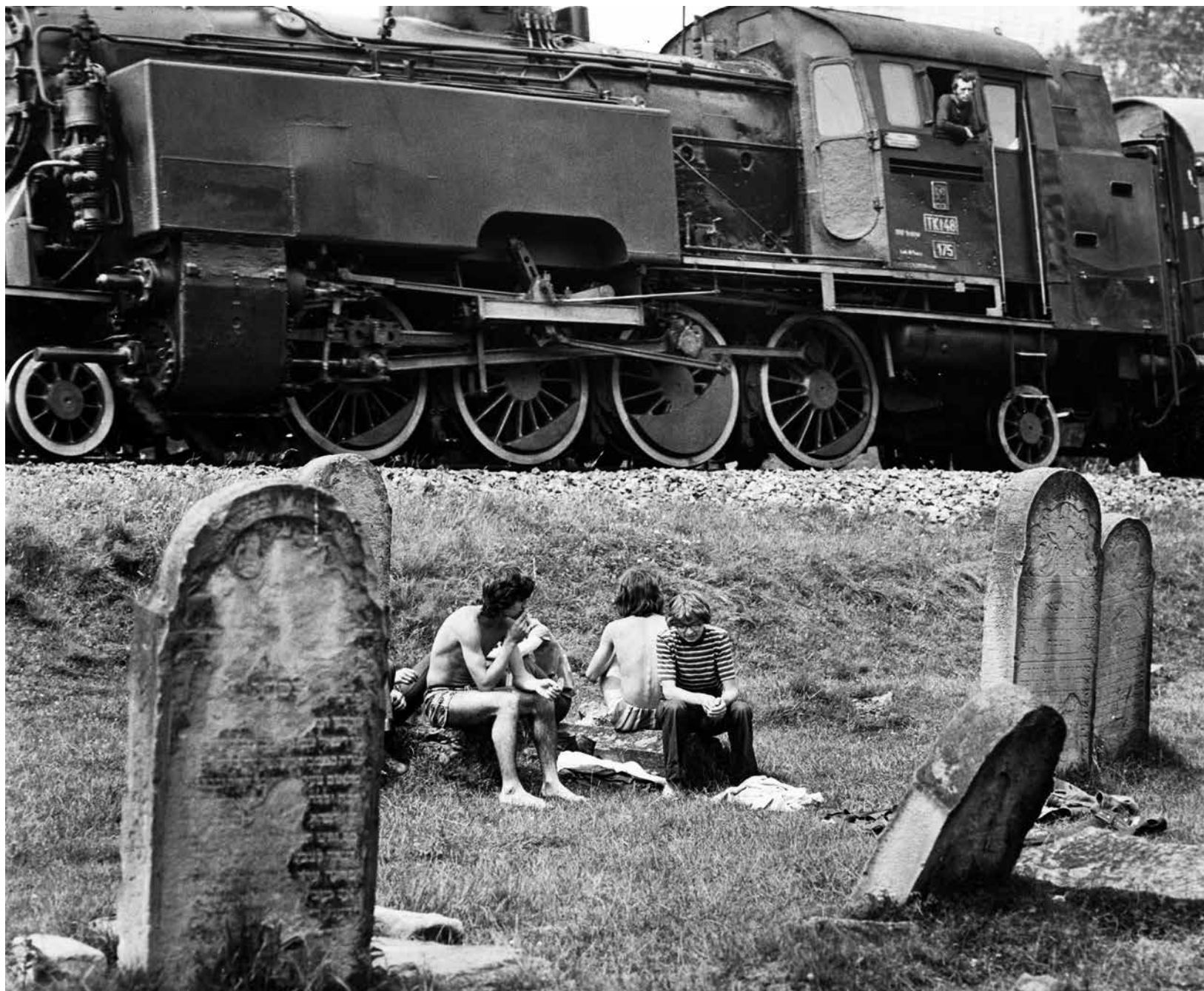


foto. | photo by Bogdan Łopieński/FORUM

musi się jakoś urodzić, musi zaistnieć splot okoliczności, przypadków. A [...] na przypadek trzeba zapracować. [...] Dziś sobie myślę, że [...] jednak najcenniejsze są te autentyczne zdjęcia reporterskie z epoki. [...] Gdybym tak teraz mógł cofnąć się w czasie... Teraz pokraczny niby-samochód SAM, wykonany ze starego motocykla i pralki Frania, to niesamowita egzotyka [...]. W ciągu dnia mógłbym worek takich zdjęć zrobić. Ale wtedy pomijało się takie widoki, bo kogo to mogło zainteresować? Moje zdjęcia to często trzy czy cztery klatki na filmie z tematem „dożynki”...

