

GRUDZIĘŃ
DECEMBER
2014
STYCZEŃ
JANUARY
LUTY
FEBRUARY
2015

ZACHĘTA

Postęp i higiena

Progress and
Hygiene

Gregor Schneider

Unsubscribe

Gregor Schneider

Unsubscribe

Adoracja słodyczy

Adoration of
Sweetness

Justyna Wencel

Ziemia, ziemia

Justyna Wencel

Earth, Earth

Przemysław

Matecki. Szorstko

Przemysław Matecki

Rough





DZIEŃ OTWARTY W ZACHĘCIE

8 grudnia 2014 (poniedziałek)

Po raz czwarty zapraszamy na Dzień Otwarty w Zachęcie.

W poniedziałek — dzień, w którym muzea i galerie są nieczynne — otwieramy Zachętę dla publiczności i proponujemy program różnorodnych wydarzeń.

Wstęp jest całkowicie bezpłatny, zapraszamy wszystkich w godzinach 12–22! Osobom z niepełnosprawnością wzroku i słuchu zapewniamy audiodeskrypcję oraz tłumaczenie wydarzeń na Polski Język Migowy (PJM).

godz. 12–22 Dostępna kolekcja — wystawa

Zaprezentujemy metody, pomoce i sposoby udostępniania wystaw oraz prac z kolekcji osobom z dysfunkcją wzroku. Ekspozycja będzie doskonałą okazją do zrozumienia potrzeb środowiska osób niewidomych i słabowidzących w zakresie poznawania sztuki współczesnej.

miejsce: dolne sale wystawowe

godz. 12–20 Wielki Kiermasz Wydawnictw Zachęty

Za 50 zł możesz wynieść tyle książek, ile zmieścisz w podarowanej przez nas torbie.

więcej informacji: księgarnia@zacheta.art.pl, 22 556 96 64

miejsce: Mały Salon

godz. 12.30 encyklopedia sztuki w Polskim Języku Migowym — prezentacja

Prezentacja pionierskiego projektu tworzenia encyklopedii sztuki w Polskim Języku Migowym (PJM). Zachęta zainicjowała encyklopedię i podjęła się opracowania kilkudziesięciu pojęć związanych ze sztuką współczesną. Powstały krótkie filmiki w Polskim Języku Migowym na podstawie opracowanych na ten cel definicji. W czasie prezentacji opowiemy o genezie, celu i pracy nad encyklopedią oraz nad nowymi znakami w Polskim Języku Migowym wspólnie z Grupą Artystów Głuchych (GAG).

prowadzenie: Paulina Celińska

udział: Hanna Wróblewska, Tomasz Smakowski, Marek Krzysztof Lasecki

tłumaczenie na Polski Język Migowy

miejsce: sala multimedialna

godz. 14 warsztaty eksperymentalne muzyków z grup HOW HOW oraz Młodzi Migają Muzykę

Warsztaty dźwiękowo-ruchowe. Celem warsztatów jest stworzenie przestrzeni do twórczego współdziałania i wymiany doświadczeń osób słyszących i niesłyszących, a także poszukiwanie emocji na granicy tego, co słyszalne i tego, co wyczuwalne fizycznie.

tłumaczenie na Polski Język Migowy

miejsce: sala multimedialna

godz. 17 audiodeskrypcja wybranych prac prezentowanych na wystawie Postęp i higiena

wstęp do oprowadzania kuratorskiego Andy Rottenberg dla osób z dysfunkcją wzroku

prowadzenie: Maria Kosińska

obowiązują zapisy: a.zdzieborska@zacheta.art.pl

godz. 17 Cisza — warsztaty fotograficzne dla dorosłych
Czym jest „cisza” dla nas? Czy ma wiele znaczeń? Będziemy mogli to odkryć i uchwycić „ciszę” w obiektywie aparatu w czasie warsztatów prowadzonych przez artystkę należącą do „świata ciszy”.

prowadzenie: Karolina Jakóbczak [Grupa Artystów Głuchych]

obowiązują zapisy: informacja@zacheta.art.pl

miejsce: sala multimedialna

godz. 17–20 Gry i zabawy ze sztuką — warsztaty otwarte dla dorosłych i dzieci

Na kilka godzin sale wystawowe staną się placem zabaw, polem do gier. Zachęcamy do spróbowania swoich sił w grach słownych ze Stanisławem Dróżdżem, grze w bierki z Henrykiem Stażewskim oraz grach losowych z Ryszardem Winiarskim. To doskonała okazja, aby poznać lepiej dzieła z kolekcji Zachęty i zobaczyć je w nowym kontekście.

każdy może dołączyć w dowolnym momencie między godz. 17 a 20

tłumaczenie na Polski Język Migowy

miejsce: dolne sale wystawowe

godz. 19 oprowadzanie kuratorskie Andy Rottenberg po wystawach Postęp i higiena oraz Gregor Schneider. Unsubscribe

oprowadzanie tłumaczone na Polski Język Migowy

zbiórka w holu głównym galerii

godz. 20.30 Formy solarystyczne — koncert synestezyjny grupy HOW HOW

Akcja została oparta na motywach *Solaris* Stanisława Lema w opracowaniu skierowanym zarówno do osób słyszących, jak i niesłyszących. Warunki koncertowe oraz program zostały przygotowane specjalnie pod kątem poszerzenia możliwości odbioru muzyki, również przy udziale innych zmysłów niż sam słuch. Koncert jest próbą odpowiedzi na potrzeby osób niesłyszących. Celem równoległym jest umożliwienie osobom słyszącym doświadczenia percepcyjnego osób niesłyszących

tłumaczenie na Polski Język Migowy

miejsce: sala multimedialna

Dla grup zorganizowanych:

godz. 10–11 oraz 11.15–12.15 Kolorowe punkty, kolorowe miasto — warsztaty dla dzieci

W czasie warsztatów dzieci będą tworzyły własne mapy miasta, na których zaznaczą kolorami miejsca związane z przeżyтыми przygodami i emocjami. Każda z tych map będzie odwzorowaniem mikroświata uczestników zajęć.

prowadzenie: Agnieszka Kołodziejczak [Grupa Artystów Głuchych]

tłumaczenie na Polski Język Migowy

obowiązują zapisy: a.zdzieborska@zacheta.art.pl

miejsce: sala warsztatowa

godz. 10–11.30 oraz 12–13.30 warsztaty dla młodzieży na wystawie Postęp i higiena

obowiązują zapisy: a.zdzieborska@zacheta.art.pl

miejsce: sale wystawowe

Nasi wolontariusze mogą odebrać osoby niewidome z przystanku, domu czy wskazanego miejsca w Warszawie. Jeśli istnieje taka potrzeba, prosimy o kontakt: tel. 22 556 96 42, e-mail: a.zdzieborska@zacheta.art.pl



DZIEŃ OTWARTY W ZACHĘCIE

Sztuka współczesna = sztuka dostępna

Zachęta — Narodowa Galeria Sztuki, pl. Małachowskiego 3, zacheta.art.pl, otwartazacheta.pl





Postęp i higiena

Progress and Hygiene

kuratorka | curator: Anda Rottenberg

współpraca | collaboration: Magdalena Komornicka, Krzysztof Kościuczuk

projekt ekspozycji | exhibition design: Rumas Studio / Robert Rumas, Tomasz Brzeziński

Nelly Agassi, Korbinian Aigner, Mirosław Bałka, Yael Bartana, Anna Baumgart, Rafał Bujnowski, Robert Capa, Marek Cecuła, Jan Fabre, Jorge Galindo, Felix Gmelin, Hadassa Goldvicht, Dina Gottliebova-Babbitt, Jos de Gruyter & Harald Thys, Marianne Heske, Erez Israeli, Sonia Khurana, Anna Konik, Zofia Kulik, Zbigniew Libera, Bernard Moreau (Tymek Borowski & Paweł Śliwiński), Ciprian Mureșan, Michael Najjar, Marina Naprushkina, Jean-Gabriel Périot, Krystyna Piotrowska, Agnieszka Polska, Joanna Rajkowska, Gerhard Richter, Hans Richter, Leni Riefenstahl, Gerrit Thomas Rietveld, Alexander Rodchenko, Wilhelm Sasnal, Ahlam Shibli, Chiharu Shiota, Santiago Sierra, Pablo Sigg, Luc Tuymans, Magnus Wallin, Vadim Zakharov, Zuza Ziółkowska

Pojęcie postępu jako rozwoju, udoskonalenia, przejścia od niższego do wyższego etapu stanowiło jedną z podstaw światopoglądu encyklopedystów francuskich, myślicieli oświecenia oraz XIX-wiecznych pozytywistów. Było także elementem mitu założycielskiego nowoczesności — budowy nowego lepszego świata. Charakterystyczna dla początków poprzedniego stulecia wiara w postęp wyrażała się zarówno w manifestach artystycznych, jak i nazwach nowych prądów: futuryzm, konstruktywizm, suprematyzm czy neoplastycyzm. Związana z nimi nowoczesna architektura i design miały wpłynąć na zmianę nawyków i stylu życia mieszkańców miast — poprzez nową formę kształtować też nowego człowieka. Te utopijne idee załamały się w czasie kryzysu w dwudziestoleciu międzywojennym, a idea postępu i związanej z nim inżynierii społecznej została przejęta przez toczące się w systemach totalitarnych procesy dehumanizacyjne.

Prezentowana w Zachęcie wystawa poświęcona jest pułapkom modernizacji w kontekście wspólnej dla sztuki i nauki początków XX wieku idealistycznej wiary w postęp i możliwość „ulepszenia”. Pomyślana została jako esej, który (ze względu na ograniczoną przestrzeń) zaledwie sygnalizuje mnogość aspektów zarysowanej w tytule tematyki. Ekspozycja składa się z prac artystów polskich i zagranicznych, zrealizowanych w różnych mediach, jak malarstwo, instalacja, film czy fotografia; kilku artystów przygotowało prace specjalnie na tę ekspozycję (Mirosław Bałka, Marina Napruszkińska, Krystyna Piotrowska, Joanna Rajkowska, Chiharu Shiota, Wadim Zacharow), inne pokazane są w nowej aranżacji (Marianne Heske) bądź mają tutaj swoją premierę (Santiago Sierra, *146 kobiet*). Kontekst dla nich buduje materiał historyczny, w tym plakaty, zdjęcia archiwalne i dokumenty. Dzięki zestawieniu prac współczesnych z tym materiałem widz mierzy się m.in. z tematyką zdrowego społeczeństwa, eugeniki, inżynierii społecznej, higieny rasy, tożsamości narodowej, problemem „innego” i wykluczeniami, czy wreszcie z chirurgią kosmetyczną i autokreacją. Wystawa stawia pytania o to, co dziś pozostało z idei modernistycznego postępu i w jakim kierunku zmierza współczesna modernizacja życia w świecie regulowanym zasadami globalnej ekonomii.



Gerrit Thomas Rietveld, fotel czerwono-niebieski, Wikimedia Commons, CC BY-SA 3.0

na sąsiedniej stronie:

Szklany człowiek, koniec lat 20. XX wieku, Stiftung Deutsches Hygiene Museum, Drezno

Gerrit Thomas Rietveld, Red Blue Chair, Wikimedia Commons, CC BY-SA 3.0

opposite:

Transparent Man, end of 1920s, Stiftung Deutsches Hygiene Museum, Dresden

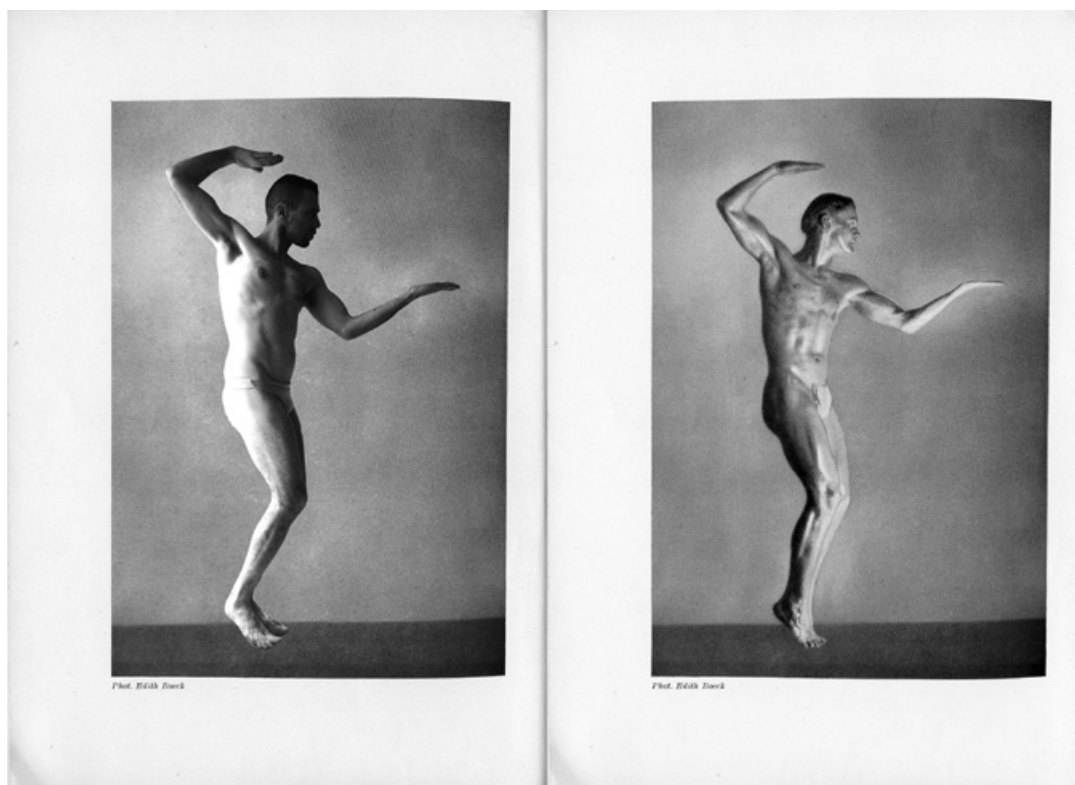
Wystawę otwiera sala poświęcona związkowi między estetyką modernizmu a modernistyczną koncepcją higienicznego miasta w powiązaniu z kultem zdrowego, wysportowanego ciała, które w systemach totalitarnych staje się przedmiotem ideologicznej manipulacji o podłożu rasowym. Znalazły się tu więc przedwojenne plany Warszawy zawierające propozycje tworzenia higienicznych stref miasta, a także film Hansa Richtera na temat „zdrowego” budownictwa. Mamy fragmenty i fotosy z filmu Leni Riefenstahl *Olimpiada* i zdjęcia Aleksandra Rodchenki z parad sportowych w Moskwie. Są też alegorie totalnego państwa Zofii Kulik oraz ironiczne komentarze do promowanego w III Rzeszy ideału aryjskiego ciała (Erez Israeli). Symboliczną rolę odgrywa tu fotel projektu Gerrita Thomasa Rietvelda, stanowiący „ikonę modernizmu”, a także obraz Wilhelma Sasnala, w którym słowo „postęp” rzuca mroczny cień.

Kolejny rozdział ilustruje instrumentarium oraz metody badawcze eugenistów i zwolenników frenologii. Jak wiadomo, przedmiotem badań była przede wszystkim mierzona kranioimetrem pojemność czaszki i jej proporcje, a także kształt nosa i czoła; analizowano barwy tęczy i odcienie skóry, badano skład krwi i komórki mózgu, ale też (opartą o prawo Mendla) zasadę dziedziczenia cech i chorób. „Naukowe” wnioski z tych pomiarów i wyliczeń w latach trzydziestych XX wieku sprowadzane były często do zagadnień związanych z higieną rasy. Badania nad rasą, rozpoczęte w początkach stulecia na „materiale” dostarczanym ze skolonizowanych krajów afrykańskich, podczas II wojny światowej przybrały formę zbrodniczych eksperymentów prowadzonych na więźniach obozów koncentracyjnych. Refleksją na te tematy dzielą się tacy artyści jak Tymek Borowski i Paweł Śliwiński, Hadassa Goldvicht, Marianne Heske, Krystyna Piotrowska, Luc Tuymans, Magnus Wallin oraz Zuza Ziółkowska. Kontrapunktem dla dzieł sztuki są dokumenty w postaci jednodniówki polskich eugenistów i album ilustrujący wyniki badań medycznych mózgu Józefa Piłsudskiego. Szczególnej rangi obiektem w tej sali jest akwarelowy portret Cyganki, namalowany dla doktora Josefa Mengele przez Dinę Gottliebovą w ramach jej niewolniczej pracy w Auschwitzu.



Od metod poznawczych przechodzimy do praktyk związanych z inżynierią społeczną oraz wdrażaniem społecznego darwinizmu kontrolującego zdrowie społeczeństwa rozumianego jako zbiorowe ciało narodu. Etapem początkowym tych „uzdrawiających” programów było uchwalanie odpowiednich ustaw pozwalających na stosowanie praktyk sterylizacyjnych w Stanach Zjednoczonych, Kanadzie i wielu krajach Europy, a później także w Azji (Japonia, Indie). Na terenie III Rzeszy na podstawie ustaw norymberskich wprowadzono zakaz zawierania związków między przedstawicielami „wyższej” i „niższej” rasy (*Rassenschande*), zainicjowano też powstawanie ośrodków gromadzących i „produkujących” czyste rasowo dzieci (*Lebensborn*). Ostatnim etapem mającym „oczyścić” naród z chorych elementów był tajny program eutanazji opatrzony kryptonimem T4 — „eliminujący” ze społeczeństwa osoby kalekie, chore psychicznie, starców i niechciane dzieci. Realizowany początkowo na terenie III Rzeszy, po 1 września 1939 roku program ten objął także podobite obszary Polski, a od stycznia 1942 roku był praktykowany na masową skalę wobec przewożonych do obozów zagłady Żydów, Romów i jeńców wojennych. Ta część wystawy nawiązuje więc do praktyk selekcyjnych (Wadim Zacharow), zawiera refleksje dotyczące pojęcia higieny i badania ludzkiego ciała w kontekście zbrodniczych praktyk dokonywanych pod patronatem Heinricha Himmlera (Luc Tuymans), a także prezentuje „higieniczne” natręctwa (Nelly Agassi) i naczynia (Marek Cecuła). Praca Gerharda Richtera (którego ciotka Marianne Schönfelder została wysterylizowana i zamordowana w ramach programu T4), pokazuje w „migawkowym” ujęciu chwilę oddania się w ręce władz zaangażowanego w program eutanazji Wernera Heyde. Szeroko pojętej tematyki związanej z eutanazją dotyczą też dzieła Mirosława Bałki (*I Knew It Had 4 in It*). Rozszerzoną interpretację ma nowa, ogromna konstrukcja 233906250 cc tego artysty, a także praca Magnusa Wallina. Do tematu *Lebensborn* pokazanego w serii zdjęć dokumentalnych nawiązuje Anna Baumgart i — pośrednio — Felix Gmelin. Symbolicznym odwołaniem do tych „praktyk produkcyjnych” są wizerunki bliźniaczych owoców (Korbian Aigner) i dzieci (Rafał Bujnowski). Świadczenia piętnowania ludzi za „brukanie rasy” zawierają materiały filmowe z czasów wojny (*Gerhard i Bronia*) oraz z dnia wyzwolenia w Chartres (Jean-Gabriel Périot). Te ostatnie wzmacnia seria znanych na całym świecie dokumentalnych zdjęć Roberta Capy. O konsekwencjach kolonializmu mówi seria prac Jana Fabre’a. O współczesnym napiętnowaniu i wykluczeniu — *146 kobiet* Santiago Sierry, a także wideo Soni Khurany i rzeźba Josa de Gruytera & Harald Thysa.

Wprowadzenie przez eugenikę w obieg społeczny określonych praktyk i nawyków miało swoje konsekwencje po II wojnie światowej i ma je do dzisiaj. Z tamtych czasów przejęto nie tylko praktyki sterylizacyjne i sposoby piętnowania winnych przekroczenia zakazów, które ze zlikwidowanych zapisów prawnych przedostały się w sferę obyczajową. Takie pojęcia jak selekcja, deportacja, czystość (niekoniecznie rasowa), zdrowie narodu, a także jego wyznaniowa, kulturowa i obyczajowa jednorodność stają się częstym narzędziem politycznych strategii poszczególnych państw. Nadal mamy więc do czynienia z osobami lub grupami osób naznaczonych jako inne, obce — stygmatyzowane, wypierane na margines czy wykluczane z życia społecznego. Na drugim biegunie konsekwencji badań eugenicznych plasują się zabiegi prowadzące do doskonalenia ciała i kreowania nowej tożsamości, ale też ewaluacja materiału gene-



Jednodniówka Polskiego Towarzystwa Eugenicznego „W trosce o przyszłość”, Warszawa, 10–18 czerwca 1936, Biblioteka Narodowa, Warszawa

Krystyna Piotrowska, *Kolekcja nr 1*, 1981, ołówek, papier, dzięki uprzejmości artystki

na sąsiedniej stronie:

Wilhelm Sasnal, *Postęp*, 2000, olej, płótno, dzięki uprzejmości artysty i Fundacji Galerii Foksal, Warszawa

Erez Israeli, *Bez tytułu (Mensch und Sonne)*, 2013, wydruki cyfrowe, dzięki uprzejmości artysty i Givon Art Gallery, Tel Awiw

Pamphlet of the Polish Eugenics Society *W trosce o przyszłość* [For the Sake of the Future], Warsaw, 10–18 June 1936, National Library, Warsaw

Krystyna Piotrowska, *Collection No. 1*, 1981, pencil on paper, courtesy of the artist

opposite:

Wilhelm Sasnal, *Progress*, 2000, oil on canvas, courtesy of the artist and Foksal Gallery Foundation, Warsaw

Erez Israeli, *Untitled (Mensch und Sonne)*, 2013, digital prints, courtesy of the artist and Givon Art Gallery, Tel Aviv

tycznego mającego wspomóc prokreację. W tej części wystawy mamy możliwość zbliżyć się do problematyki konfliktów narodowościowych w Izraelu (Ahlam Shibli) i losu imigrantów w Europie (Anna Konik, Marina Napruszkina). Kwestię tożsamości narodowej ujmują filmy Yael Bartany i Pablo Sigga oraz praca Cipriana Mureșana. Na koniec kilka dzieł ilustrujących współczesne powiązania globalnego rynku z ośrodkami władzy i przemocy (Joanna Rajkowska, Santiago Sierra), problemy ingerencji w ludzkie ciało (Chiharu Shiota), praktyki samodoskonalenia (Marek Cecuła, Zbigniew Libera, Michel Najjar) i handel komórkami rozrodczymi (Krystyna Piotrowska).

Symbolicznym dziełem patronującym całości jest anatomiczny model „szklanego człowieka”, którego prototyp został wykonany dla Muzeum Higieny w Dreźnie w roku 1927. ●●●

Anda Rottenberg

Wystawie towarzyszy katalog z obszernym materiałem wizualnym i tekstami autorstwa prof. Zygmunta Baumana, ks. Adama Bonieckiego, prof. Piotra Juskiewicza, prof. Moniki Płatek, dr. Mariusa Turdy oraz kuratorki wystawy Andy Rottenberg oraz program edukacyjny obejmujący zarówno rozległą ofertę filmową, jak i spotkania z wybitnymi znawcami przedmiotu (zacheta.art.pl).

The notion of progress as development, improvement, a transition from lower to higher stages, was central to the French Encyclopaedists, to Enlightenment-era thinkers, and the 19th-century Positivists. It was also an element of the founding myth of modernity — the idea of building a new, better world. Characteristic for the early 20th century, faith in progress was reflected in artistic manifestoes as well as in the names of new trends such as futurism, constructivism, suprematism or neo-plasticism. The modern architecture and design they bred was to transform city dwellers' habits and lifestyles, shaping a new individual through new forms. These utopian ideas crashed during the Great Depression in the inter-war years, while the notion of progress and the associated concept of social engineering were adopted for the purposes of the dehumanisation processes under way in totalitarian systems.

Progress and Hygiene is devoted to the pitfalls of modernisation in the context of the idealistic faith — common for art and science in the early decades of the 20th century — in progress and the possibility of social improvement. The exhibition has been conceived as an essay that, due to the limitations of space, only signals the many aspects of the problem. It features works by Polish and international artists, representing various media, e.g. painting, installation, film or photography, including works that are shown for the first time (Miroslaw Bałka, Marina Napruszkina, Krystyna Piotrowska, Joanna Rajkowska, Chiharu Shiota, Vadim Zakharov), in a new configuration (Marianne Heske), or have their world premiere here (Santiago Sierra's *146 Women*). A context is provided for them by archival materials, including posters, photographs, and documents. Their juxtaposition with contemporary productions will confront the viewer with

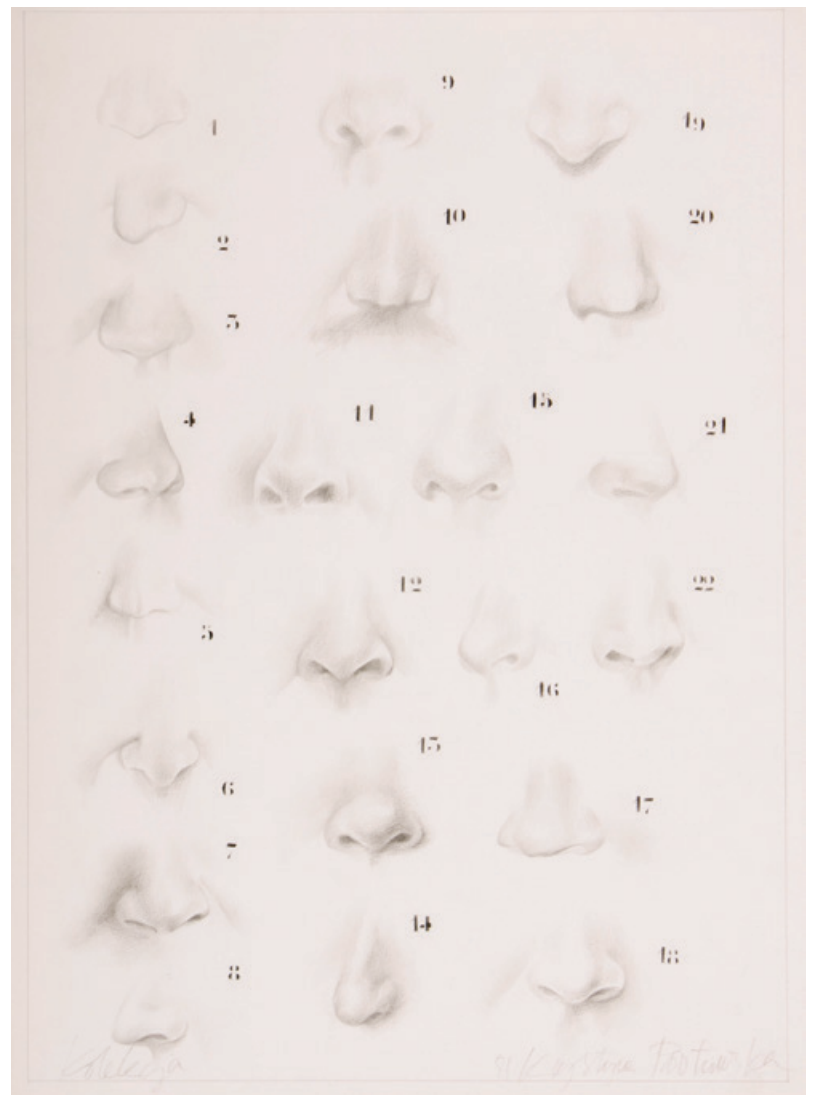
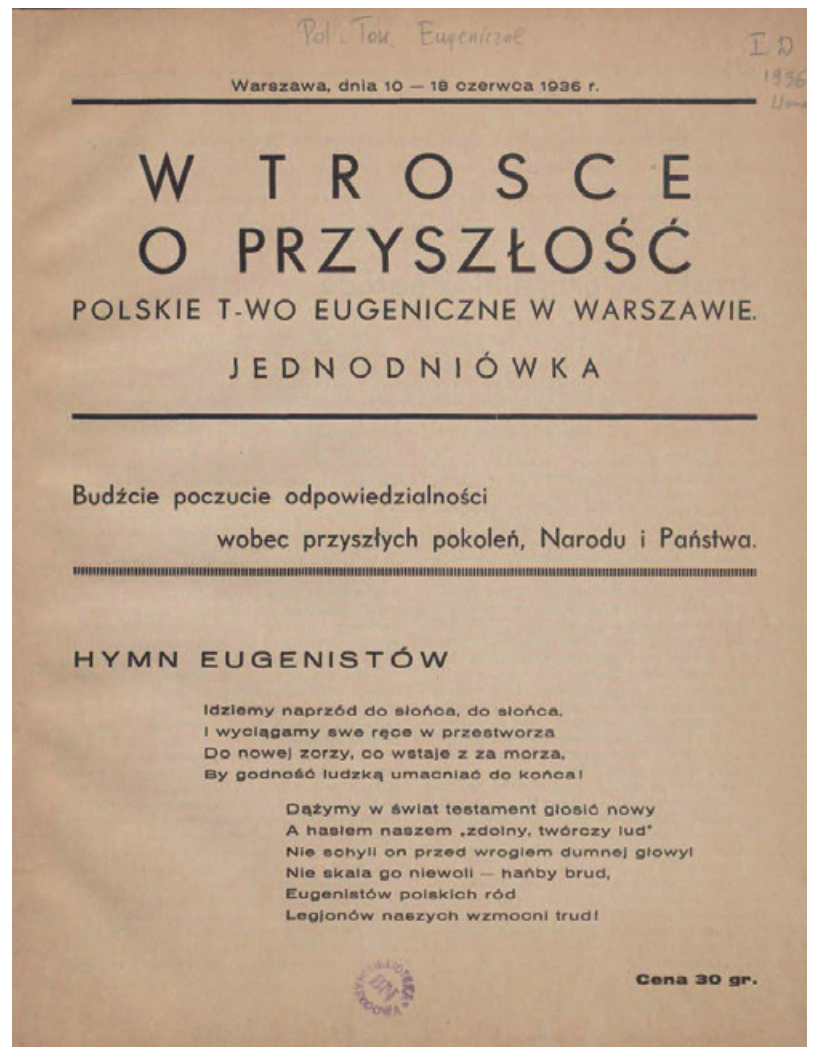






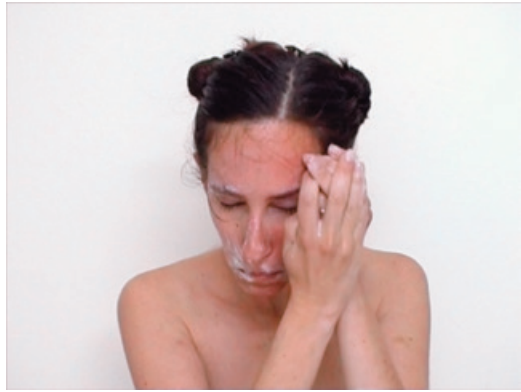
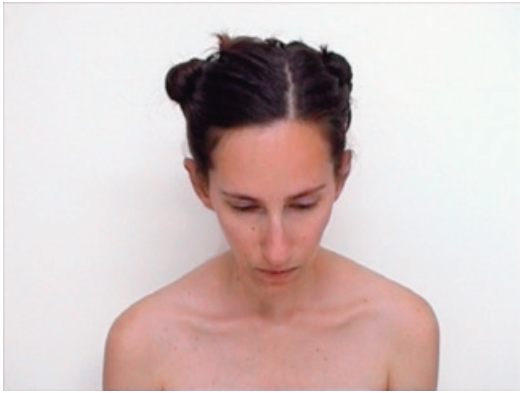
foto | photo © Studio Luc Tuymans

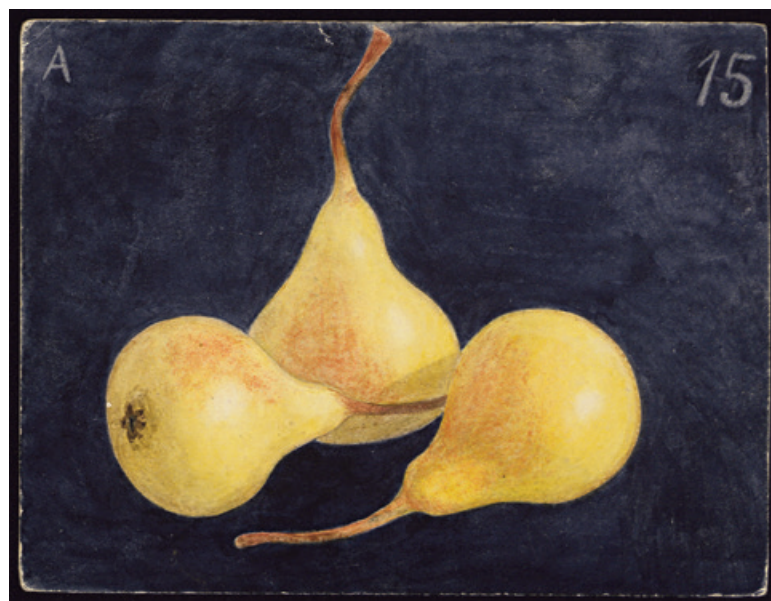
Luc Tuymans, *Perfume*, 2014, olej, płótno, dzięki uprzejmości artysty i David Zwirner Gallery New York/London

Luc Tuymans, *Perfume*, 2014, oil on canvas, courtesy of the artist and David Zwirner Gallery New York/London



fot. dzięki uprzejmości artystki i BWA Olsztyn | photo courtesy of the artist and BWA Olsztyn





Rafał Bujnowski, *Blizniaki*, 2003, olej, płótno, dzięki uprzejmości artysty i Galerii Raster, Warszawa

Korbinian Aigner, *Jabłko*, 1912–1960, rysunki, Historisches Archiv der Technischen Universität, Monachium

Korbinian Aigner, *Gruszki*, 1912–1960, rysunki, Historisches Archiv der Technischen Universität, Monachium

na sąsiedniej stronie:

Anna Baumgart, *Babyfarm*, 2011, żywica, drewno, metal, dzięki uprzejmości artystki

Nelly Agassi, *Assuta*, 2003, wideo, dzięki uprzejmości artystki i Dvir Gallery, Tel Awiw

s. 12–13: Santiago Sierra, *146 kobiet*, 2005 (Vindraban, Indie), instalacja fotograficzna, dzięki uprzejmości Studio Santiago Sierra

Rafał Bujnowski, *Twins*, 2003, oil on canvas, courtesy of the artist and Raster Gallery, Warsaw

Korbinian Aigner, *Apples*, 1912–1960, drawings, Historisches Archiv der Technischen Universität, München

Korbinian Aigner, *Pears*, 1912–1960, drawings, Historisches Archiv der Technischen Universität, München

opposite:

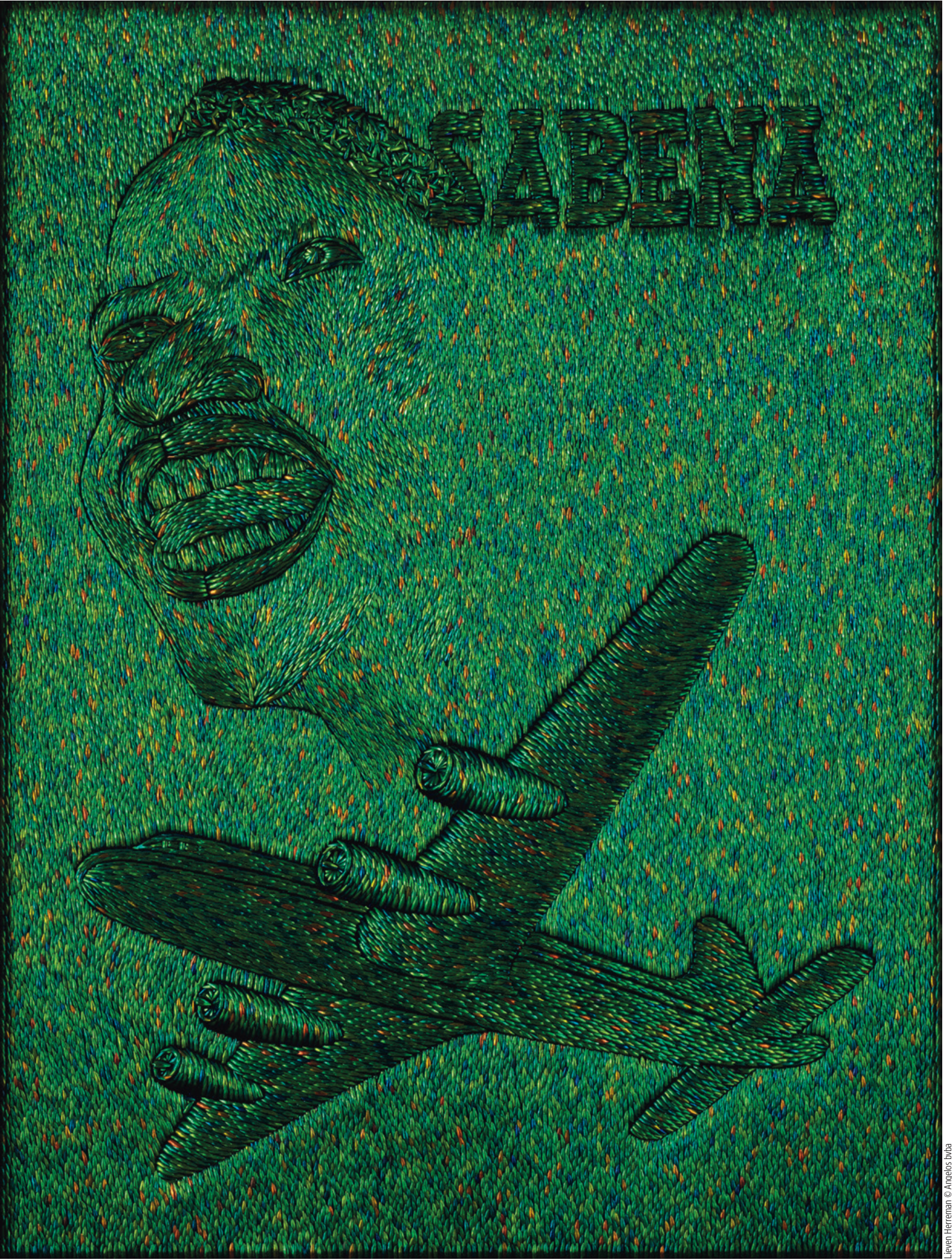
Anna Baumgart, *Babyfarm*, 2011, resin, wood, metal, courtesy of the artist

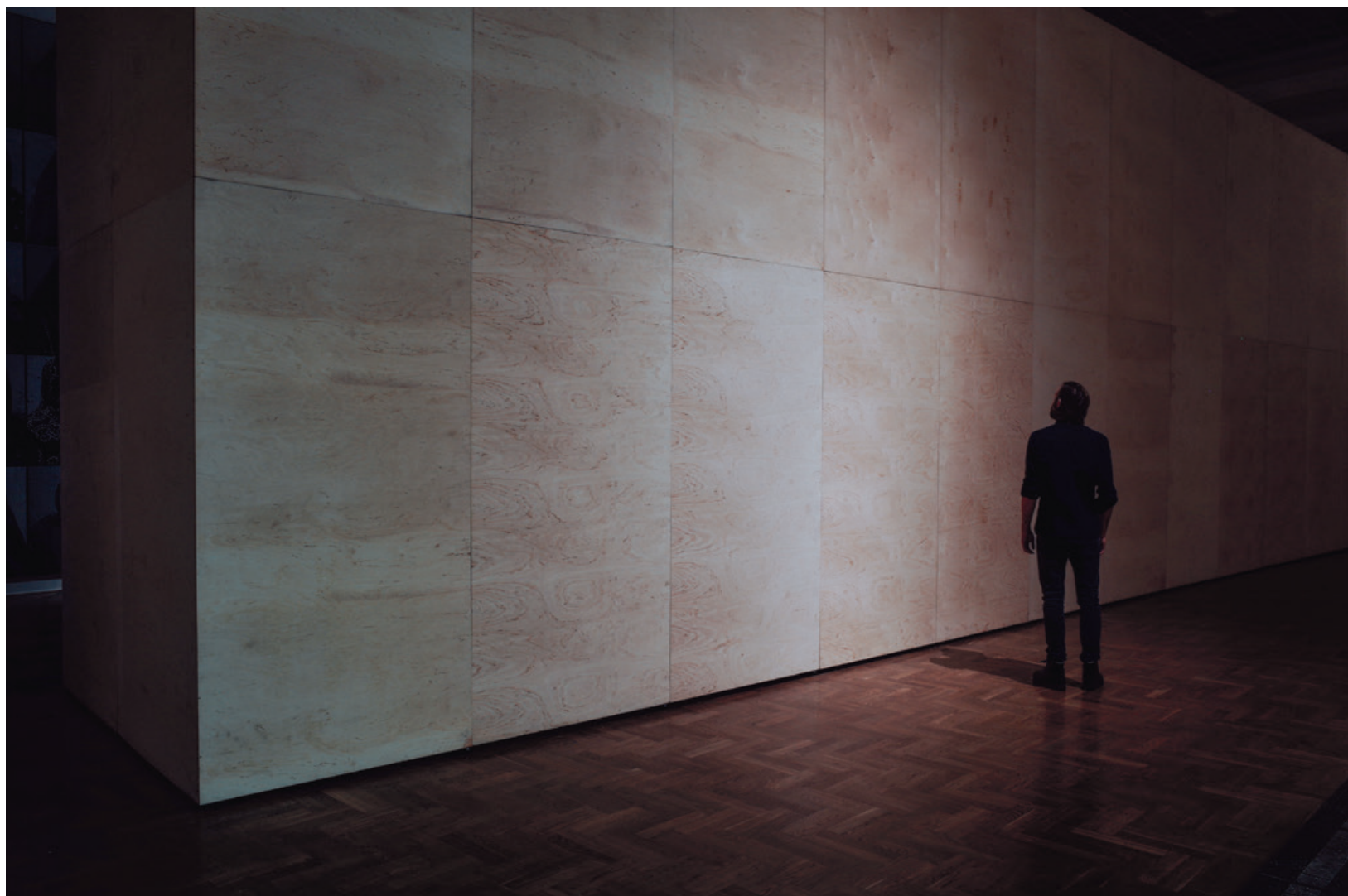
Nelly Agassi, *Assuta*, 2003, video, courtesy of the artist and Dvir Gallery, Tel Aviv

pp. 12–13: Santiago Sierra, *146 Women*, 2005 (Vindraban, India), photographic installation, courtesy of Studio Santiago Sierra









fot. | photo by Paweł Eibel

issues such as social health, eugenics, social engineering, racial hygiene, national identity, 'otherness' and exclusion, cosmetic surgery or self-creation. *Progress and Hygiene* raises the question of what has been left today of the idea of modernist progress and where the modernisation of life is heading in a world regulated by a global economy.