### Tadeusz Rolke

[Odwiedzałem] Prażucha, Kosidowskiego, siedziałem i gadałem z nimi. Pamiętam, że jak mnie wyrzucili ze „Stolicy”, miałem sporo czasu i przez chwilę byłem wolny, to zrobiłem jakieś zdjęcia w Gdańsku. Przyniosłem do „Świata” i wspólnie je oglądaliśmy. Chciałem je wydrukować. I oni je skrytykowali — że to nie jest reportaż. Taka rozmowa: — Widzisz, co tu się dzieje? Tu nie ma historii, to są poszczególne ładne zdjęcia, ale tu nie ma historii. — Przyznałem im rację.

### Romuald Broniarek

[...] W latach 60. „Przyjaźń” zaczęła drukować materiały o tym, jak się fajnie żyje w Polsce. Była rubryka „Niedziela za miastem” i pojawiały się w niej zdjęcia z rozmaitych wypadów na wieś, nad wodę, z wycieczek statkiem itp. [...] Pojechałem do Kazimierza robić temat „Niedziela za miastem”. Jechałem motocyklem [...] i po drodze spotkałem takie dzieci — to nie jest pozowane — zatrzymałem się, i widzę te dzieciaczki biedne i chaty rozwalające się [...]. Nie wiem, czy [to zdjęcie] było gdziekolwiek publikowane. [...] Bo [na okładce] jest wszystko, czego potrzeba — i wołga jest, i Pałac Kultury, i Jadzia uśmiechnięta, zadowolona z życia. Optymistyczna okładka.

### Wojciech Plewiński

Wiadomo, że im większa makabra [na zdjęciu z World Press Photo] [...] tym lepiej [...] — to jest kręcenie się w kółko. Kiedyś pięknie to podsumował Beksiński, który był ode mnie o rok wyżej na architekturze, znaliśmy się. Powiedział, że doszedł w fotografii do wszystkiego, do czego mógł i potem zaczął malować. Bo w reportażu

i fotografii wydarzeń, jego zdaniem, dochodzi się bardzo szybko do tego progu, jakim jest śmierć i pokazywanie jej w różnych wariantach. Ale ona jest zawsze podobna. [...] [Najbardziej cenię] dostrzeżenie nieoczywistego zdarzenia. Albo takiego układu plastycznego, którego nie wymyślisz, ale który trzeba wydobyć z zastanego, zauważyć. [...] Poza tym dystans jest ważny. Chyba miałem go w stosunku i do siebie, i do fotografii jako do sztuki w dużej mierze użytkowej. [...] Drażniły mnie już te tytuły — „artysta”, „fotografik”. Co to znaczy „fotografik”?! Każdy, kto ma aparat, to jest fotografik i bardzo to podkreśla. Dla mnie istnieje „fotograf” i tyle. ●●●

Wypowiedzi uczestników wystawy pochodzą z mającego ukazać się w trakcie trwania wystawy zbioru wywiadów Łukasza Modelskiego *Fotobiografia PRL. Romuald Broniarek, Aleksander Jałosiński, Bogdan Łopieński, Jan Morek, Wojciech Plewiński, Tadeusz Rolke. Opowieści reporterów* (Wydawnictwo Znak, Kraków 2013).



Bogdan Łopieński, *Pozdrowienia z Piwnicznej*  
*Greetings from Piwniczna, 1974*

something you need to work for to happen. . . . Today I think that . . . the most valuable are the documentary photographs from the era. . . . If I could go back in time today . . . These days, a vehicle like the SAM, built with an old motorcycle and a simple washing machine, would be extremely exotic . . . I could have a bag of such pictures taken within a single day. But at that time you ignored such views, for who would be interested in that? My photos are often three or four frames in a roll marked 'harvest festival'.

### Tadeusz Rolke

I would visit Prażuch, Kosidowski, sit and talk with them. I remember, when they fired me from *Stolica*, I had a lot of time and was free for a moment, I took some pictures in Gdańsk and brought them to *Świat*. We viewed them together. I wanted them published. But they said it was no photo-essay. The talk went like this: 'See what happens here? There's no story; these are pretty pictures, but there's no story'. I had to agree.

### Romuald Broniarek

In the 1960s *Przyjaźń* started publishing features about how cool it was to live in Poland. They had a column called 'A Sunday Out of Town' where they showed pictures from all kinds of excursions and outings, boat cruises, and so on. . . . I went to Kazimierz to shoot a story for that column. I was riding a motorcycle . . . and on my way I met those kids — it wasn't posed — so I stopped, and

I see those poor peanuts, the dilapidating cottages. . . . I don't know whether the photo has ever been published anywhere. . . . On the cover, in turn, everything is as it should be: the Volga, the Palace of Culture, and the smiling, happy Jadzia. An optimistic cover.