The exhibition opens with a section devoted to relationships between modernist aesthetics and the modernist notion of the hygienic city in conjunction with the cult of the healthy, athletic body which, under totalitarian regimes, becomes subject to racially-motivated ideological manipulation. The spectator will find here pre-WWII plans of Warsaw with proposed hygienic zones as well as Hans Richter's film about 'healthy' building; footage and stills from Leni Riefenstahl's *Olympia* and Alexander Rodchenko's photographs of athletic parades in Moscow; Zofia Kulik's allegories of the total state and Erez Israeli's ironic comments on the Third Reich's ideal of the Aryan body. Gerrit Thomas Rietveld's 'modernist icon' chair design and Wilhelm Sasnal's painting highlighting the shadow cast by the word 'progress' play a symbolic role here.

The next chapter illustrates the instruments and research methods employed by the eugenicists and phrenologists. As we know, their main subject of study was the volume and proportions of the skull, as measured by the craniometer; they also analysed the shape of the nose and forehead, iris colours and skin hues, blood composition, and brain cells, as well as applying the Mendelian system of the inheritance of features or diseases. In the 1930s, the 'scientific' conclusions drawn from these measurements and calculations were often reduced to aspects of racial hygiene. Racial studies, begun in the early 20th century on 'material' brought from colonised African countries, as-

sumed during the Second World War the form of criminal experiments conducted on concentration-camp prisoners. Reflections on these topics are shared by Tymek Borowski with Paweł Śliwiński, Hadassa Goldvicht, Marianne Heske, Krystyna Piotrowska, Luc Tuymans, Magnus Wallin and Zuza Ziółkowska. A counterpoint for the art works is provided by documents: an occasional publication by Polish eugenicists and plates presenting the findings of a post-mortem study of the brain of Józef Piłsudski. An object of special significance here is a watercolour portrait of a Gypsy woman, painted by Auschwitz prisoner Dina Gottliebowa on the orders of Josef Mengele.

From methods of learning we then move on to practices related to social engineering and the implementation of social Darwinism as a means of controlling social health, considered as the nation's collective body. The preliminary stage for those 'healing' programmes was set

Mirośław Bałka, 233906250 cc, 2014, stal, sklejką, dzięki uprzejmości artysty

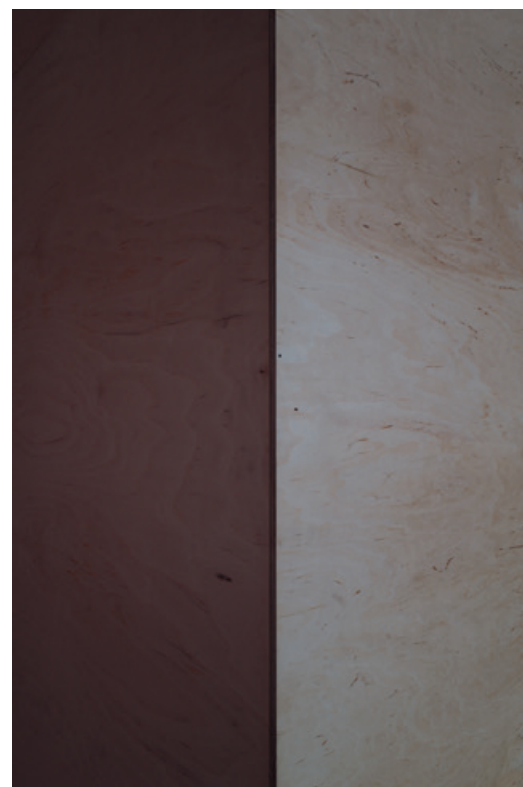
na sąsiedniej stronie:

Jan Fabre, *Reklama Sabeny*, 2011, z serii *W hołdzie Kongu Belgijskiemu*, pancerzyki chrząszczy, drewno, dzięki uprzejmości Guy Pieters Gallery, Sint-Martens-Latem, Belgia

Mirośław Bałka, 233906250 cc, 2014, steel and plywood, courtesy of the artist

opposite:

Jan Fabre, *Sabena Advertisement*, 2011, from the series *Tribute to Belgian Congo*, jewel beetle wingcases on wood, courtesy of Guy Pieters Gallery, Sint-Martens-Latem, Belgium



fot. | photo by Paweł Eibel



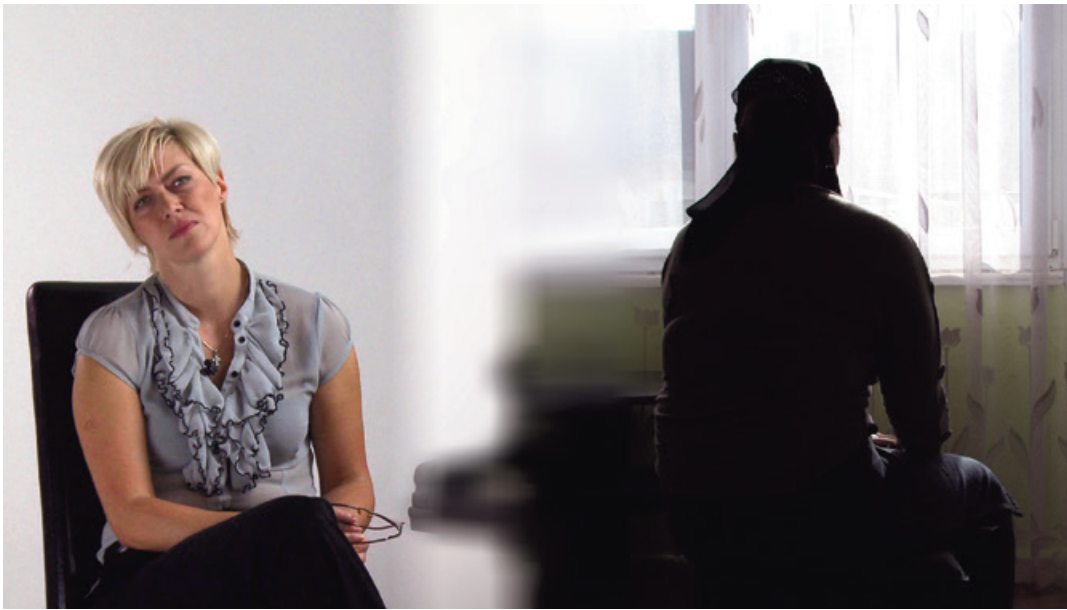
1



2



3



4

by the introduction of sterilisation-legalising laws in the United States, Canada and many European countries, and later also in Asia (Japan, India). Nazi Germany's Nuremberg Laws, banned intermarriage between representatives of the 'superior' and 'inferior' races (*Rassenschande*) and initiated the establishment of institutions devoted to collecting and 'producing' racially pure children (*Lebensborn*). The final stage of 'purging' the German nation of undesirable elements was a secret euthanasia programme codenamed T4, its purpose being to 'eliminate' the physically and mentally disabled, old people, and unwanted children. Implemented at first in Germany itself, after September 1, 1939 it was rolled out in occupied Poland and from January 1942 was applied on a mass scale to Jews, Roma people and POWs in extermination camps. This part of the exhibition, therefore, alludes to selection practices (Vadim Zakharov), reflects on notions of hygiene and physical examination in the context of the criminal practices perpetrated under the authority of Heinrich Himmler (Luc Tuymans), as well as introducing 'hygienic' obsessions (Nelly Agassi). A 'motion-blur' painting by Gerhard Richter (whose aunt, Marianna Schönfelder, was sterilised and exterminated under the T4 programme) shows Werner Heyde, a doctor significantly involved in implementing the Nazi euthanasia policies, turning himself in to the authorities in 1959. Themes broadly related to euthanasia are also touched upon by Miroslaw Bałka (*I Knew It Had 4 in It*). His new, large-scale installation, *233906250 cc*, has an expanded interpretation, as does Magnus Wallin's work. The subject of *Lebensborn*, shown in a series of documentary photographs, is referenced by Anna Baumgart and, indirectly, by Felix Gmelin. The theme of such 'production practices' is symbolically evoked by images of twin fruits (Korbinian Aigner) and twin children (Rafał Bujnowski). Evidence of 'racial defilement' stigmatisation can be found in a documentary film from the Second World War era (*Gerhard and Bronia*) and a video from Victory Day in Chartres (Jean-Gabriel Périot). The latter is amplified by Robert Capa's famous documentary series. Jan Fabre shows a series of paintings reflecting on the colonial legacy. Santiago Sierra's *146 Women*, Sonia Khurana's video, and a sculpture by Jos de Gruyter & Harald Thys tackle issues of contemporary stigmatisation and exclusion.

Eugenics' introduction of certain practices and habits to social circulation had its consequences after the war and continues to have them to this day. The era's legacy goes beyond sterilisation practices and ways of stigmatising those guilty of violating prohibitions that, once legal, have now become rooted in customs. Notions such as selection, deportation, purity (not necessarily racial), national health or religious, cultural and social homogeneity have been embraced by various countries as part of their political strategies. People and groups thus continue to be denounced, marginalised or repressed from society. At the opposite pole, the legacy of eugenics includes procedures aimed at beautifying the body and creating a new identity, but also the evaluation of genetic material to support procreation. In this part of the exhibition we encounter works dealing with issues of ethnic conflict in Israel (Ahlam Shibli) or the fate of immigrants in Europe (Anna Konik, Marina Naprushkina). National identity is a topic studied by films by Yael Bartana and Pablo Sigg, and a work by Ciprian Mureşan. The show concludes

with several works illustrating connections between the global market and the centres of power and violence (Santiago Sierra, Joanna Rajkowska); aspects of bodily intervention (Chiharu Shiota); practices of self-perfection (Marek Cecuła, Zbigniew Libera, Michel Najjar); or the buying and selling of human fertilization material (Krystyna Piotrowska).

An anatomical model of the 'transparent man', the prototype of which was created for the Hygiene Museum in Dresden in 1927, serves as a symbolic icon for the whole show. ●●●

Anda Rottenberg

The exhibition is accompanied by a catalogue featuring extensive visual material and essays by Prof Zygmunt Bauman, Rev. Adam Boniecki, Prof Piotr Juszkiewicz, Prof Monika Piatek, Dr Marius Turda and curator Anda Rottenberg and a comprehensive educational programme includes numerous film screenings as well as meetings with leading authorities on the subject (details at zacheta.art.pl).



Michael Najjar, *bioniczny anioł*, 2006, fotografia hybrydowa, wydruk lightjet-print, diasec, edycja: 6/6, dzięki uprzejmości artysty i Kolekcji Grażyny Kulczyk

Ciprian Mureșan, *Rumuńska krew*, 2004, C-print, dzięki uprzejmości artysty i Plan B Cluj/Berlin

na sąsiedniej stronie:

1, 2. Yael Bartana, *Prawdziwy Finn — Tosi soumalainen*, 2014, wideo jednokanałowe, instalacja dźwiękowa, dzięki uprzejmości artystki i Petzel Gallery, Nowy Jork; Annet Gelink Gallery, Amsterdam; Sommer Contemporary Art, Tel Aviv

3, 4. Anna Konik, *W tym samym mieście, pod tym samym niebem...*, 2011—praca w procesie, filmy, wideoinstalacja, dzięki uprzejmości artystki

Michael Najjar, *bionic angel*, 2006, hybrid photograph, lightjet-print, diasec, edition: 6/6, courtesy of the artist and GK Collection

Ciprian Mureșan, *Romanian Blood*, 2004, C-print, courtesy of the artist and Plan B Cluj/Berlin

opposite:

1, 2. Yael Bartana, *True Finn — Tosi soumalainen*, 2014, one channel video and sound installation, courtesy of the artist and Petzel Gallery, New York; Annet Gelink Gallery, Amsterdam, and Sommer Contemporary Art, Tel Aviv

3, 4. Anna Konik, *In the Same City, under the Same Sky . . .*, 2011—ongoing, films, video installation, courtesy of the artist



29.11.2014–1.02.2015

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

Gregor Schneider

Unsubscribe

Gregor Schneider. Unsubscribe

kuratorka | curator: Anda Rottenberg

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



Okazanie Exposition

Anda Rottenberg

Od połowy lat osiemdziesiątych Gregor Schneider zajmował się metodycznym przekształcaniem struktury i wnętrza swego opustoszałego domu rodzinnego w Rheydt koło Mönchengladbach (obecnie dzielnica tego miasta), gdzie nadal mieszka i pracuje. Rozpoczął tę pracę jako szesnastolatek, intuicyjnie; później poszedł na studia artystyczne i zapewne dopiero wówczas odnalazł związek między sztuką a pracowitością i niewidocznym z poziomu ulicy procesem wewnętrznej zmiany, zachodzącym w obrębie murów dość banalnego, typowego dla tego regionu budynku, który z czasem otrzymał nazwę *Haus u 1*. Przez kilkanaście kolejnych lat artysta wbudowywał nowy

dom w starą substancję: konfrontował nowe wewnętrzne ściany, drzwi, okna, podłogi i sufit z już istniejącymi. Nie była to prosta reprodukcja, ponieważ jednocześnie z procesem dublowania przekształcał każde z wnętrza, łączył je i dzielił w nowy sposób, pozostawiając pomiędzy starym a nowym puste przestrzenie, które w każdej chwili mogły stać się pułapką — wystarczyło otworzyć niewłaściwe drzwi. Konsekwencją tego wewnętrznego rozszczepienia stała się przemiana znanego w nieznanego, oswojonego w obce, niepokojące i budzące podejrzenia. Choć większość pomieszczeń była jedynie zdublowana, z biegiem czasu sam Schneider nie potrafił odróżnić części

dodanych od wcześniej istniejących. W ten sposób jego dzieło uwolniło się od swego twórcy.

W 2001 roku z okazji Biennale Sztuki w Wenecji artysta rozebrał całe wykreowane przez siebie wnętrze tego domu i zrekonstruował je w przestrzeni pawilonu niemieckiego, określając elementy wyjęte ze starego domu jako „martwe pokoje” i zmieniając nazwę pracy na *Totes Haus u r* [Martwy dom u r]. W ten sposób we wnętrzu pawilonu ekspozycyjnego powstał układ złożony z rozmaitej wielkości i kształtu pomieszczeń, najeżony wąskimi i niskimi pasażami oraz ślepyimi wyjściami. Przeniesienie w obszar publiczny „całokształtu” wypełniającego wcześniej prywatny budynek było aktem zakłócającym sposób odbioru rzeczywistości. To, co prywatne, stało się publiczne, to, co zamknięte i niedostępne, stało się otwarte i dostępne dla każdego. Zostało zatem upublicznione to, co było intymne. Lecz jednocześnie to, co było żyjącą tkanką domu, stało się martwe, co Schneider podkreślił w tytule. Gra artysty z rzeczywistością, przesunięcie realiów zakłócające percepcję wnętrza domu w Rheydt, przeniosły się z obszaru prywatnego na teren sztuki, a właściwie na teren, gdzie dokonuje się artystyczna konfrontacja jednej sztuki wobec innej. Zrekonstruowany ciąg pomieszczeń został tu ukryty przed wzrokiem przypadkowego przechodnia pozornie w taki sam sposób, w jaki był ukryty wcześniej w Rheydt. Później, ponieważ widz przechodzący przez *Totes Haus u r* nie konfrontował się z uprzednią wiedzą o starym domu, lecz z wiedzą na temat architektury pawilonu i jego historią, a także bezpośrednio z jego zmanipulowanym, lecz całkowicie realnym wnętrzem. Przejście przez tę realność było więc przemierzaniem „tunelu epistemologicznego”, podążaniem drogą poznania, w który zaangażowane są wszystkie zmysły i któremu towarzyszy szeroka gama odczuć dzielących ciekawość od trwogi — jak to się zwykle dzieje, kiedy obcujemy z obszarem sugerującym naznaczenie cierpieniem i śmiercią.

Kilkanaście lat, jakie upłynęły od realizacji nagrodzonego Złotym Lwem weneckiego „martwego domu”, wypełnione były wystawianiem widza na obcowanie z tajemnicami kryjącymi się w rozmaitych wnętrzach. *Totes Haus u r* przewiezony został do Los Angeles i w całości pokazany w Museum Of Contemporary Art (MOCA) (2003–2004). Artysta zdublował też pokoje znalezionych w Londynie bliźniaczych domów, włącznie z angielskimi kominkami i angielskimi używanymi meblami (*Die Familie Schneider*, 2004). W obydwu odbywały się równoległe ceremonie „zwykłego życia”, odgrywane przez dwie pary bliźniaków; jednoczesność akcji pozwalała jednak na obserwowanie tylko jednej z nich — druga zawsze pozostawała niedostępna. Obecnie te bliźniacze pokoje znajdują się w pracowni artysty.

Czynnik tajemnicy i niedostępności stał się z czasem jednym z najważniejszych elementów znaczeniowych prac Schneidera. Odegrał na przykład ważną rolę podczas projektowania repliki Kaaby, świętej budowli islamu — *Sześcianu*, który miał stanąć na placu Świętego Marka w Wenecji. Znaczące były tu zarówno sakralne konotacje tej zagadkowej, zamkniętej formy, jak i otoczony tajemnicą sposób jej skonstruowania². Ostatecznie czarny sześcian udało się ustawić dopiero przed Kunsthalle w Hamburgu (2007), w kontekście *Czarnego kwadratu* Kazimierza Malewicza, co w sposób oczywisty przesunęło dyskursywność dzieła ze współczesnych realiów



© Gregor Schneider / VG Bild-Kunst Bonn



© Gregor Schneider / VG Bild-Kunst Bonn



© Gregor Schneider / VG Bild-Kunst Bonn

politycznych na poziom uniwersum sztuki. W następnych latach artysta wraca jednak do kreowania opresyjnych wnętrz i sekwencji pomieszczeń. W przeciwieństwie do czarnego sześcianu wewnątrz równie czarnej, ogromnej bryły (*Koniec*) ustawionej w roku 2008 przed Museum Abteiberg w Mönchengladbach było dostępne dla widza. Musiał on jednak najpierw wspiąć się po wąskiej drabinie i dopiero potem mógł przejść przez tunel kończący się całkowicie czarnym, ślepy korytarzem, w którym artysta umieścił cztery pomieszczenia „wyjęte” z *Haus u r*.

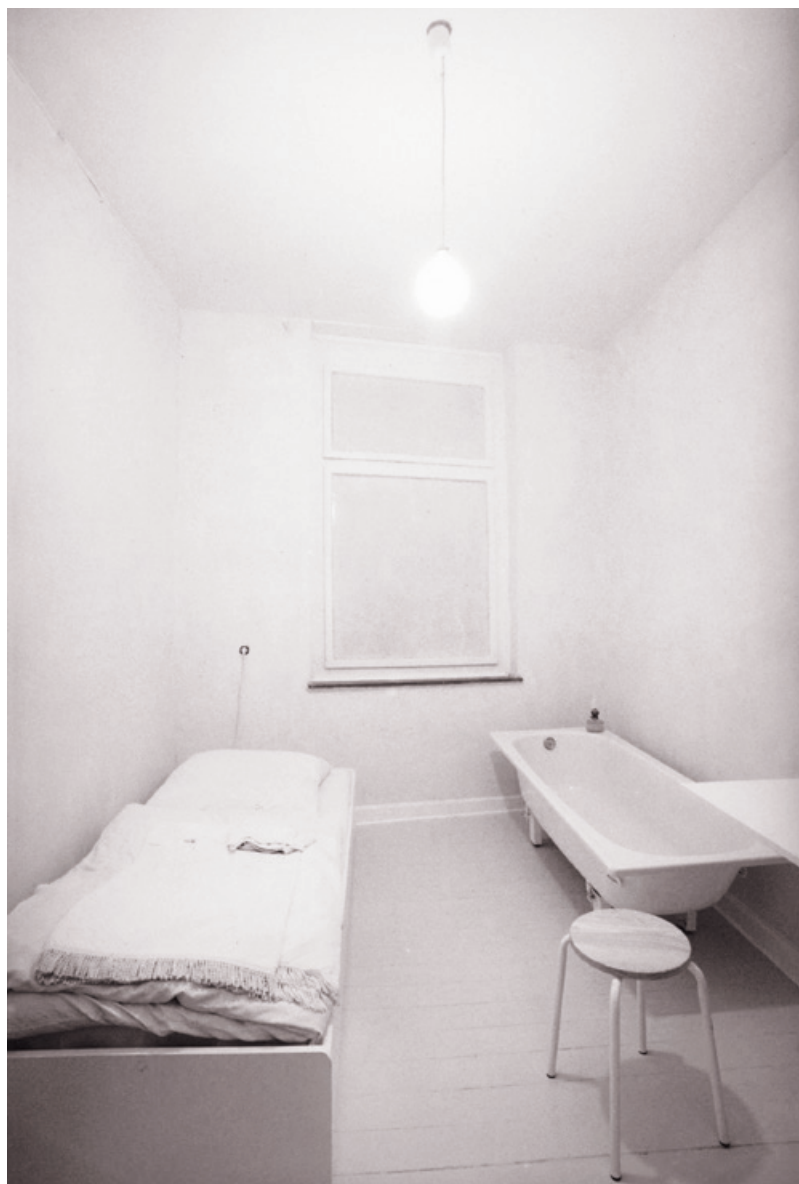
Praktykowane zarówno przed weneckim biennale w 2001 roku, jak i później cytowanie fragmentów pierwotnego dzieła w innych przedsięwzięciach artystycznych przypomina proces transplantacji chorych komórek z jednego organizmu do innego i wystawienie ich na walkę z systemem immunologicznym „biorcy”. Zdarza się jednak, że materiał użyty do transplantacji jest „wewnętrznie pusty”, jak placebo podane zamiast lekarstwa. I podobny w działaniu, to znaczy skuteczny. Takie „puste” przeniesienie, sprowadzone do powtórzenia dokładnych wymiarów cel więziennych obozu nr 5 w Guantanamo i innych zakładów penitencjarnych, odbyło się w podziemiach muzeum K21 w Düsseldorfie (*Weisse Folter* [Biała tortura], 2007). W odróżnieniu od pomieszczeń ukrytych w *Totes Haus u r* „cele” w Düsseldorfie były klinicznie czyste, każda nieco inaczej zaaranżowana, ale nie wszystkie dostępne, zbudowane wzdłuż tworzących labirynt korytarzy, które wzmagają poczucie osaczenia. Tytuł tej pracy nawiązuje do psychologicznych tortur niepozostawiających na ciele ofiary żadnych śladów.

„Wydostanie się na zewnątrz wymaga przejścia przez szereg pokoi: lodowaty, gorący i będący rodzajem aresztu. Jest to doświadczenie dziwne i nieprzyjemne; za każdym razem drzwi zatraskują się za nami. W końcu przechodzimy przez nieoznakowane wyjście, które wypływa nas z budynku obok niedużego jeziora na ścieżkę niepowiązaną w żaden wyraźny sposób z wejściem” — pisze o tej wystawie Dominic Eichler³. Niemożność powrotu do punktu wyjścia, zawrócenia z drogi, jest więc tutaj dodatkowym czynnikiem wzmagającym poczucie opresji.

Trudności i przeszkody, wspomagane towarzyszącym wędrowce dźwiękiem (skrzypienie otwieranych i zamykanych drzwi, odgłos kroków), a także niespodziewane zmiany barwy i natężenia światła wywołują w kontakcie z dziełami Schneidera huśtawkę nastrojów, wzmagając uczucie zagrożenia i niepewności, biorące się z ustawicznego zakłócania wyobrażeń o osobności norm regulujących mechanizmy funkcjonowania umownego świata sztuki i rzeczywistości pozaartystycznej. Tworzone przez artystę konstrukcje kreują nieoczekiwane sytuacje, które z trudem opatrujemy przymiotnikiem „artystyczne”, ponieważ Schneider dokłada trudu, aby tworzona przez niego rzeczywistość nie przypominała sztuki. Z tego też zapewne powodu posługuje się materiałami, które reprezentują swoją własną użytkową substancjalność: cement, cegła, kamień, drut kolczasty, stolarka budowlana i sprzęty domowe są tu używane zgodnie ze swoim pierwotnym przeznaczeniem. Przesunięciu ulega tylko „sytuacja zewnętrzna”, w jakiej zostały wykorzystane. Wyjęte z potoczności lądują na „scenie” sztuki i zaczynają odgrywać

tautologicznie rozchwiane role — przede wszystkim dlatego że to, co wykreowane, i to, co zacytowane, zostaje tu naznaczone tą samą ambiwalencją poznawczą: jest i zarazem nie jest spójną rzeczywistością; jest i zarazem nie jest dziełem sztuki — zgodnie ze stwierdzeniem Clementa Greenberga, że trzeci wymiar jest współrzędną, którą sztuka dzieli z nie-sztuką. Tak właśnie można było odebrać wstawiony w przestrzeń ekspozycyjną Martin-Gropius-Bau w Berlinie⁴ pokój-chłodnię, którego wewnętrzne ściany i sufit zostały naznaczone przez artystę widocznymi śladami mechanicznej interwencji, co zakwestionowało pierwotną tożsamość tego urządzenia.

W roku 2000 Gregor Schneider przypadkowo odkrył, że w bliskim sąsiedztwie jego *Haus u r* urodził się minister propagandy III Rzeszy, jeden z najbliższych współpracowników Hitlera Joseph Goebbels. W powszechnej świadomości Goebbelsowi przypisuje się dwa inne lokale w Rheydt: dom, do którego rodzina późniejszego zbrodniarza hitlerowskiego przeniosła się w początkach XX wieku oraz nowy gościnny apartament w zamku Rheydt, zaprojektowany dla niego przez rektora Kunstakademie w Düsseldorfie Emila Fahrenkampa i ofiarowany mu przez władze miasta. Mimo celowo silnych, związanych właśnie z osobą Goebbelsa bombardowań tego niepozornego miasteczka, oba te lokale przetrwały w stanie nienaruszonym i obecnie są celem pielgrzymek neonazistów. Przetrwał też skromny dwupiętrowy budynek przy Odenkirchner Strasse, bardzo podobny do domu artysty, czyli *Haus u r* / *Totes haus u r*. Zmianie uległa tylko kolejność numerów przy tej ulicy. Schneider był zapewne pierwszą osobą, któ-



© Gregor Schneider / VG Bild-Kunst Bonn



fot. dzięki uprzejmości artysty i Fundacji Galerii Foksal, Warszawa i | photo courtesy of the artist and Foksal Gallery Foundation, Warsaw

ra zainteresowała się zmianą numeracji, a w konsekwencji odkryła historię tego domu. Przez poprzednie dekady budynek był tak samo anonimowy, jak anonimowi pozostawali żyjący pod przybranymi nazwiskami zbrodniarze wojenni. Kolejne dwanaście lat zajęło artyście badanie archiwów, porównywanie starych zdjęć z aktualnym stanem budynku (wynikało z nich, że przez ostatnie sto lat uległ on tylko niewielkim przekształceniom), wreszcie refleksja nad znaczeniem, jakie niesie ze sobą takie sąsiedztwo oraz towarzyszący jej dylemat moralny związany z samym faktem wejścia w posiadanie tajemnicy.

Kiedy wreszcie Schneider stał się właścicielem budynku, rozpoczął systematyczną inwentaryzację wszystkich pomieszczeń, od piwnic po strych, a także przyległego do domu ogródka i niewielkiej przybudówki — tak jakby badanie każdego szczegółu miało pomóc mu wyświetlić mechanizm przemiany zwykłego dziecka w przyszłego nazistę wysokiej rangi. Pytania w rodzaju, czy to w tym domu mały Goebbels nabawił się swego fizycznego kalectwa i czy mogło wpłynąć to na jego dalsze życie, pozostały bez odpowiedzi. Przy tej okazji bowiem artysta odkrył, że cały dom został zarażony bakcyłem nazizmu, który zasiedlił się też w umyśle późniejszego właściciela. Tak więc dom przy Odenkirchner Strasse 202 stał się dla Schneidera przedmiotem odmiennych niż dotychczas praktykowane zabiegów. O ile wcześniejsze „operacje” na budynkach polegały na przekształceniach dokonywanych w procesie re-produkcji zastanej rzeczywistości bądź na kreowaniu nowej, o tyle w tym wypadku substancja budynku stała się przedmiotem procesów

dekonstrukcyjnych prowadzących do „obnażania” jego zawartości. Takie „obnażające” praktyki stosował w latach siedemdziesiątych Gordon Matta-Clark. Miały one na celu m.in. „odprucie podszewki” budynku, odsłonięcie jego szwów i mocowań, a więc ujawnienie tego, co zwykle zakryte. Gregor Schneider postanowił zdekonstruować zarażony nazizmem dom w Rheydt nie po to, aby ujawnić jego strukturę, lecz by go odsłonić, a dzięki temu zdemaskować pozór niewinności kryjący się za banalną fasadą przeciętnego domu niemieckiej rodziny. Najpierw mamy więc śledztwo, a potem okazanie. Jak w procesie sądowym, w którym zbrodniarz jest prowadzony na miejsce przestępstwa i musi je ponownie odegrać na manekinie. W tym konkretnym procesie podsądnym nie jest jednak jakaś pojedyncza osoba. Hannah Arendt, obserwując w Jerozolimie proces Adolfa Eichmanna, doszła do wniosku, że zło nie ma żadnych cech nadprzyrodzonych. Jest banalne. Może się wyzwolić w każdym, uaktywnić jak utajona choroba. W istocie więc nie chodzi tu o jednego, wyjątkowego zbrodniarza, lecz o samą chorobę, która w sprzyjających warunkach może przybrać postać epidemii.

Zamierzone początkowo całkowite zburzenie tego domu, przemienienie konkretnej struktury w bezformne gruzowisko, okazało się niemożliwe, ponieważ naruszyłyby stabilność sąsiedniego budynku. W warstwie symbolicznej, a na tym poziomie czytamy sztukę, ta okoliczność ujawniła istnienie tajnych powiązań i współzależności między elementami postrzeganymi z zewnątrz jako odrębne całości. Intencją artysty jest uwidocznienie tego, co pozostawało niewidzialne, ukryte za

Gregor Schneider, *ur 19, Liebeslaube*, Rheydt, 1995

Gregor Schneider, widok wystawy *Hannelore Reuen. Alte Hausschlampe*, Galeria Foksal, 2000

s. 22: Gregor Schneider, *Sześcián*, Hamburg Kunstthalle, 2007

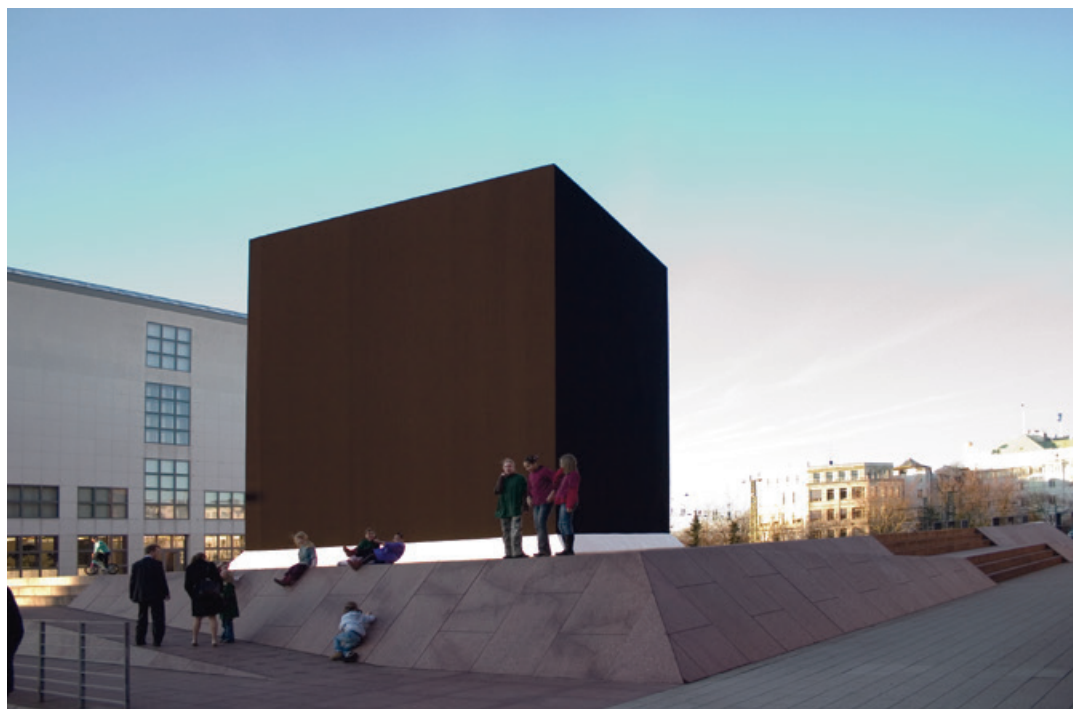
s. 23: Gregor Schneider

Gregor Schneider, *ur 19, Liebeslaube*, Rheydt, 1995

Gregor Schneider, exhibition view: *Hannelore Reuen. Alte Hausschlampe*, Galeria Foksal, 2000

p. 22: Gregor Schneider, *Cube*, Hamburg Kunstthalle, 2007

p. 23: Gregor Schneider



„podszewką” fasady i nowym numerem porządkowym. Postawienie nam przed oczy banalności zła, a więc także jego powszechności, drzemiącej za pozbawioną cech szczególnych fasadą poprawności.

Tak się jednak składa, że dom stoi przy głównej ulicy Rheydt, wszyscy tamtędy przechodzą lub przejeżdżają, sam Goebbels wielokrotnie o nim wspominał zarówno w swoich dziennikach, jak i w listach pisanych do władz miasta tuż przed śmiercią. Każdy więc mógł dom wskazać, lecz nikt tego nie zrobił. Dopiero kilka dni po publicznym ogłoszeniu istnienia tego domu przez Schneidera, mieszkańcy przyznali, że wszyscy o tym wiedzieli. Wygląda na to, że artysta poznał prawdę jako ostatni.

Tytułowe *Unsubscribe* jest popularną w dobie internetu formułą towarzyszącą niechcianym i niezamierzonym informacjom: jeśli nie chcesz dostawać od nas wiadomości, kliknij, a wykreślimy cię. Na razie jednak o tobie pamiętamy. I ty będziesz o nas pamiętał tak długo, jak długo się nie wykreślisz.

Artysta uważa, że należy pamiętać także o tym, aby nie zapomnieć się wykreślić. ●●●

1. Tytułowe *u r* odnosi się do adresu: Unterheydener Straße, Rheydt.
2. Zwrócić na to uwagę Ulrich Look w swoim eseju *Gregor Schneider. Ten Years After* opublikowanym w kwartalniku „cura”: <http://www.curamagazine.com/?p=3070> (dostęp 10.11.2014).
3. Dominic Eichler, *Gregor Schneider, „Frieze”, nr 108, czerwiec–sierpień 2007.*
4. Wystawa *Obok. Polska–Niemcy. 1000 lat historii w sztuce*, wrzesień 2011–styczeń 2012.

Po otwarciu wystawy ukaże się publikacja dokumentująca przebieg całego procesu, zawierająca komentarz artysty, tekst kuratorski oraz esej jednego z najwybitniejszych krytyków niemieckich Ulricha Looka.

Gregor Schneider — urodził się w 1969 roku. Od początku swojej kariery artystycznej zajmuje się przestrzeniami mieszkalnymi, pokojami, domami postrzeganymi jako trójwymiarowe rzeźby, w które widz w sposób dosłowny może wejść. Od lat osiemdziesiątych XX wieku umieszczał te pokoje w przestrzeniach muzealnych i galerijnych. W 1985 roku rozpoczął prace nad swoim najgłośniejszym projektem *Haus u r*, którego szczególna wersja, zrealizowana w Pawilonie Niemieckim, została uhonorowana w 2001 roku Złotym Lwem na Biennale Sztuki w Wenecji. *Totes Haus u r* polegał na wbudowaniu w przestrzeń pawilonu ekspozycyjnego domu-pracowni artysty. Schneider jest autorem także innych spektakularnych realizacji, m.in. *Sześciانو*, zainspirowanego Kaabą w Mekce i zaprojektowanego dla placu św. Marka w Wenecji; praca ostatecznie sta-

nęła przed Hamburger Kunsthalle w 2007. Podobnie monumentalny charakter miał *Koniec* ustawiony przed Museum Abteiberg w Mönchengladbach (2008). W Polsce twórczość artysty prezentowana była w warszawskiej Galerii Foksal (1997, 2000) oraz w Muzeum Narodowym w Szczecinie (2012). Wykładowca wielu europejskich uczelni — w Kopenhadze, Amsterdamie, Berlinie i innych. Obecnie uczy w monachijskiej Akademii der Bildende Künste.

Since the mid-1980s, Gregor Schneider has been methodically transforming the structure and interiors of the empty house owned by his family in Rheydt (today within the city limits of Mönchengladbach), where he continues to live and work. He began the work as a sixteen-year-old, intuitively; he later enrolled in an art school and probably discovered only then the links between art and the tedious and invisible process of inner change occurring inside this rather banal, regionally typical building, which with time received the name of *Haus u r*.¹ Over the following years, the artist built a new house into the old substance, confronting new inner walls, doors, windows, floors and ceilings with existing ones. During this duplication process, he transformed the rooms, connecting and dividing them in new ways, leaving gaps between the old and new, spaces that could become a trap if only you opened the wrong door. As a consequence of this inner split, the known was transformed into unknown, the familiar into strange, disturbing, and suspicious. Although most of the rooms were simple reproductions, over the time Gregor Schneider himself could no longer distinguish between parts that had been added and those that already existed. Thus, the work freed itself from its producer.

In 2001, for the Venice Art Biennale, Schneider dismantled the interior so created and rebuilt it inside the German pavilion. Schneider describes the rooms which he took out from an old house as ‘dead rooms’ (*Totes Haus u r*) consisting of rooms of various shapes and sizes, bristling with low and narrow passageways and cul-de-sacs. Inserting a ‘whole’ that used to fill a private building into public space was a reality perception-distorting act. The private became public, the closed and inaccessible became open and available to all. The intimate was thus made public. At the same time, the previously living house tissue became dead, as highlighted by the work’s title. The game played by the artist with reality, the mate-

rial shifts distorting our perception of the Rheydt house interior, were moved from the private domain to the territory of art, or, rather, of the artistic confrontation of one art against another. The reconstructed rooms were hidden here from the gaze of the random passer-by in seemingly the same way as previously in Rheydt. Seemingly, for the viewer walking through the *Totes Haus u r* wasn’t confronted with a previous knowledge about the old house but with knowledge about the pavilion’s architecture and history as well as directly with its manipulated, yet completely real, interior. Walking through this reality meant travelling down an ‘epistemological tunnel’, a path of learning in which all senses partake and which is accompanied by a wide range of emotions dividing curiosity from trepidation — as it usually happens when we come into contact with an area evocative of suffering and death.

The time since the 2001 Venice biennale, where the ‘dead house’ won the Golden Lion, has been filled with exposures to the mysteries lurking in various interiors. *Totes Haus u r* was transported to Los Angeles and displayed at the Museum of Contemporary Art (MOCA), (2003–2004). Two (twin) houses found in London were doubled, each with new rooms built inside, including an English fireplace, English skirting boards, and English second-hand furniture (*Die Familie Schneider*, 2004). In both, parallel ceremonies of ‘ordinary life’ were enacted by pairs of twins; the shows’ simultaneity meant, however, that it was impossible to watch both — one always remained inaccessible. Now these twin rooms are in the artist’s studio.

With time, the element of mystery and inaccessibility became one of the key semantic components of Schneider’s practice. It played an important role, for example, in designing a sculpture originally meant for the Piazza San Marco in Venice: the Cube, an approach to the building Kaaba, the holiest site of Islam. In that work, the sacral connotations of the intriguing, closed form were as important as the secrecy surrounding its construction.² Schneider was able to install his black cube only in 2007 in front of the Hamburg Kunsthalle in the context of Kazimir Malevich’s *Black Square*, which obviously shifted the work’s discursivity from contemporary political realities to the level of the universe of art. In the successive years, the artist returns to creating oppressive interiors and a sequence of rooms. Unlike *Cube, End*, a giant black structure installed in front of the Museum Abteiberg in Mönchengladbach in 2008, was open to the public. The viewer had to climb a narrow ladder in order to pass the pedestrian tunnel and be able to negotiate a total black dead-end corridor in which the artist had quoted four rooms ‘removed’ from the *Haus u r*.

Practiced both prior to the 2001 Venice biennial and afterwards, Schneider’s quoting of fragments of an original work in other projects resembles a process whereby unhealthy cells are transplanted from one organism to another and have to fight the immune system of the ‘host’. Sometimes, however, the material used for the transplantation is ‘internally void’, like a placebo administered instead of an actual drug. And as effective as placebo. Such an ‘empty’ transfer, confined to reproducing the exact dimensions of prison cells from secret Camp 5 Guantanamo Bay and other penitentiary facili-



© Masanobu Nishino

ties, took place in the cellar space of the K21 museum in Düsseldorf (*Weisse Folter* [White Torture], 2007). Unlike the rooms hidden inside the *Totes Haus u r*, the ‘cells’ built in Düsseldorf were clean and smooth, each a bit different, and not all accessible, constructed alongside recurring cells and corridors that enhanced a feeling of being trapped. The title refers to psychological tortures that leave no visible bodily traces.

‘Finding your way out involves navigating a further series of rooms, in which you are frozen, put in a hot metal container and detained in a kind of holding room. The transitions are unclear and uncomfortable; doors lock behind you at every stage. Ultimately, you pass through a plain door that spits you out of the building next to a pretty lake in the grounds of the museum onto a path with no obvious relation to the entrance’,³ Dominic Eichler writes about the work. The impossibility of returning to the point of departure, of going back, contributes here to our increased sense of oppression.