Tadeusz Rolke, *Kolejka pod Salą Kongresową podczas III Zjazdu PZPR, Warszawa, 1959, dzięki uprzejmości artysty* | *Queue before the Congress Hall during the 3rd Congress of the Polish United Workers Party, Warsaw, 1959, courtesy of the artist*

Aleksander Jałosiński, *Pracuję, gdy jestem wolny* | *I Work When I Am Free, Raków 1966*

### Wojciech Plewiński

Everyone knows that the more macabre [a World Press Photo image] . . . the better . . . it's chasing your own tail. Beksiński — we knew each other, he was one year my senior and studied architecture like myself — once summed it up nicely. He said he'd achieved everything he could in photography, so he started painting. Because in reportage and documentary photography you very quickly arrive at the threshold of showing death in all its forms. But death is always similar. . . . [What I appreciate the most] is noticing the unobvious. Or such a visual composition that you can't invent, you have to extract it from something that already exists. . . . Besides that, what matters is a sense of distance, detachment. I think I looked with proper reserve at both myself and at photography as, largely, an applied art. . . . I was already irritated by the very titles: 'artist', 'art photographer'. Who is an 'art photographer'?! Everyone who's got a camera is an 'art photographer' and they always stress it. For me, there's simply a 'photographer' and that's it. ●●●

The quotations are from a collection of Łukasz Modelski's interviews, to be published during the exhibition, *Fotobiografia PRL*. Romuald Broniarek, Aleksander Jałosiński, Bogdan Łopieński, Jan Morek, Wojciech Plewiński, Tadeusz Rolke. *Opowieści reporterów* (Kraków: Wydawnictwo Znak, 2013).





1. piętro  
1st floor

2.07–18.08  
*Katarzyna Krakowiak*  
*Powstanie i upadek powietrza*  
*Katarzyna Krakowiak. The Rise and Fall of Air*

4.06–4.08  
*Wolny strzelec*  
*Freelancer*

15.06–18.08  
*Peter Land. Nagi*  
*Peter Land. Naked*

parter  
ground floor

w podziemiach | in the basement  
od | from 18.05  
*Christian Hutzinger. W/W*

22.06–28.07  
*Janicka & Wilczyk*  
*Inne Miasto*  
*Janicka & Wilczyk.*  
*Other City*

13.08–22.09  
*Czas wolny*  
*Free Time*

bilety  
informacja  
tickets  
information

WEJŚCIE  
ENTRANCE

ZACHĘTA —  
NARODOWA  
GALERIA SZTUKI  
pl. Małachowskiego 3  
00-916 Warszawa  
tel. 22 556 96 00  
www.zacheta.art.pl

Z

M  
P  
Z

MIEJSCE  
PROJEKTÓW  
ZACHĘTY

ul. Gałczyńskiego 3  
00-362 Warszawa  
tel. 22 826 01 36  
mpz@zacheta.art.pl

GODZINY OTWARCIA  
OPENING HOURS

Zachęta — Narodowa Galeria Sztuki  
Zachęta — National Gallery of Art

wtorek–niedziela: 12–20  
Tuesday–Sunday: 12–8 p.m.  
w czwartki wstęp wolny  
Thursdays free admission

Miejsce Projektów Zachęty  
Zachęta Project Room

wtorek–niedziela: 12–20  
Tuesday–Sunday: 12–8 p.m.  
wstęp wolny  
free admission

FOLDER | LEAFLET

Zachęta. Czerwiec, lipiec, sierpień 2013  
Zachęta. June, July, August 2013

Zachęta — Narodowa Galeria Sztuki  
Zachęta — National Gallery of Art  
pl. Małachowskiego 3  
00-916 Warszawa  
www.zacheta.art.pl  
dyrektorka | director: Hanna Wróblewska

zespół redakcyjny | editing team: Dorota Karaszewska,  
Marta Miś, Jolanta Pieńkos, Małgorzata Jurkiewicz  
projekt graficzny | graphic design: Magdalena Piwowar  
tłumaczenia | translated by Marcin Wawrzyńczak  
łamanie | layout execution: Krzysztof Łukawski  
opracowanie zdjęć | image editor: Maciej Sikorzak

druk | printed by Argraf, Warszawa

ISBN 978 83 60713 83 9

© Zachęta — Narodowa Galeria Sztuki, Warszawa 2013

Teksty (z wyjątkiem s. 32–35) i projekt graficzny udostępnione na licencji Creative Commons Uznanie autorstwa-Na tych samych warunkach 3.0 (CC-BY-SA). Tekst licencji dostępny na stronie <http://creativecommons.org/licenses/by-sa/3.0/pl/>  
The contributions (with the exception of pp. 32–35) and graphic design under the license Creative Commons Attribution-ShareAlike 3.0 Unported (CC BY-SA 3.0). The text of the licence is available at <http://creativecommons.org/licenses/by-sa/3.0/legalcode>

Partnerzy galerii  
Gallery partners



t-mobile nowe  
horyzonty  
13. międzynarodowy festiwal filmowy  
wrocław 18–28 lipca 2013

Patroni medialni  
Media patronage



Sponsor wernisaży  
Sponsor of the opening receptions



Partner wystawy Czas wolny  
Partner of the exhibition Free Time



Partner wystawy  
Peter Land. Nagi  
Partner of the  
exhibition Peter  
Land. Naked