Difficulties and obstacles, aggravated by the accompanying sounds (the creak of doors opening and closing, the footsteps), as well as unexpected changes in light hue and intensity induce in direct contact with Schneider’s works an emotional see-saw, evoking a sense of danger and uncertainty, which result in fact from a constant disruption of notions about the separateness of norms regulating the mechanisms of the functioning of the conventional art world and the non-artistic reality. The constructions built by the artist create unexpected situations, which we are hard pressed to call ‘artistic’, for Schneider takes great pains to ensure that the reality he begets doesn’t resemble art. It is probably for this reason that he uses materials which represent their own utilitarian substantiality: cement, brick, stone, barbed wire, carpentry, and domestic appliances are used here according to their original function. What changes is only the ‘external situation’ in which these materials are put to use. Extracted from everydayness, they land on the ‘stage’ of art and here begin to enact tautologically unstable roles — first of all because the created and the quoted is marked here with the same cognitive ambivalence: it both is and isn’t a coherent reality; it both is and isn’t a work of art — in keeping with Clement Greenberg’s statement that the third dimension is the factor that art shares with non-art. That is how one could interpret a work shown by Schneider in a 2011 exhibit⁴ at the Martin-Gropius-Bau in Berlin: a cooler room, whose inner walls and ceiling bore marks of mechanical intervention, calling the device’s original identity into question.

In 2000, Gregor Schneider discovered that Nazi Germany’s propaganda minister, one of Hitler’s closest associates, Joseph Goebbels, was born in the close vicinity of his *Haus u r*. Two other locations are usually associated with Goebbels in Rheydt: a house where the future Nazi war criminal’s family moved in the early 20th century, and a new guest apartment in the Schloss

Rheydt castle, designed by Emil Fahrenkamp, rector of the Düsseldorf Kunstakademie, and donated to Goebbels by the city authorities. Despite heavy Allied bombing of Rheydt — the result precisely of the Goebbels link — both localities have survived intact, with time becoming pilgrimage sites for neo-Nazis. Another building that has survived is a modest two-story house at Odenkirchner Strasse, very similar to the artist’s home (*Haus u r / Totes Haus u r*). Only the street numbers have changed. Schneider, it turns out, was presumably the first person to inquire about the new numbering and in effect to discover the house’s history. During the previous decades it had been as anonymous as war criminals living under assumed identities. It took the artist another twelve years to research the archives, compare old photographs (which showed that the building had changed little over the last hundred years), and reflect on the significance of such a neighbourhood, including the moral dilemma involved in the very fact of knowing a secret.

When Schneider finally became the building owner, he started a comprehensive inventory of all its rooms, from basement to attic, as well as of the adjacent garden and small annexe — as if investigating every detail were to help explain the mechanism of an ordinary boy’s transformation into the future Nazi functionary. Questions like whether it was there that the young Goebbels had developed his leg deformity — and the likely significance of that — were left unanswered because meanwhile the artist discovered that the whole house had been infected with the virus of Nazism, which had also infected the next inhabitant’s mind. Thus the house at 202 Odenkirchner Strasse became for Schneider the subject of different procedures than usually practiced. Whereas the earlier ‘operations’ consisted in transformations effected in the process of a re-production of the existing reality or creation of a new one, this time the building’s substance was subjected to deconstructive processes serving to ‘bare’ its contents. Such ‘denuding’ practices were adopted in the 1970s by Gordon Matta-Clark. One of their purposes was to ‘unsew the lining’ of the building, to expose its seams and fixings, thus uncovering that which is usually hidden. Gregor Schneider decided to reconstruct the Nazism-infected house in Rheydt not to lay bare its structure but to uncover the house itself and thus expose the apparent innocence behind the banal façade of the average Germany family home. After an investigation, there is an exposition. Like in a court procedure where a suspect is taken to the crime scene to re-enact the crime using a mannequin. In this trial, however, the defendant is not a single person. Watching Adolf Eichmann’s trial in Jerusalem, Hannah Arendt concluded that there was nothing supernatural in evil. Evil is banal. It can be released in everyone, activating like a latent disease. So the focus here is not on a single criminal, however infamous, but on the disease itself, which in favourable circumstances can turn into an epidemic.

The original idea of demolishing the house completely, of transforming its concrete structure into a formless heap of rubble, proved impossible to realise because this would have posed a risk to the stability of the neighbouring house. On the symbolic level — which is where we interpret art — this fact revealed the presence of secret connections and mutualities between elements

perceived from the outside as separate and distinct. The artist’s intention was to manifest that which remained unseen, hidden behind the ‘lining’ of the façade and the new street number. To confront us with the banality of evil, including its commonplaceness, dormant behind the inconspicuous front of correctness.

As a matter of fact, the house is situated at the main street of Rheydt, and people drive and walk past it all the time. Goebbels himself described it in his diaries as well as in letters sent to the city administration just before his death. Everybody could have found it but nobody did. Within days from Schneider’s publication, various Rheydt citizens claimed everybody had known about it all along. Now it seems to the artist that he is the only person who did not know about it.

The titular *Unsubscribe* is the Internet-era’s staple formula accompanying unwanted and unsolicited emails: if you don’t want to receive communications from us, click here and we’ll unsubscribe you. For now, though, we remember about you. And until you’ve unsubscribed, you’ll remember about us.

The artist believes that we should remember also to not forget to unsubscribe. ●●●

1. The *u r* in the title refers to the site’s address: Unterheydener Straße, Rheydt.
2. As Ulrich Loock notes in his essay, ‘Gregor Schneider. Ten Years After’, published in the *cara* quarterly: <http://www.curamagazine.com/?p=3070> (access 10 Nov 2014).
3. Dominic Eichler, ‘Gregor Schneider’, *Frieze*, no. 108, June–August 2007.
4. Exhibition *Side by Side. Poland–Germany. 1000 Years of Art and History*, September 2011–January 2012.

After the opening of the exhibition, a book will be published documenting the whole process and containing comments from the artist, curatorial texts and also an essay by one of the most outstanding German critics, Ulrich Loock.

Gregor Schneider — was born in 1969. From the beginning of his artistic career he has been preoccupied with living spaces, rooms, and houses perceived as three-dimensional sculptures that the spectator can literally enter. Since the 1980s, he has been inserting such rooms in museum and gallery spaces. In 1985, he began working on his best-known project to date, *Haus u r*, a special version of which, realised in the German national pavilion, won the Golden Lion at the 2001 Venice Biennale. For *Totes Haus u r*, Schneider filled the space of an exhibition pavilion with a ‘double’ of his home/studio. Schneider is also the author of other spectacular projects, such as *Cube*, inspired by the Kaaba stone in Mecca, originally designed for the Piazza San Marco in Venice, eventually realised in front of the Hamburger Kunsthalle in 2007. Of similarly monumental character was *End*, originally installed in front of the Museum Abteiberg in Mönchengladbach (2008). In Poland, Schneider had exhibitions at the Foksal Gallery (1997, 2000) and the National Museum in Szczecin (2012). He has lectured at various art schools in Europe, including in Copenhagen, Amsterdam, or Berlin, and currently teaches at the Akademie der Bildende Künste in Munich.

Gregor Schneider

na sąsiedniej stronie:

Gregor Schneider, *Sześcián*, Hamburg Kunsthalle, 2007

Gregor Schneider

opposite:

Gregor Schneider, *Cube*, Hamburg Kunsthalle, 2007



foto. dzięki uprzejmości artystki | photo courtesy of the artist



foto. dzięki uprzejmości artystki | photo courtesy of the artist

Ziemia, ziemia, 2014, 3-kanalowa instalacja wide

Earth Earth, 2014, 3-channel video installation

Justyna Wencel. Ziemia, ziemia

Justyna Wencel. Earth, Earth

kurator | curator: **Magda Kardasz**
współpraca | collaboration: **Karolina Bielawska**

„Ziemio, jestem twoją wybranką. Weź mnie!” — woła bohaterka filmu Sally Potter *Orlando*, kiedy zostawia za sobą labirynt konwenansów i ograniczeń właściwych życiu kobiety w kolejno odwiedzanych przez nią epokach. W czasie jej ucieczki do wolności znów mija kilkadziesiąt lat, a upadek Orlando na ziemię i wyszeptana deklaracja może oznaczać potwierdzenie jej przynależności do właściwego porządku rzeczy — natury — i wierności samej sobie (w oryginale słowa Orlando brzmią: „Nature, nature, I’m your bride. Take me!”). Rozpoznanie źródła siły.

Warszawskie osiedle domków fińskich na Jazdowie znane było do niedawna jako wyjątkowa enklawa spokoju i zieleni w samym sercu miasta. W ostatnich latach Jazdów przeobraził się w heterotopię, stając się miejscem o zawieszony tożsamości i niezdefiniowanym obecnie losie. Czy opuszczona ziemia nosi w sobie historię, której warto dotknąć? W 2013 roku stworzyłam razem z Marcinem Chmickim rzeźbę w jednym z ogrodów Jazdowa, zatytułowaną *Architektura przemiany*. Obiekt powstał z fascynacji małą architekturą Warszawy i został zaprojektowany jako struktura otwarta przypominająca labirynt oraz zapraszająca do uczestnictwa i współdziałania. Ręcznie zbudowane donice wypełniłam przesianą wcześniej ziemią, a następnie precyzyjnie zagrabiłam na wzór japońskich ogrodów do medytacji. Obiekt został wystawiony na interakcję z odbiorcami i działaniem przyrody.

Przeglądanie się człowiekowi uwikłanemu w historię przynależności do ziemi, jak również fakt potraktowania przestrzeni ogrodu jako laboratorium działań przestrzennych przywodzi na myśl moje wcześniejsze prace z cyklu *Królestwo* (2009–2010), w których eksplorowałam historie rodzinne wpisane w osobiste rytuały związane z ziemią. W filmie *Piekło niebo* (2010) niepokojąca figura ukazuje się w niekończącym się stadium przepoczwarczenia, a fazy ruchu i bezruchu „amorficznej postaci” tworzą swoisty rytuał przejścia odbywający się w rajskiej przestrzeni. Kolejny obrzęd — działanie oparte na zasadach magii sympatycznej pojmowanej w myśl słów Jamesa Frazera „podobne powoduje podobne” — polegał na hipnotyzującej, rozłożonej w czasie czynności (wieszanie wstążek na drzewie) nakierowanej na konkretny efekt (wyzdrowienie bliskiej osoby). Oczekiwanie na zmianę stało się treścią wideo *Drzewo* (2010); labiryntowej kompozycji *Mapa* (2009) z donic kwiatowych niemal całkowicie wchłoniętych przez



foto: dzięki uprzejmości artystki | photo courtesy of the artist



foto: dzięki uprzejmości artystki | photo courtesy of the artist

przyrodę oraz akcji *Morpheus* (2009), polegającej na komponowaniu trzech klombów kwiatowych, z których każdy wizualizował odmienne stadium aktywności mózgu — od nieaktywnej struktury u człowieka pogrążonego w śpiączce aż do tej w pełni zdrowej i aktywnej. Moją postawę charakteryzowało wówczas założenie, że prócz przyczynowo-skutkowego łańcucha wydarzeń rzeczy wpływają na siebie w wyniku łączącego je tajemniczego powinowactwa.

Podwójny — wspólny — gest oczyszczania ziemi stał się żywym doświadczeniem przemiany, przywołaniem pamięci historii Jazdowa i jednocześnie treścią performan-

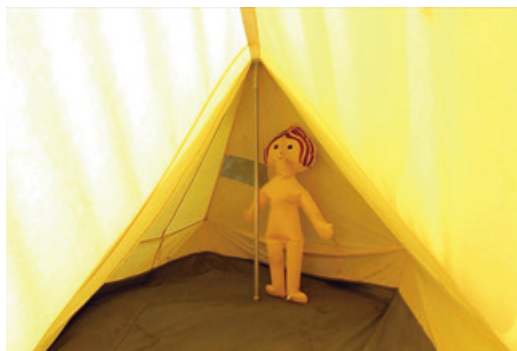
ce’u. Zapisowi pracy związanej z przesiewaniem towarzyszyło dodatkowe działanie. Kontemplacyjna w charakterze czynność grabienia ziemi w donicach przeobraziła się w swoisty taniec stający się obrazem dążenia do perfekcji. Po upływie roku powróciłam do labiryntu, lecz w dogłębnie przesianej ziemi nie chciała wyrosnąć bujna, dzika roślinność. Spacerując po rozpadających się krawędziach donic, próbowałam zachować równowagę i nie upaść. W najnowszym wideo *Ziemia, ziemia* (2014) spotykają się więc trzy różne wątki, splecione w opowieść o potrójnej, nieliniowej narracji.

W projekcie tym archeologia dotyczy już nie tylko realnej ziemi, gleby czy grudy — lecz także emocji i utożsamienia obecnych w rozumieniu pojęcia *Heimat*. Wykopaliska obiektów o nowej, fascynującej temperaturze materiałów, z których są wykonane, to próba wydobywania ukrytego i wyartykułowania przemilczanego. W porównaniu z serią obiektów z environment *Miejsce zwane domem* (2012), jak również atrybutami kobiecości występującymi w wideo *Cechy dziedziczne* (2012), wśród których dominowały przedmioty postrzegane jako „kobiece”, wykonane w większości z tkaniny i drewna, nowa konstelacja posiada inne cechy. Nie rezygnuję jednak z przetwarzania, podobnego jak u Beuysa tchnięcia energii życia w wyczerpany przedmiot; co więcej, przekonstruowanie sięga głębszych warstw — zimne, fabryczne, użytkowe elementy zaczynają w przewrotny sposób drażnić relacje uległości i zależności oraz tego, co „męskie” i „kobiece”. Jest to, być może, krok w odchodzeniu od ready mades wydobytych z piwnic i strychów domu rodzinnego na rzecz budowania obrazów siły, wzrostu, dynamiki i napięcia. Z akcentem położonym na poszukiwanie równowagi. ●●●

Justyna Wencel

Justyna Wencel — artystka wizualna. Tworzy filmy wideo, instalacje, obiekty oraz sztukę w przestrzeni publicznej. Pracuje z pamięcią, tożsamością i archiwum rodzinnym. Absolwentka Wydziału Malarstwa Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie i filologii angielskiej na UW. Mieszka i pracuje w Warszawie.

Trzykrotna laureatka stypendium Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego oraz stypendium Marszałka Województwa Podlaskiego. Wspólnie z Marcinem Chomiczkiem tworzy kolektyw artystyczny Zmiennicy działający w obszarze upamiętniania w przestrzeni publicznej i przemian topografii miasta. Otrzymała stopień doktora na Wydziale Sztuki Mediów i Scenografii ASP w Warszawie (2012). Brała udział w licznych wystawach indywidualnych i zbiorowych w kraju i za granicą oraz festiwalach filmów wideo. Współautorka projektu artystycznego w przestrzeni miejskiej *Skarpa. Reaktywacja! WŁADZA KULTURA WYPOCZYNEK* w Warszawie (2011), konkursowego kuratorskiego projektu wystawy w Pawilonie Polskim na 55 Międzynarodowej Wystawie Sztuki w Wenecji *ODJAZD NA CYTERĘ. Rzeczywistość wyobrażona* (2013) oraz instalacji artystycznej *Zanurzenie* zrealizowanej w Gdańsku w 2014. W latach 2012–2013 kuratorka Galerii 2.0 działającej w ASP w Warszawie. www.wencel.art.pl



‘Nature, nature, I am your bride. Take me!’ utters the protagonist of Sally Potter’s *Orlando* after leaving the labyrinth of conventions and restrictions regulating women’s life in the successive historical periods she has visited. Her flight to freedom takes another couple of decades, and Orlando’s fall to earth and her whispered statement can mean a confirmation of her belonging to the proper order of things — nature — and being true to herself. A recognition of the source of her power.

Until recently, the estate of Finnish houses in the Jazdów neighbourhood of Warsaw was a unique enclave of serenity and verdure in the very heart of the city. But in the last few years Jazdów has turned into a heterotopia, becoming a place of suspended identity and currently unknown future. Does this abandoned land carry in itself a history worth touching? In 2013, in collaboration with Marcin Chomiczki, I created a sculpture called *Architec-*

ture of Transformation in one of the gardens in Jazdów. It was inspired by Warsaw’s small-scale architecture and designed as a labyrinth-like open structure that invites participation and cooperation. I filled handmade pots with finely riddled earth which I then raked the way it is done in zen gardens. The object was exposed to interaction with recipients and to the elements.

Looking at a person entangled in a history of belonging to the earth, as well as the fact of treating a garden space as a laboratory of spatial activities, brings to mind my earlier works from the *Queendom* series (2009–2010), where I explored family histories inscribed in earth-related personal rituals. In the film *Hell Heaven* (2010), a disturbing ‘amorphous’ figure presents itself in an endless stage of metamorphosis, and its phases of motion and stillness constitute a kind of rite of passage taking place in a paradisiacal space. Another ritual — based on the principles

of sympathetic magic in keeping with James Frazer’s formula that ‘like causes like’ — involved a hypnotising, protracted activity (hanging ribbons on a tree) that was geared towards achieving a specific effect (healing a sick relative). Waiting for change was the theme of the video *Tree* (2010); the labyrinthine flower-pot composition *Map* (2009), which was almost completely absorbed by nature; and the action *Morpheus* (2009), where I composed three flower beds, each symbolising a different cerebral state, from coma to normal waking state. My stance at the time was informed by the belief that besides the cause-and-effect chain of events, things influence each other by dint of mysterious affinity.

A double — shared — gesture of soil purification became a living experience of transformation, an evoking of a memory of Jazdów’s history, but also the contents of a performance. The recording of the riddling work was



6



7



8



9



10

na sąsiedniej stronie:
1, 2. *Mapa*, 2009, obiekt

3, 4. *Cechy dziedziczne*, 2012, wideo

5. *Piekło niebo*, 2010, wideo

opposite:
1, 2. *Map*, 2009, object

3, 4. *Hereditary Traits*, 2012, video

5. *Hell Heaven*, 2010, video

wszystkie fotografie dzięki uprzejmości artystki
all photographs courtesy of the artist

6, 7. *Drzewo*, 2010, wideo

8, 9. *Morpheus*, 2009, akcja

10. *Piekło niebo*, 2010, wideo

6, 7. *Tree*, 2010, video

8, 9. *Morpheus*, 2009, action

10. *Hell Heaven*, 2010, video

accompanied by another operation, the contemplative act of raking the earth in the pots turning into a kind of dance reflecting a striving for perfection. After a year I returned to the labyrinth, but no lush, wild vegetation had sprouted in the thoroughly riddled soil. Threading on the crumbling edges of the pots, I tried to keep my balance and avoid falling over. In my most recent video, *Earth, Earth* (2014), three themes are brought together, interwoven into a story of a threefold, non-linear narrative.

In this project, archaeology concerns not only real earth, soil, or ground, but also the emotions and identification present in the notion of *Heimat*. Excavations of objects of a new, fascinating temperature of materials constitute an attempt to bring out the hidden and articulate the concealed. Compared with the series of objects from the *Place Called Home* installation (2012) as well as the attributes of femininity appearing in the video *Hereditary Traits* (2012), among which dominated objects perceived as 'feminine', made chiefly of fabric and wood, the new constellation is different. I don't give up transforming, breathing a Beuysian breath of living energy into an exhausted object; moreover, the reconstruction is now deeper — cold, industrial, utilitarian elements begin, perversely, to explore relationships of submissiveness and dependency, as well as the 'feminine' and 'masculine'. This is, perhaps, a step away from ready-mades found in the basements and attics of my family home and towards building images of power, growth, dynamism, and tension. With an emphasis on searching for balance. ●●●

Justyna Wencel

Justyna Wencel — is a visual artist, author of videos, installations, objects, and public artworks. She works with memory, identity, and the family archive. Holder of a degree in Painting from the Academy of Fine Arts in Warsaw and in English Philology from Warsaw University. She lives and works in Warsaw.

Three-time fellow of a grant from the Minister of Culture and National Heritage and from the Marshal of Podlaskie Province. With Marcin Chomicki, member of the collective Zmiennicy [Replacers], which works in the field of commemoration in public space and changes in urban topography. Holder of a PhD from the Faculty of Media Art and Stage Design, Academy of Fine Arts in Warsaw (2012). Participant in numerous solo and group exhibitions and video festivals in Poland and internationally. Co-author of the public art project, *Skarpa. Reactivation! POWER CULTURE LEISURE* in Warsaw (2011), a competition entry for Polish Pavilion exhibition at the 55th International Art Exhibition in Venice, *The Embarkation for Cythera. Imagined Reality* (2013), and *Immersion*, an artistic installation in Gdańsk (2014). In the years 2012–2013, curator of Galeria 2.0 at the Academy of Fine Arts in Warsaw. www.wencel.art.pl



foto: dzięki uprzejmości Fundacji im. Krystiany Robb-Narbutt | photo courtesy of the Krystiana Robb-Narbutt Foundation

20.12.2014–1.02.2015

28 | 29

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

Adoracja słodyczy

Adoration of Sweetness

kuratorka | curator: Krystyna Piotrowska

współpraca ze strony Zachęty | collaboration on the part of Zachęta: Jacek Świdziński

projekt ekspozycji | exhibition design: Paulina Tyro-Niezgoda

artyści | artists: Małgorzata Dmitruk, Izabella Gustowska, Zuzanna Janin, Katarzyna Józefowicz,

Marek Kijewski, Edmund Monsiel, Maciej Osika, Dorota Podlaska, Krystiana Robb-Narbutt,

Magdalena Shummer, Wiśława Szymborska, Bogdan Ziętek



Krystiana Robb-Narbutt planowała wystawę *Adoracja słodyczy*. Niestety, nie zdążyła jej zrealizować. Pozostał tytuł, który stał się inspiracją dla wystawy w Zachęcie.

Krystiana Robb-Narbutt was planning an exhibition called *Adoration of Sweetness*. Sadly, she didn't live to see it happen. The title remained and eventually became an inspiration for the Zachęta show.

Krystiana Robb-Narbutt w swojej twórczości wykorzystywała obiekty banalne, nietrwałe, łatwo poddające się zniszczeniu. Malowała na pudełkach od zapalek, deseczkach, opłatkach wigilijnych. W jej sztuce obecna jest czułość dla rzeczy przemijających, byle jakich, niezgoda na pomijanie świata, który błąka się po obrzeżach.

Od 2000 roku w pracach Krystiany pojawiły się słodycze. Mocowała na deseczkach i umieszczała w gablotkach odpustowe ciastka, cukierki i lukrowane pierniki. To im miała być poświęcona planowana przez nią wystawa pod tytułem *Adoracja słodyczy*. Niestety, nie zdążyła jej zrealizować. Zmarła w 2006 roku.

Pozostał tytuł, który stał się inspiracją dla tej wystawy. Słodycz prac Krystiany miała gorzki, a czasami dramatyczny posmak. Wystawa pokazuje prace artystów, którzy podobnie jak ona mierzą się z pozornie sielskim,



foto. dzięki uprzejmości artystki | photo courtesy of the artist

foto. | photo by Sylwia Jakubowska

foto. dzięki uprzejmości artystki | photo courtesy of the artist

a w gruncie rzeczy przewrotnym i często bolesnym widzeniem świata.

Na wystawie obecne są różnego rodzaju słodkości, jak w rzeźbach Zuzanny Janin. Z cukierków-malinek zbudowany jest *Fred Flinstone* z Knossos Marka Kijewskiego. Pudełko czekoladek *Słodycz i zwątpienie* Doroty Podlaskiej nawet nie udaje, że spełni obietnicę zatopienia się w czekoladowym smaku — chyba że za cenę chwilowego szczęścia jesteśmy gotowi pochłonąć schowane w czekoladowych kulkach owadzie odwłoki.

Po śmierci matki w twórczości Krystiany pojawiły się obrazy budowane z tysięcy punktów nanoszonych stalówką maczaną w ekolinie. Krystiana tak komentowała swój sposób pracy: „To musi trwać...”.

Długo trwało rysowanie przez Edmunda Monsiela na małych karteczkach ołówkiem motywu oczu i charakterystycznych wąsatych twarzy, aż do wypełnienia szczerze całej kartki. Taka sama benedyktyńska praca, bliska medytacji, widoczna jest też w misternym, złożonym z niezliczonej liczby elementów *Obrusie* Katarzyny Józefowicz

Praca Krystiany *Fuga pamięci*, której tytuł nawiązuje do słynnego wiersza Paula Celana *Fuga śmierci*, jest historią śmierci członków żydowskiej rodziny artystki. W siedmiu gablotkach niewinne, czasem kiczowate przedmioty przedstawiają dramat Zagłady.

Pamięć jest tym, co ocala od niebytu.

Kolorowe ubrania Małgorzaty Dmitruk zrobione są z włóczki sprutej ze swetrów członków jej rodziny. W kolażach Wisławy Szymborskiej, kolekcjonerki rzeczy dziwnych, stare ilustracje, fotografie i wycinki z gazet tworzą świat subtelnych odniesień, absurdalnych dowcipów i komentarzy.

Tkliwość i pragnienie szczęścia przedstawione w sztuce urzekają. Znajdziemy je w poetyckich obrazach Magdaleny Shummer, pełnych atmosfery *glamour* autoportretach Macieja Osiki, w naturalnej wielkości kobietach Bogdana Ziętka, wyrzeźbionych w lipowym drewnie. Jak pisze autor: „Mam powołanie do pięknych kobiet. Są tylko moje. A ja żyję tylko dla nich. To cały mój świat”.

W filmie Izabelli Gustowskiej widzimy poruszający się koniec ogonka jej jamnika.

Szczęście psów? Całkowite? Jednoznaczne? Możliwe? ●●●

Krystyna Piotrowska

Małgorzata Dmitruk — (ur. 1974) urodziła się w Bielsku Podlaskim na Białostocczyźnie w rodzinie białoruskiej, studiowała w mińskiej i warszawskiej Akademii Sztuk Pięknych. Zajmuje się grafiką, malarstwem, tkaniną unikatową, projektowaniem ubioru, instalacją, scenografią, książką artystyczną, ilustracją. Zarówno w treści swoich prac, jak i poprzez technikę i materiał nawiązuje do doświadczeń wyniesionych z domu rodzinnego.

Izabella Gustowska — (ur. 1948), artystka intermedialna, zajmuje się m.in. performance’em, wideo, grafiką, instalacją, malarstwem. Wykłada na Uniwersytecie Artystycznym w Poznaniu. W swojej twórczości często porusza zagadnienia związane z tożsamością i indywidualnym doznaniem.



foto: dzięki uprzejmości MOCAK, Kraków | photo courtesy of MOCAK, Cracow

Wisława Szymborska, autorska karta pocztowa, 1995, kolaż

Marek Kijewski, *Fred Flintstone z Knossos*, 1995, technika mieszana

Zuzanna Janin, *Słodka dziewczyna (Melka), Słodki chłopak (Krzysiek)*, 2001, technika mieszana

na sąsiedniej stronie:

Dorota Podlaska, *Słodycz i zwątpienie*, 2008, technika mieszana

Katarzyna Józefowicz, *Obrus*, 2011, papier

Izabella Gustowska, *Wonderful Life*, 2003, wideo

s. 28: Nicolas Groszpiere, pracownia Krystiany Robb-Narbutt, 2010, fotografia

s. 29: Krystiana Robb-Narbutt, bez tytułu, lata 90. XX wieku, technika własna

Wisława Szymborska, author postcard, 1995, collage

Marek Kijewski, *Fred Flintstone from Knossos*, 1995, mixed media

Zuzanna Janin, *Sweet Girl (Melka), Sweet Boy (Krzysiek)*, 2001, mixed media

opposite:

Dorota Podlaska, *Sweetness and Despair*, 2008, mixed media

Katarzyna Józefowicz, *Tablecloth*, 2011, paper

Izabella Gustowska, *Wonderful Life*, 2003, video

p. 28: Nicolas Groszpiere, Krystiana Robb-Narbutt studio, 2010, photograph

p. 29: Krystiana Robb-Narbutt, untitled, 1990s, own technique

Zuzanna Janin — (ur. 1961) w swojej sztuce często porusza zagadnienia czasu, przestrzeni oraz związanej z nimi pamięci. Jest autorką dynamicznych rzeźb z drutu i waty cukrowej, „rysowanych” zarówno w przestrzeni, jak i w czasie. Swoje zainteresowania pogłębia w sztuce wideo, w której często podejmuje temat bycia artystą.

Katarzyna Józefowicz — (ur. 1959), autorka obiektów, instalacji, rzeźb. W pracach wykorzystuje materiały z najbliższego otoczenia, m.in. papier, tekturowe pudła, gazety. Jej najbardziej znane prace to instalacje przywodzące na myśl fantastyczne miasta zbudowane z miniaturowych domków oraz misterne, koronkowe obiekty sklejane z wycinków z prasy.

Marek Kijewski — (1955–2007) tworzył rzeźby i instalacje, w których wykorzystywał materiały codzienne, nieartystyczne, jak cukierki, klocki Lego, puszki po piwie. Czerpał inspirację z łączenia wątków popkulturowych z tematami filozoficznymi i religijnymi oraz strategiami charakterystycznymi dla nowych mediów. Przeciwwstawiał się nudzie, powadze i skostnieniu świata artystycznego.

Edmund Monsiel — (1897–1962) urodził się w Woźuczynie w woj. lubelskim, skąd w latach dwudziestych przeprowadził się do Łaszczowa. Zaczął rysować podczas II wojny światowej, kiedy ukrywał się na strychu. Tworzył szkice na małych skrawkach papieru, często opatrywał je komentarzami o treści religijnej czy mesjanistycznej. Rysunki te odkryto dopiero po jego śmierci, a obecnie znajdują się w muzeach i kolekcjach prywatnych w Polsce i za granicą, m.in. w Stanach Zjednoczonych, Francji, Szwajcarii.

Maciej Osika — (1981) porusza w sztuce temat własnego wizerunku w kontekście zagadnień gender. Tworzy serie autoportretów fotograficznych, które za sprawą strojów, stylizacji i obróbki cyfrowej wchodzą w dialog z ideałami kobiecego piękna z różnych epok i estetyk: malarstwa barokowego, gwiazdorskiego Hollywood z pierwszej połowy XX wieku czy reklam z kolorowej prasy.

Dorota Podlaska — (1963), malarka, autorka instalacji i interwencji artystycznych, projektuje książki i wydawnictwa. W sztuce podejmuje często tematy związane z życiem prywatnym. W jej malarstwie szczególnie istotny jest sposób prezentacji: artystka konstruuje obiekty i instalacje z obrazów, co podkreśla ich narracyjny charakter.

Krystiana Robb-Narbutt — (1945–2006), malarka, rysownicza, rzeźbiarka, autorka instalacji. Stale poszukiwała nowych środków wyrazu, tworzyła obiekty z codziennych, nietrwałych materiałów, takich jak cukier, słodycze, zabawki, pudełka od zapalek. Wystawy traktowała jak przestrzenne instalacje, podobny charakter zachowała pracownia w jej mieszkaniu na Saskiej Kępie w Warszawie.

Magdalena Shummer — (ur. 1930) studiowała historię sztuki, malarstwem „zaraziła się” od męża, Wojciecha Fangora. Najczęstszym motywem w jej twórczości są koty, ptaki i bliscy znajomi. W 1960 roku wyemigrowała z Polski, w latach 1966–1998 mieszkała w Stanach Zjednoczonych, gdzie zaczęła malować zwierzęta wycinane z blachy. Swoją twórczość nazywa poetyckim realizmem.

Wisława Szymborska — (1923–2012) poetka, opublikowała trzynaście tomików wierszy, laureatka literackiej nagrody Nobla w 1996 roku. Na przełomie lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych zaczęła tworzyć pocztówki w formie dowcipnych kolaży wycinków z gazet, które przez 40 lat wysyłała znajomym.

Bogdan Ziętek — (ur. 1932), rzeźbiarz, malarz, fotograf, projektant ubrań, pisarz, muzyk. Najbardziej znany za sprawą kilkuset wyrzeźbionych z drewna postaci kobiet, w tym czternastu naturalnej wielkości. Do swoich rzeźbionych towarzyszek ma bardzo osobisty stosunek, nadaje im imiona, pielęgnuje je i ubiera, sam projektuje dla nich kreacje.

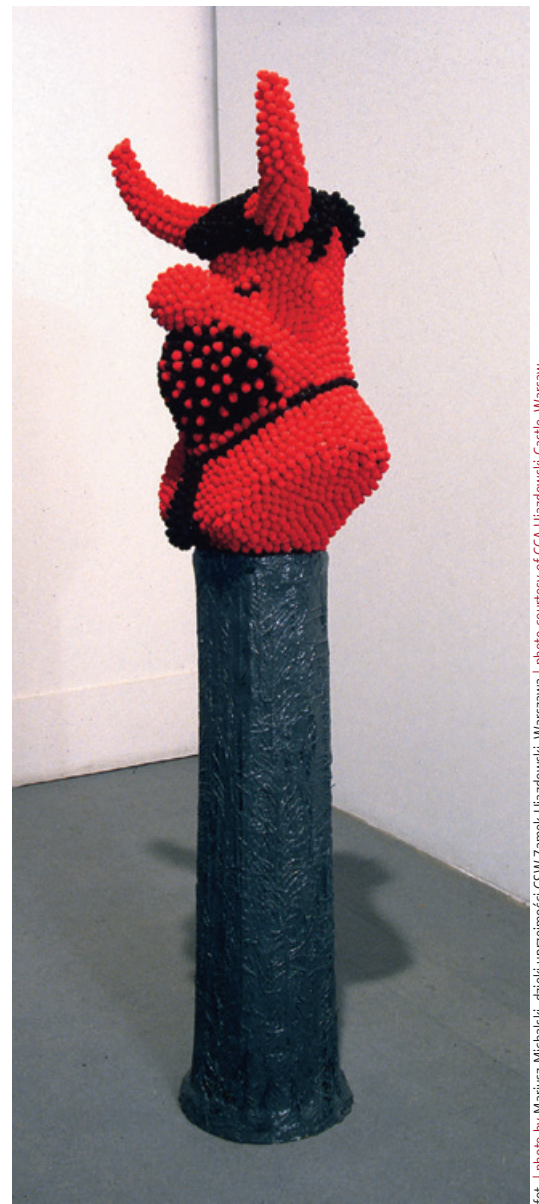


foto: | photo by Mariusz Michalski, dzięki uprzejmości CSW Zamek Ujazdowski, Warszawa | photo courtesy of CCA Ujazdowski Castle, Warsaw



foto: dzięki uprzejmości lokal_30 | CSW Zamek Ujazdowski, Warszawa | photo courtesy of lokal_30 and CCA Ujazdowski Castle, Warsaw



fot. | photo by Krystyna Piotrowska



fot. | photo by Grzegorz Piaskowski

Magdalena Shummer, *Prehistoria*, 2005, olej, płótno

Bogdan Ziętek, *Kobiety, lata 60.–70. XX wieku*, malowane drewno lipowe

Magdalena Shummer, *Prehistory*, 2005, oil on canvas

Bogdan Ziętek, *Women*, 1960s–1970s, painted lime wood

In her practice, Krystiana Robb-Narbutt used banal, nondurable, easily destructible objects. She painted on matchboxes, small planks, on Christmas wafers. In her art there is a tenderness for things ephemeral, mediocre, a refusal to ignore the world of peripheries.

From 2000, she worked with sweets, installing cakes, candies and iced gingerbread cookies on small planks or in display cases. She was planning an exhibition devoted to them, called *Adoration of Sweetness*, but never saw it happen. She died in 2006.

What was left was the title, which became an inspiration for this exhibition. The sweetness of Krystiana's works had a bitter, and sometimes dramatic, aftertaste. The exhibition presents the works of artists who, like her, cope with a seemingly idyllic yet actually perverse and often painful perception of reality.

The show features sweets of many varieties, such as in Zuzanna Janin's sculptures. Marek Kijewski's *Fred Flintstone of Knossos* is made of raspberry jellies. Dorota Podlaska's chocolate box, *Sweetness and Doubt*, doesn't even pretend it will immerse you in the taste — unless you are prepared to consume the insect abdomens that the chocolate balls are filled with.

After her mother's death, Krystiana began creating paintings consisting of thousands of dots applied with a nib dipped in ecoline ink. 'It has to take time . . .' she explained the technique.

Edmund Monsiel used a pencil to completely cover small slips of paper with drawings of eye motifs and characteristic moustached faces. A similar painstaking, meditative effort can be found in Katarzyna Józefowicz's intricate, infinite *Tablecloth*.

Krystiana's *Memory Fugue*, the title inspired by Paul Celan's famous *Todesfuge*, tells the story of the death of her Jewish relatives. Innocent, sometimes kitschy objects assembled in seven display cases evoke the horror of Shoah.

Memory is something that saves us from non-existence.

Małgorzata Dmitruk's colourful clothes are made with yarn unravelled from sweaters offered by her family members. In the collages of Wisława Szymborska — an avid collector of things strange — old illustrations, photographs and newspaper clippings create a world of subtle allusions, of absurd jokes and comments.

Tenderness and desire of beauty move us when represented in art. We find them in Magdalena Shummer's poetic paintings, in Maciej Osika's glamour-style self-portraits, in Bogdan Ziętek's beloved women, carved natural-size in lime wood. As their author says, 'I have a vocation for beautiful women. They are only mine. And I live for them only. They're my whole world'.

In Izabella Gustowska's film, we see the wagging end of her dachshund's tail. The happiness of dogs? Utter? Unequivocal? Possible? ●●●

Krystyna Piotrowska

Małgorzata Dmitruk — (b. 1974) in Bielsk Podlaski in eastern Poland into a Belarusian family. She studied at the Academy of Fine Arts in Minsk (Belarus) and then in Warsaw. She practices graphic arts, painting, unique textiles, fashion design, installation, stage design, artistic book, and illustration. Her works, in their content as well as medium and material, draw on her experiences from the family home.



foto. dzięki uprzejmości | photo courtesy of Doiński i Skie | Towarzystwo Zachęty Sztuk Pięknych



foto. dzięki uprzejmości WizyTUjącej Galerii, Warszawa | photo courtesy of WizyTUjąca Gallery, Warsaw

Izabella Gustowska — (b. 1948) is an interdisciplinary artist who works in media such as performance, video, graphic arts, installation, or painting. She lectures at the University of Arts in Poznań. Her work deals with issues of identity and individual experience.

Zuzanna Janin — (b. 1961) is preoccupied with themes of time, space, and memory. Author of dynamic sculptures made of wire and cotton candy, 'drawn' in both space and time, she also practices video art, where she frequently deals with the issue of being an artist.

Katarzyna Józefowicz — (b. 1959) is an author of objects, installations, and sculptures. Her works utilise humble materials such as paper, cardboard, or newspapers. Her best-known works include 'fantasy city' installations of miniature houses as well as fine, intricate objects created with newspaper clippings.

Marek Kijewski — (1955–2007) was an author of sculptures and installations utilizing everyday, non-artistic materials such as sweets, Lego bricks, or beer cans. He drew his inspiration from mixing pop-cultural themes, philosophical and religious issues, and strategies characteristic for new media. He sought to subvert the boredom, seriousness, and ossification of the art world.

Edmund Monsiel — (1897–1962) was born in Woźuczyn in eastern Poland, whence he moved in the 1920s to nearby Łaszczów. He began drawing during the Second World War, after he had gone hiding in an attic. He created sketches on scraps of paper, often accompanying them with religious or messianistic comments. The drawings, which were discovered only after his death, are currently held in museum and private collections both in Poland and overseas, in countries such as the United States, France, or Switzerland.

Maciej Osika — (b. 1981) deals with themes of self-image in the context of gender. He creates series of photographic self-portraits that — courtesy of costumes, styling, and digital postprocessing — dialogue with the ideals of female beauty from various historical periods: Baroque painting, 1930s and 1940s Hollywood, or glossy magazine advertising.

Dorota Podlaska — (b. 1963) is a painter, author of installations, artistic interventions, book and publishing designs. Her art frequently explores themes of private life. The mode of presentation is particularly important in her painting, the artist constructing objects and installations with paintings, which emphasises their narrative character.

Krystiana Robb-Narbutt — (1945–2006) was an author of paintings, drawings, sculptures, and installations. She constantly sought new means of expression, creating objects with everyday, impermanent materials such as sugar, sweets, toys, or matchboxes. She



foto. | photo by Edward Koprowski, ze zbiorów Państwowego Muzeum Etnograficznego w Warszawie | from the collection of The State Ethnographical Museum in Warsaw

treated her exhibitions as spatial installations, and such character has also been retained by her home/studio in Saska Kępa, Warsaw.

Magdalena Shummer — (b. 1930) studied art history and caught the painting bug from her husband, the painter Wojciech Fangor. Her frequent themes included cats, birds, and close friends. She left Poland in 1960 and from 1966 to 1998 was based in the United States, where she began painting on canvas and tin. She refers to her style as 'poetic realism'.

Wisława Szymborska — (1923–2012) was a poet, author of thirteen volumes of poetry, and literary Nobel Prize winner in 1996. At the turn of the 1960s/1970s, she began creating funny postcard-size collages which she mailed to her friends for forty years.

Bogdan Ziętek — (b. 1932) is a sculptor, painter, photographer, clothing designer, writer, and musician. Best known for his several hundred wooden sculptures of female figures, including fourteen life-size ones. He has a very personal attitude to his sculpted companions, whom he names, tends to, and dresses in clothes of his own design.

Maciej Osika, *Autoportret 2*, 2006, fotografia

Małgorzata Dmitruk, wystawa *Wdziewanki*, WizyTUjąca Galeria, Warszawa, 2008

Edmund Monsiel, *Twarze*, 1956, ołówek, papier

Maciej Osika, *Self-portrait 2*, 2006, photograph

Małgorzata Dmitruk, exhibition *Wdziewanki*, WizyTUjąca Galeria, Warsaw, 2008

Edmund Monsiel, *Faces*, 1956, pencil on paper



Przemek Matecki. Szorstko

Przemek Matecki. Rough

kuratorzy | curators: Maria Rubersz, Wojciech Kozłowski



bez tytułu, 2014, olej, akryl, płótno

untitled, 2014, oil and acrylic on canvas

na sąsiedniej stronie:
bez tytułu, 2014, akryl, płótno

opposite:
untitled, 2014, acrylic on canvas

jomości świata w jego współczesnym sensie, postrzeganego jako strumień obrazów. Każdy podporządkowuje wizerunki swojemu dadaistycznemu, chciałoby się powiedzieć, albo po prostu — malarskiemu gestowi — nadania zjawiskom zupełnie nowych znaczeń.

Mateckimaluje obrazy, które mogą stać się nowymi światami. Traktuje świat jak własny kosmos, w którym i na którym dokonuje aktu zmiany. W obrazach stopniowo rezygnuje z jakichkolwiek odniesień do rzeczywistości, zarzuca wycinanie, wlepianie czy przemalowywanie reprodukcji na rzecz prostej relacji farby i podłoża. Mam na myśli prostotę wzajemnej relacji, bo to, co dzieje się w obszarze samego aktu malowania proste już nie jest. Mamy tu bowiem do czynienia z całym instrumentarium malarskim, w jak najbardziej tradycyjnym znaczeniu. Obraz przestaje przedstawiać cokolwiek innego poza sobą samym. Tło czasem znika, a czasem pojawia się dobitnie, farba pozostaje w formie wyciśniętej z tuby albo jest brutalnie starta szpachlą. Znaki mogą coś znaczyć albo być tylko śladem gestu.

Wszystko tu może się zmienić w każdej chwili, jak już nieraz w twórczości artysty bywało, pozostaje jednak widoczna w niej od początku obecność samego aktu malowania, jego jednoczesność z decyzją, zamiarem i działaniem. Możemy je oglądać jak nieznanie sobie przestrzenie z imaginacji autora, możemy szukać w nich odniesień do klasyki awangardy, możemy próbować czytać je poprzez wartości malarskie. Każdy z tych sposobów wydaje się adekwatny do statusu tych obrazów, które w tym samym stopniu są lustrem świata, co jego drugą, niepoznawalną stroną. ●●●

Z/N/amalować wszystko

To Paint Everything (Over)

Wojciech Kozłowski

Są malarze, którzy wolą zamalować wszystko, choć namalować też potrafią, każdą rzecz i osobę, zjawisko i stan. Wychodzą, być może, z założenia, że decyzja o położeniu farby, wyborze fragmentu świata do zamalowania — realnego albo przedstawionego — jest tak samo trudna jak samo tego świata przedstawianie.

W całej swojej dotychczasowej twórczości Przemysław Matecki maluje i zamalowuje, przedstawia i maskuje, podkreśla i zamazuje. Jego obrazy na początku odnosiły się często do popkultury i wizerunków jej bohaterów, które „wyprowadził z obszaru preparowanej wyobraźni i zamienił w intrygujące oryginały”¹. Tworzył je ze świadomością

przeszłości sztuki, ale wybierał z niej tylko to, co współgra z jego emocjami. „Anarchistyczna spontaniczność, prostota, »nonszalancja«, z jaką kładzie farbę, groteskowość, zamiłowanie do śmieci — to elementy, które [...] wciąż powracają w jego malarstwie”².

Prace te przeważnie są czytelne na pierwszy rzut oka, wystarczy, że jest ono uzbrojone w podstawowe jedynie kompetencje. Na jednym z wczesnych obrazów Matecki domalowuje własną twarz postaci Lary Croft, na innym, z nieco późniejszego okresu, zamalowuje twarz Condoleezy Rice, zostawiając tylko charakterystyczny kształt fryzury. Dwa sposoby postępowania, ale każdy odwołuje się do zna-

1. Ryszard Woźniak, *Nic*, w: *Matecki*, kat. wyst., BWA, Zielona Góra 2006.
2. Joanna Zielińska, *Bez tytułu*, w: *ibidem*.

Przemysław Matecki — (ur. 1976) w Żaganiu. Ważne w jego życiu artystycznym Liceum Plastyczne skończył w Cieplicach, a wyższe wykształcenie zdobył w Instytucie Sztuk Wizualnych Uniwersytetu Zielonogórskiego (dyplom w pracowni Ryszarda Woźniaka). Od 10 lat mieszka i pracuje w Warszawie.

Wybrane wystawy indywidualne: 2006 BWA, Zielona Góra; 2007 Galeria Raster, Warszawa (z Pawłem Susidem); 2008 Hollybush Gardens, Londyn; 2010 Carlier|Gebauer, Berlin; *Działania*, Goldex Poldex,



bez tytułu, 2014, olej, folia aluminiowa, płótno

Przemysław Matecki. *Malarstwo*, BWA, Zielona Góra, 2006

na sąsiedniej stronie
bez tytułu, 2014, olej, akryl, płótno

untitled, 2014, oil, aluminum foil on canvas

Przemysław Matecki. *Malarstwo*, BWA, Zielona Góra, 2006

opposite
untitled, 2014, oil and acrylic on canvas

Kraków; **2011** @ abc, Berlin; **2012** *Szkice olejne / Stalker*, Bank Pekao PROJECT ROOM, Centrum Sztuki Współczesnej Zamek Ujazdowski, Warszawa; **2013** *Widziadło*, Galeria Raster, Warszawa; *Razem / Together*, BWA Zielona Góra; **2014** *Isn't it good to be lost in the wood*, Progress Gallery, Paryż (z Pierrem Ardouvin).

Wybrane wystawy zbiorowe: **2006** *Nowe tendencje w malarstwie polskim*, Galeria Miejska BWA, Bydgoszcz; **2007** 1, 2, 3, *Ueberraschung*, Museum Junge Kunst, Frankfurt nad Odrą; **2008** *Past-Forward*, 176 Zabłudowicz Collection, Londyn; **2009** *Plac Piastowski*, Galeria Raster, Warszawa; **2010** *Ostatni film*, Galeria Raster, Warszawa; *Zielona z Jelenią myślę mi się*, BWA Zielona Góra; **2011** *Tymek Borowski, Przemysław Matecki, Paweł Śliwiński*, Galeria Kolonie, Warszawa; *Przybysze i tubylcy*, BWA Zielona Góra; *Draußen ist feindlich*, Bel Etage, Berlin; **2012** *Urwany Film*, BWA Awangarda, Wrocław; *The Poster Show*, Carlier|Gebauer, Berlin; **2013** *Lara Croft kontra artyści i artyści*, Małopolski Ogród Sztuki, Kraków; **2014** *Pieśń z aluminium*, Raster Gallery, Warsaw

There are painters who prefer to paint everything over, even though they can paint anything they like, any object, person, phenomenon, or state. They presume, possibly, that the decision to apply paint, to choose a fragment of the world — real or represented — to paint over is as difficult as representation itself.

Throughout his career, Przemysław Matecki has been painting and painting over, representing and masking, highlighting and blurring. His early works often alluded to pop culture and its icons, which he 'removed them from their feigned environment and modified them into new, intriguing originals.' He created them with an awareness of art's history, but chose from it only such things that resonate with his emotions. 'The anarchistic spontaneity, the simplicity, the "nonchalance" of his brushstrokes, the love of the grotesque, the penchant of trash: these are the recurring elements of his paintings.'

These works are usually comprehensive at first sight, even if the viewer's eye is only armed with the basic competencies. In one early painting Matecki endows the Lara Croft character with his own face, while in another, slightly later, Condoleezza Rice has lost all her facial features, retaining only the characteristic hairdo. Two modes of action, each referring to a knowledge of the world in its contemporary sense as a stream of images. Each subordinating image to the dadaistic — or just painterly — gesture of investing phenomena with wholly new meanings.

A painter creates images that can become new worlds. Matecki treats the world as his own cosmos in which — and on which — he effects the act of change. In his paintings he has been gradually giving up any references to reality, abandoning the cutting, pasting or repainting of reproductions on behalf of the simple relationship of paint and surface. I mean here the simplicity of their mu-



dzięki uprzejmości Galerii Raster, Warszawa | courtesy of Raster Gallery, Warsaw

dzięki uprzejmości BWA, Zielona Góra



zdjęcie uprzejmości Galerii Raster | courtesy of Raster Gallery

Z Przemysławem Mateckim rozmawia Maria Rubersz

Przemysław Matecki talks to Maria Rubersz

tual relationship, for what happens within the very act of painting is not simple at all, the artist being someone who uses all the tools of his trade, in the most traditional sense. The image ceases to represent anything but itself. The background sometimes disappears and sometimes appears emphatically, and paint is left as squeezed out of the tube or brutally spread with a spatula. Signs may denote something or they may be just a trace of a gesture.

Everything can change here at any moment, as it has often happened in Matecki's work, but what has remained constant from the very start is the presence of the painting act itself, its simultaneity with decision, intent, and action. We can view these paintings as unknown spaces from the artist's imagination, we can search in them for references to the classic avant-garde, we can try to read them in terms of their painterly quality. Each of these approaches may be adequate to their status, for they are as much a mirror of the world as its other, unknown side. ●●●

1. Ryszard Woźniak, *Nothing* (translated by Kasia Prokesz), in *Matecki*, exh. cat., Zielona Góra: BWA, 2006.

2. Joanna Zielińska, *Untitled* (translated by Agnieszka Pokojka), *ibid.*

Przemysław Matecki — (b. 1976) in Żagań. Graduate of the High School of Plastic Arts in Cieplice (an important period for him), he holds an MA from the Visual Arts Institute of the University of Zielona Góra (diploma in Ryszard Woźniak's studio). Since 2004, he has lived and worked in Warsaw.

Selected individual exhibitions: 2006 BWA, Zielona Góra; 2007 Raster Gallery, Warsaw with Paweł Susid; 2008 Hollybush Gardens, London; 2010 Carlier|Gebauer, Berlin; *Activities*, Goldex Poldex, Cracow; 2011 @ abc, Berlin; 2012 *Szkice olejne / Stalker*, Bank Pekao PROJECT ROOM, Centre for Contemporary Art Ujazdowski Castle, Warsaw; 2013 *Apparition*, Raster Gallery, Warsaw; *Together*, BWA Zielona Góra; 2014 *Isn't it good to be lost in the wood*, Progress Gallery, Paris (with Pierre Ardouvin).

Selected group exhibitions: 2006 *New Tendencies in Polish Painting*, Galeria Miejska BWA, Bydgoszcz; 2007 1, 2, 3, *Ueberraschung*, Museum Junge Kunst, Frankfurt/Oder; 2008 *Past-Forward*, 176 Zabłudowicz Collection, London; 2009 *Plastowski Square*, Raster Gallery, Warsaw; 2010 *The Last Film*, Raster Gallery, Warsaw; *Zielona z Jelenią myślą mi się*, BWA Zielona Góra; 2011 *Tymek Borowski, Przemysław Matecki, Paweł Śliwiński*, Kolonie Gallery, Warsaw; *Przybysze i tubylcy*, BWA Zielona Góra; *Draußen ist feindlich*, Bel Etage, Berlin; 2012 *Broken Movie*, BWA Awangarda, Wrocław; *The Poster Show*, Carlier|Gebauer, Berlin; 2013 *Lara Croft vs. artists*, Małopolski Ogród Sztuki, Cracow; 2014 *Aluminium Song*, Raster Gallery, Warsaw

Mówiąc o swojej twórczości w kontekście tworzenia wystawy, kilkakrotnie porównałeś własną pracę do przewijającej się taśmy. Twoim zdaniem wystawa jest jedynie jej małym wycinkiem.

Maluję bardzo dużo, niewielka tego część wychodzi poza pracownię. Tylko niektóre prace są dostępne publiczności w tej sztucznie stworzonej sytuacji, jaką jest wystawa. Jeśli chodzi o moją twórczość, nie dzieliłbym jej w ogóle na wystawę i to, co poza nią. Wystawa to sytuacja zewnętrzna i rzeczywiście jest wycinkiem tego, nad czym pracuję, spojrzeniem na kilka klatek, a nie na cały film. Maluję dużo, rzadko robię przerwy. Prace wybrane na wystawy nie muszą się wiele różnić od tych niewybranych. Niektórzy określają je obrazami bez historii. Ja osobiście tej historii nie potrzebuję.

Twoje malarstwo znacząco się zmieniło. Takie jest przynajmniej pierwsze wrażenie, gdy się przekracza próg pracowni.

Nie mam takiego odczucia. Często towarzyszy mi myśl, że zataczam koła i staję w miejscu, w którym już byłem. Ta myśl jest na tyle silna, że zaczynam się jej przyglądać. I pojawia się refleksja, że to nie zatoczone koło, tylko spirala powoli wznosząca się do góry.

Ostatnio zmieniam technologię, maluję akrylami, używam wypełniaczy, past. Nowe materiały dają nowe możliwości. To mnie wciąga, pozwala pracować szybciej. Rozwiązywać inne problemy. To jest odpowiedź na pierwsze pytanie. Do tych prac, które teraz widzisz, zmierzałem rok. Widać tu cofnięcie się, punkty wspólne z obrazami, które malowałem rok czy półtora roku wcześniej.

Obraz, który teraz malujesz?

Pracuję nad nim od wczoraj i od razu zdarzyła mi się sytuacja, której chciałem uniknąć. Namalowałem coś, z czego zrezygnowałem jakiś czas temu. Spójrz, tu masz zdjęcie obrazu, który namalowałem przed dwoma laty.

Pewne elementy są prawie identyczne.

To, co namalowałem wczoraj, wygląda jak to, co namalowałem, nie mając takiego doświadczenia. Powstaje więc pytanie, czy roczny багаż doświadczeń jest zbędny.

Masz, moim zdaniem, niespotykany warsztat malarski. Wojtek Kozłowski zwrócił uwagę na wykonane przez ciebie rzeczy spoza obszaru sztuki, świadczące o twoich niesamowitych umiejętnościach manualnych. Ale używasz tych umiejętności w bardzo purytański sposób.

Rozumiem, ale nie znaczy, że się z tym zgadzam. Twierdzę, że to jest nieistotne. Mając świetne umiejętności, można się doprowadzić do stanu, gdy pozostaje tylko ta cyrkowa zręczność. A w ogóle, jeśli chodzi o umiejętności, to byłbym na twoim miejscu ostrożny. Nie do końca to się chyba da sprawdzić.

Od jakiegoś czasu zastanawiam się, czy warto malować obrazy jeszcze raz, na podstawie doświadczenia, które się zdobyło. Malować tak, żeby obraz wyszlifować, zapłonować nad nim, wykorzystując doświadczenie z pierwszego obrazu. Ja godzę się na szorstkość, nie wyglądam. Bardziej interesuje mnie to pierwsze szorstkie, nie to szorstkie wyglądowne.

Kiedyś sporo chodziłem, zbierając różne odpady. Regularnie, raz czy dwa razy dziennie. W czasie takich spacerów napotykałem wiele rzeczy, których jedynym wspólnym mianownikiem była ich zbędność. Nie mogłem przewidzieć, co znajdzie. Taki chaos bardzo potęguje aktywność twórczą. Wszystko może być inspirujące: stos wyrzuconych gazet, zdjęcia, foldery, kasety wideo, reklamówki z zajączkiem wielkanocnym. W pracowni nie jesteś w stanie odebrać tylu bodźców. Po to właśnie warto pielęgnować tę szorstkość.

Mam pokusę zapytać cię o relacje ze sztandarowymi malarzami lat osiemdziesiątych. Studiowałeś u Ryszarda Woźniaka, gdy widzieliśmy się kilka dni temu, wybierałeś się do pracowni Tomasza Ciecierskiego. Miałeś co prawda wystawę z artystami młodego pokolenia, np. z Tymkiem Borowskim...

Tymkowi zamalowałem obraz. Kolekcjoner, mój znajomy, zamówił u Tymka portret i wystawił go na próbę.

I co?

Rozmawialiśmy z Tymkiem o tym obrazie i w końcu powiedziałem mu, że zaingeruję w niego. I zamalowałem go na czarno, Tymek robił mi zdjęcia. Kolekcjoner ma ten obraz i bardzo go lubi. Pod czarną farbą widoczne są jeszcze ślady warstwy malarskiej Tymka. Zakłócanie obrazu jest ciekawą praktyką. Zakłócanie autorstwa, zakłócanie przekazu. To w pewien sposób fragment teorii o wiecznym malowaniu czy żywym obrazie.

Wróćmy do klasyków, z którymi się przyjaźnisz — jak Tomasz Ciecierski czy Paweł Susid.

Jeśli jesteś osobą przybijającą pieczętki, to w jakiś sposób ciągnie cię do osób przybijających pieczętki. Masz kogoś, kogo możesz o coś zapytać, zwierzyć mu się, że dziś bardzo boli cię ręka od przybijania pieczętek. Ona (lub on) odpowie ci, że dzisiaj nie boli jej (go) ręka, bo nie przybija ich tak mocno, jak wczoraj.

Moje malarstwo się do niczego nie odnosi, wygląda, że się odnosi, ale tak nie jest. To pozorne. Bywa, że dochoǳę do wniosków, do których już ktoś doszedł 50 lat temu. Nie ma to żadnego znaczenia, że już ktoś to zrobił.

Chcesz do nich dojść na własną rękę?

Pracuję nad obrazem. Dopiero po, czy w trakcie pracy, przychodzi refleksja, że zbliżam się do czegoś, co już widziałem. Nie przeszkadza mi, że to już się zdarzyło, nie zastanawiam



się nad tym szczególnie. Mam swój świat, moją najważniejszą zdobycz.

Gdy rozmawialiśmy po raz pierwszy o wystawie, przedstawiłeś pomysł na prace, poprzez które będziesz dążyć do malarstwa bardziej uniwersalnego. W tym momencie wystawa nie ma jeszcze ostatecznego kształtu, w rozmowach pojawiają się różne wątki. W twoich pracach również dzieje się bardzo dużo. Coraz częściej traktuję obrazy jak pola, na których sprawdzam to, co przemyślałem. Obrazy rozciągające się w nieskończoność — to mnie urzeka, wydaje mi się bardzo uniwersalne, praktyczne. Coś mnie jednak powstrzymuje przed malowaniem wielkich płacht.

Już o to pytałam, ale wróć do tego tematu. Czy chciałbyś wyjść poza blejtram, np. na ścianę?

Jak już wychodzisz na ścianę, to możesz równie dobrze wyjść na ulicę, i tak w nieskończoność. Ostatnio zdeklarowałem się jako malarz sztalugowy, choć przez całe lata uciekałem od nazywania samego siebie malarzem. ●●●

Wywiad przeprowadzony w pracowni artysty 21 października 2014

Maria Rubersz: Speaking about your work in the context of staging an exhibition, you've compared it on several occasions to a running tape. The exhibition, you suggest, is but its short extract.

I paint a lot, but little of it ever leaves the studio. Only some of the works are made available to the public within the artificial situation of the exhibition. As for my work, I wouldn't divide it into the exhibition and all the rest. The exhibition is an outside situation and it's indeed an excerpt from what I'm working on, a presentation of a few frames rather than the whole film. I paint a lot and seldom take any breaks. The works selected for exhibitions don't have to differ much from those that haven't been selected. Some call them paintings without a history. For me, it's a history I don't need it.

Your style has changed significantly. At least that's the first impression I get when entering your studio.

I don't feel like that. Sometimes I think that I'm walking in circles, getting back to a place where I've already been. This thought is so persistent that I begin to reflect on it. And I realise that it's not a circle but a spiral, winding its way slowly upwards.

I've been experimenting with technology recently, using acrylics, fillers, pastes. New materials offer new possibilities. This fascinates me and I can work faster. Solve diverse problems. So this is an answer to your first question. The works you see here have taken a year to complete. You can notice a kind of return here, some shared characteristics with pieces that I painted a year or a year and a half ago.

And the painting you're working on now?

I started it yesterday and right away I had a situation that I'd rather avoid. I painted something that I'd abandoned some time ago. Look, here's a photo of a painting from two years ago.

Some elements are nearly identical.

What I painted yesterday looks like what I'd painted witho-

ut the [subsequent] experience. So the question is whether a year's worth of experience is actually redundant.

Your painting technique is, in my view, unique. Wojciech Kozłowski drew my attention to your non-artistic creations, which bespeak of incredible manual skills. But you use them in a very puritan way.

I understand what you mean — which doesn't mean that I agree. I say it's unimportant. You can have great skills and still get to a point where all that is left is this circus-like dexterity. And generally, I'd be careful when discussing skills. These things are not really verifiable objectively.

I've been wondering for some time now whether it'd be worth to paint a given painting again, based on the meanwhile experience. To paint it in order to polish it, to gain control of it using the experience from the original piece. But I accept the roughness and don't smooth it out. I'm more interested in the original roughness than in roughness smoothed out.

There was a time when I walked around a lot, collecting all kinds of discarded objects. Regularly, once or twice a day. During those walks I encountered many things that shared one thing: redundancy. I couldn't predict what I'd find. Such chaos greatly stimulates creative activity. Everything can be inspiring, a stack of newspapers, photos, folders, video tapes, plastic bags with Easter bunny motif. You won't get this much stimulation in the studio. This is why the roughness is worth cultivating.

I'm tempted to ask you about your relations with the flagship painters of the 1980s. You studied under Ryszard Woźniak, and when we saw each other a few days ago, you were going to visit Tomasz Ciecierski's studio. While you did have some exhibitions with younger-generation artists, such as Tymek Borowski . . .

For Tymek I painted his painting black. An art collector, a friend of mine, had commissioned a portrait with Tymek and put it to a test.

And?

I talked with Tymek about it and in the end I told him I'd intervene in it. And I painted it black. Tymek took pictures of me doing it. The collector still has this painting and loves it. You can see traces of Tymek's original paintwork under the black. Picture distortion is an interesting practice. Distortion of authorship, distortion of message. In a way, it belongs to the theory of eternal painting or the living image.

Let's return to the classics you are friends with, such as Tomasz Ciecierski or Paweł Susid.

If you work in the line of document stamping, you are somehow attracted to other persons pursuing this line of work. You have someone to ask a question to, someone to confess that you've been stamping so hard your hand hurts today. She or he will reply that her or his hand doesn't hurt today because they haven't been stamping as hard. My painting doesn't refer to anything, it looks like it does, but it doesn't. It's just appearances. Sometimes I arrive at conclusions that someone arrived at fifty years ago. It doesn't matter at all that it's been done before.

You want to reach them yourself?

I work on a picture. During this work, or later, the reflection occurs that I'm approaching something that I've already



dzięki uprzejmości Galerii Raster, Warszawa | courtesy of Raster Gallery, Warsaw

seen. It doesn't bother me, and I don't pay much attention to this. I have my world, my most prized trophy.

When we talked for the first time about this exhibition, you suggested the idea of works through which you'd be striving towards a more universal idiom. At that point, the exhibition had no final shape and various ideas were discussed. In your works things happen a lot too.

I've been increasingly inclined to treat paintings as fields where I put my reflections to test. Paintings stretching into infinity — this appeals to me, it seems very universal, practical. Yet something holds me back from painting very large surfaces.

I've already asked you that, but let me return to it. Would you like to go with your work beyond the canvas, onto the wall, for example?

If you go onto the wall, you might as well go out on the street, and so on into infinity. I've recently declared myself as a canvas painter, even though for years I sought to avoid calling myself a painter at all. ●●●

Interview conducted in the artist's studio, 21 October 2014

bez tytułu, 2014, olej, akryl, płótno

na sąsiedniej stronie:
bez tytułu, 2008, olej

untitled, 2014, oil and acrylic on canvas

opposite:
untitled, 2008, oil on canvas

Kalendarz wydarzeń

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

Postęp i higiena

30 listopada (niedziela), godz. 12.15 ●
 Oprowadzanie kuratorskie Andy Rottenberg

8 grudnia (poniedziałek) ○
 godz. 17 Wstęp do oprowadzania kuratorskiego —
 audiodeskrypcja wybranych prac

→ prowadzenie: Maria Kosińska
 godz. 19 Oprowadzanie kuratorskie Andy Rottenberg
 w ramach Dnia Otwartego
 → tłumaczenie na Polski Język Migowy

11 grudnia (czwartek), godz. 18 ○
 Etyka. Spotkanie z prof. Magdaleną Środą

12 grudnia (piątek), godz. 12.15 ⊕○
 Spotkanie z cyklu *Patrzeć/Zobaczyć. Sztuka
 współczesna i seniorzy*
 → prowadzenie: Barbara Dąbrowska i Maria Kosińska

8 stycznia (czwartek), godz. 18 ○
 Genetyka. Spotkanie z prof. Magdaleną Fikus

9–10 stycznia (piątek–sobota) ⊕○
 Szkolenie dla nauczycieli; współorganizator —
 Warszawskie Centrum Innowacji Edukacyjno-
 Społecznych i Szkoleń

15 stycznia (czwartek), godz. 18 ○
 Eugenika. Spotkanie z dr Magdaleną Gawin
 oraz pokaz filmu *Śmierć psychiatry. Eugenika
 i totalitaryzm*; wprowadzenie do filmu: Izabela Galicka

22 stycznia (czwartek), godz. 18 ○
 Modernizm. Spotkanie z Grzegorzem Rytlem

14 lutego (sobota) ○
 Sesja naukowa

Program filmowy

2 grudnia (wtorek), godz. 18 ○
Szpital przemienienia, reż. Edward Żebrowski, Polska,
 1978, 90 min; wprowadzenie do filmu: Michał Komar
 → film w języku polskim z napisami w języku angielskim

16 grudnia (wtorek), godz. 18 ○
Źródło życia / Pramen života, reż. Milan Cieslar,
 Czechy, 2000, 127 min
 → film w oryginalnej wersji językowej z napisami w języku
 polskim
Lebensborn, reż. Werner Klingler, RFN, 1960, 91 min
 → film w wersji językowej angielskiej (dubbing)
 wprowadzenie do filmów: Joanna Ostrowska

20 stycznia (wtorek), godz. 18 ○
Eugenika w praktyce / Eugéniové, reż. Pavel Štingl,
 Czechy/Słowacja, 2013, 76 min

→ film w oryginalnej wersji językowej z napisami w języku
 polskim

27 stycznia (wtorek), godz. 18 ○
Tomorrow's Children, reż. Crane Wilbur, Stany
 Zjednoczone, 1934, 70 min
Island of Lost Souls, reż. Erle C. Kenton, Stany
 Zjednoczone, 1933, 71 min
 → filmy w oryginalnej wersji językowej

3 lutego (wtorek), godz. 18 ○
Den nya människan, reż. Klaus Härö, Szwecja, 2007,
 104 min
 → film w oryginalnej wersji językowej z napisami w języku
 angielskim

10 lutego (wtorek), godz. 18 ○
Gattaca — szok przyszłości, reż. Andrew Niccol, Stany
 Zjednoczone, 1997, 106 min
 → film w oryginalnej wersji językowej z napisami w języku
 polskim

Gregor Schneider Unsubscribe

29 listopada (sobota), godz. 12.30 ●
 Spotkanie z Gregorem Schneiderem i Andą Rottenberg

30 listopada (niedziela), godz. 12.15 ●
 Oprowadzanie kuratorskie Andy Rottenberg

Justyna Wencel. Ziemia, ziemia

12 grudnia (piątek), godz. 19 ○
 Wernisaż wystawy, Miejsce Projektów Zachęty

Adoracja słodyczy

19 grudnia (piątek) ○
 godz. 12 Spotkanie prasowe
 godz. 19 Wernisaż wystawy

21 grudnia (niedziela), godz. 12.15 ●
 Oprowadzanie kuratorskie Krystyny Piotrowskiej

7 stycznia (środa), godz. 18 ●
*Sztuka i życie towarzyskie — Krystiana Robb-Narbutt
 i Wisława Szymborska*. Spotkanie na wystawie
 → prowadzenie: Dorota Jarecka

13 stycznia (wtorek), godz. 17.30 ⊕○
 Spotkanie z cyklu *Sztuka dostępna. Spotkania ze
 sztuką współczesną dla osób z dysfunkcją słuchu*

13 stycznia (wtorek), godz. 18 ○
 Pokaz filmów:
Jeżyk we mgle, reż. Jurij Norsztein, ZSRR, 1975, 11 min
Bajka nad bajkami, reż. Jurij Norsztein, ZSRR, 1979, 30 min
Wzgórze królików / Watership Down, reż. Martin
 Rosen, Wielka Brytania, 1978, 101 min
 → filmy w oryginalnej wersji językowej z napisami w języku
 polskim

14 stycznia (środa), godz. 17 ⊕○
 Spotkanie z cyklu *Sztuka dostępna. Spotkania ze
 sztuką współczesną dla osób z dysfunkcją wzroku*

14 stycznia (środa), godz. 18 ⊕○
 Warsztaty dla dorosłych z Dorotą Podlaską

28 stycznia (środa), godz. 18 ⊕○
 Warsztaty dla dorosłych z Małgorzatą Dmitruk

Przemysław Matecki Szorstko

13 lutego (piątek) ○
 godz. 12 Spotkanie prasowe
 godz. 19 Wernisaż wystawy

Kanibalizm? O zawłaszczeniach w sztuce

Wystawa w przygotowaniu (2015)

9 grudnia (wtorek), godz. 18 ○
 Pokaz filmu *Art and Craft*, reż. Sam Cullman, Jennifer
 Grausman, Mark Becker, Stany Zjednoczone, 2014,
 89 min
 → film w oryginalnej wersji językowej

7 stycznia (środa), godz. 20 ○
 Pokaz filmu *Kultura remixu / RiP: A Remix Manifesto*,
 reż. Brett Gaylor, Stany Zjednoczone, 2009, 80 min

19 lutego (czwartek), godz. 18 ○
 Wykład prof. Antoniego Ziemby *Repliki-obrazy-cuda.
 Niderlandzkie malarstwo XV wieku między inwencją
 a repetycją*

W Księgarni Artystycznej

At the Art Bookshop

⊕ obowiązują zapisy: informacja@zacheta.art.pl,
tel. 22 556 96 51
submissions: informacja@zacheta.art.pl,
tel. 22 556 96 51

KSIEGARNIA ARTYSTYCZNA

3 grudnia (środa), godz. 18 ○
Maciej Zaremba Bielawski, *Higienisci. Z dziejów eugeniki* — spotkanie Dyskusyjnego Klubu Książki

10 grudnia (środy), godz. 18 ○
Promocja książki Czesława Frejlicha i Dominika Lisika *Zaprojektowane. Polski dizajn 2000–2013, 2+3D*, Warszawa, 2014

17 grudnia (środa), godz. 18 ○
Promocja książki Grzegorza Rytla *Lucjan Korngold 1897–1963*, Wydawnictwo Salix alba, Warszawa, 2014

7 stycznia, 4 lutego (środy), godz. 18 ○
Spotkania Dyskusyjnego Klubu Książki

WARSZTATY I OPROWADZANIA

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

Warsztaty dla dzieci i młodzieży

→ 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. 90 min
→ 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

Warsztaty rodzinne

— godz. 12.30 (dzieci w wieku 3–6 lat)
godz. 15 (dzieci w wieku 7–10)
→ zapisy: tel. 22 556 96 51 (od wtorku do niedzieli w godz. 12–20) lub informacja@zacheta.art.pl
→ koszt: 18 zł (bilet rodzinny)

Oprowadzania

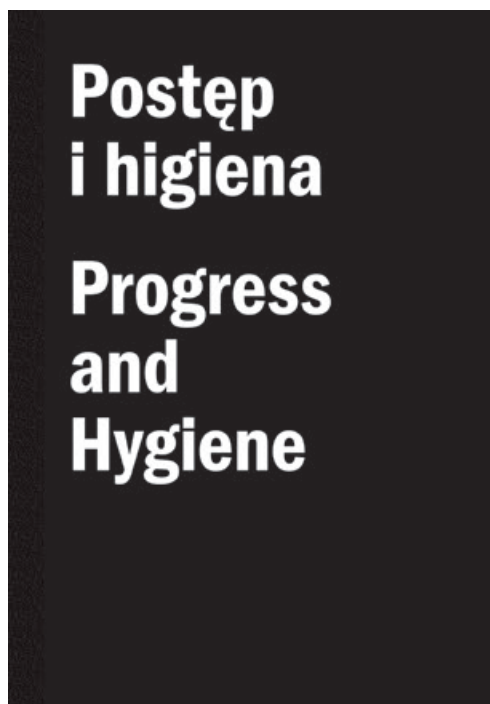
Oprowadzanie w języku polskim, angielskim, niemieckim lub francuskim
→ koszt: 150 zł
→ grupa: maksymalnie 30 osób
→ informacje i zapisy: 22 556 96 42; a.zdzieborska@zacheta.art.pl



zacheta.art.pl
otwartazacheta.pl



facebook.com/zacheta



Postęp i higiena | *Progress and Hygiene*

pod redakcją | edited by Anda Rottenberg
projekt graficzny | graphic design: Krzysztof Bielecki
wersja polsko-angielska | Polish-English edition
288 stron | 288 pages
ISBN 978 83 64714 10 8
Zachęta — Narodowa Galeria Sztuki, Warszawa 2014

Wystawie *Postęp i higiena* poświęconej pułapkom modernizacji w kontekście wspólnej dla sztuki i nauki początków XX wieku idealistycznej wiary w postęp i możliwość stworzenia nowoczesnego społeczeństwa w oparciu o czystość rasową i kulturową, a także jej związków z ideami i utopiami modernizmu, towarzyszy katalog z obszernym materiałem wizualnym. Znalazły się w nim teksty autorstwa prof. Zygmunta Bauman, prof. Moniki Płatek, prof. Piotra Juszkiewicza, ks. Adama Bonieckiego, dr. Mariusa Turdy oraz kuratorki wystawy Andy Rottenberg oraz opisy pokazywanych na wystawie prac i noty biograficzne artystów.

The exhibition *Progress and Hygiene*, devoted to the pitfalls of modernisation in the context of the idealistic faith, characteristic for early 20th-century art and science, in progress and the possibility of shaping a new society based on racial and cultural purity, as well as its links with the ideas and utopias of modernism, is accompanied by a catalogue with extensive visual material. The publication includes essays by Prof. Zygmunt Bauman, Prof. Monika Płatek, Rev. Adam Boniecki, Dr Marius Turda, and the exhibition's curator, Anda Rottenberg, as well as descriptions of the featured works and artist biographical articles.

Dla miłośników sztuki

Aneta Grzeszykowska, *Negative Book*, projekt graficzny: Michał Kaczyński, Zachęta — Narodowa Galeria Sztuki, Warszawa 2013 — wersja numerowana. Cena 150 zł (wersja polska i angielska)

Henryk Tomaszewski, pod redakcją Agnieszki Szewczyk, projekt graficzny: Iwo Rutkiewicz, Zachęta — Narodowa Galeria Sztuki, Warszawa; Wydawnictwo Bosz, Olszanica, Warszawa 2014 — wersja numerowana. Cena 129 zł (wersja polska i angielska)

Konrad Smoleński. *Everything Was Forever, Until It Was No More*, płyta LP i folder, projekt graficzny: Dagny & Daniel Szwed/Moonmadness, Zachęta — Narodowa Galeria Sztuki; Bocian Records, Warszawa 2014 — wersja numerowana. Cena 130 zł (wersja polsko-angielska)

Robert Maciejuk, Honza Zamojski. *Kosmos i kosmos i okolice / Cosmos and Cosmos and Surroundings*, projekt graficzny: Honza Zamojski, Zachęta — Narodowa Galeria Sztuki, Warszawa 2013. Cena 150 zł (wersja polsko-angielska)

For All Art Lovers

Aneta Grzeszykowska, *Negative Book*, graphic design: Michał Kaczyński, Warsaw: Zachęta — National Gallery of Art, 2013 — numbered version. Price: 150 PLN (Polish and English edition)

Henryk Tomaszewski, edited by Agnieszka Szewczyk, graphic design: Iwo Rutkiewicz, Warsaw and Olszanica: Zachęta — National Gallery of Art and Wydawnictwo Bosz, 2014 — numbered version. Price: 129 PLN (Polish and English edition)

Konrad Smoleński. *Everything Was Forever, Until It Was No More*, LP record and leaflet, graphic design: Dagny & Daniel Szwed/Moonmadness, Warsaw: Zachęta — National Gallery of Art and Bocian Records, 2014 — numbered version. Price: 130 PLN (Polish-English edition)

Robert Maciejuk, Honza Zamojski. *Kosmos i kosmos i okolice / Cosmos and Cosmos and Surroundings*, graphic design: Honza Zamojski, Warsaw: Zachęta — National Gallery of Art, 2013. Price: 150 PLN (Polish-English edition)

W Księgarni Artystycznej

At the Art Bookshop

Wyjątkowy prezent na Święta

Janicka & Wilczyk. *Inne Miasto / Other City*, pod redakcją Elżbiety Janickiej i Wojciecha Wilczyka, projekt graficzny: Tomasz Bierkowski, Zachęta — Narodowa Galeria Sztuki, Warszawa 2013. Cena 66 zł (wersja polsko-angielska)

Splendor tkaniny / The Splendour of Textile, pod redakcją Marty Kowalewskiej i Michała Jachuły, projekt graficzny: Daria Malicka, Zachęta — Narodowa Galeria Sztuki, Warszawa 2013. Cena 50 zł (wersja polsko-angielska)

Jakub Julian Ziółkowski. *Hokaina*, pod redakcją Hanny Wróblewskiej, projekt graficzny: Dorota Karaszewska, Zachęta Narodowa Galeria Sztuki, Warszawa 2010. Cena 60 zł (wersja polsko-angielska)

Włodzimierz Pawlak. *Autoportret w powidokach*, pod redakcją Agnieszki Szewczyk, projekt graficzny: Tomasz Bierkowski, Zachęta Narodowa Galeria Sztuki, Warszawa 2008. Cena 69,90 zł (wersja polsko-angielska)

She-Documentalists Polish Women Photographers of the 20th Century, pod redakcją Karoliny Lewandowskiej, projekt graficzny: Lech Majewski, Zachęta Narodowa Galeria Sztuki, Warszawa; Wydawnictwo Bosz, Olszanica, Warszawa 2008. Cena 139 zł (wersja angielska)

Do poczytania w zimowe wieczory

Kosmos wzywa! Sztuka i nauka w długich latach sześćdziesiątych / Cosmos Calling! Art and Sciences in the Long Sixties, pod redakcją Joanny Kordjak-Piotrowskiej i Stanisława Welbela, projekt graficzny: Magdalena Frankowska, Artur Frankowski (Fontarte), Zachęta — Narodowa Galeria Sztuki, Warszawa 2014. Cena 60 zł (wersja polsko-angielska)

Karolina Zychowicz, *Paryska lewica w stalinowskiej Warszawie*, redakcja naukowa: Gabriela Świtek, projekt graficzny: Daria Malicka, Zachęta — Narodowa Galeria Sztuki, Warszawa 2014. Cena 49 zł (wersja polska)

Gabriela Świtek, *Aporie architektury*, z serii *Archiwum Zachęty*, projekt graficzny: Daria Malicka, Zachęta — Narodowa Galeria Sztuki, Warszawa 2012. Cena 48 zł (wersja polska)

Miejsce Kordegarda 1990–2001, pod redakcją Joanny Mansfeld, Wiesławy Wierzchowskiej, projekt graficzny: Paweł Osiał, Zachęta — Narodowa Galeria Sztuki, Warszawa 2013. Cena 35 zł (wersja polska)

Rewolucje 1968, koncepcja i redakcja naukowa: Hanna Wróblewska, Maria Brewińska, Zofia Machnicka, Joanna Sokołowska; projekt graficzny: Maciej Kałkus i Krystian Rosiński, Zachęta Narodowa Galeria Sztuki; Wydawnictwo Agora, Warszawa 2008. Cena 39 zł (wersja polska)

Art Books for that Perfect Gift

Janicka & Wilczyk. *Inne Miasto / Other City*, edited by Elżbieta Janicka and Wojciech Wilczyk, graphic design: Tomasz Bierkowski, Warsaw: Zachęta — National Gallery of Art, 2013. Cena 66 PLN (Polish-English edition)

Splendor tkaniny / The Splendour of Textile, edited by Marta Kowalewska and Michał Jachuła, graphic design: Daria Malicka, Warsaw: Zachęta — National Gallery of Art, 2013. Price: 50 PLN (Polish-English edition)

Jakub Julian Ziółkowski. *Hokaina*, edited by Hanna Wróblewska, graphic design: Dorota Karaszewska, Warsaw: Zachęta National Gallery of Art, 2010. Price: 60 PLN (Polish-English edition)

Włodzimierz Pawlak. *Autoportret w powidokach*, edited by Agnieszka Szewczyk, graphic design: Tomasz Bierkowski, Warsaw: Zachęta Narodowa Galeria Sztuki, 2008. Price: 69,90 PLN (Polish-English edition)

She-Documentalists Polish Women Photographers of the 20th Century, edited by Karolina Lewandowska, graphic design: Lech Majewski, Warsaw and Olszanica: Zachęta National Gallery of Art and Wydawnictwo Bosz, 2008. Price: 139 PLN (English edition)

To Read on a Winter's Night

Kosmos wzywa! Sztuka i nauka w długich latach sześćdziesiątych / Cosmos Calling! Art and Sciences in the Long Sixties, edited by Joanna Kordjak-Piotrowska and Stanisław Welbel, graphic design: Magdalena Frankowska, Artur Frankowski (Fontarte), Warsaw: Zachęta — Narodowa Galeria Sztuki, 2014. Price: 60 PLN (Polish-English edition)

Karolina Zychowicz, *Paryska lewica w stalinowskiej Warszawie*, academic editor: Gabriela Świtek, graphic design: Daria Malicka, Warsaw: Zachęta — Narodowa Galeria Sztuki, 2014. Price: 49 PLN (Polish edition)

Gabriela Świtek, *Aporie architektury*, from the *Archiwum Zachęty* series, graphic design: Daria Malicka, Warsaw: Zachęta — National Gallery of Art, 2012. Price: 48 PLN (Polish edition)

Miejsce Kordegarda 1990–2001, edited by Joanna Mansfeld and Wiesława Wierzchowska, graphic design: Paweł Osiał, Warsaw: Zachęta — National Gallery of Art, 2013. Price: 35 PLN (Polish edition)

Rewolucje 1968, concept and edited by Hanna Wróblewska, Maria Brewińska, Zofia Machnicka, Joanna Sokołowska, graphic design: Maciej Kałkus and Krystian Rosiński, Warsaw: Zachęta National Gallery of Art and Wydawnictwo Agora, 2008. Price: 39 PLN (Polish edition)



Warpechowski. Droga performerera | The Way of the Performer

koncepcja i realizacja | concept and realisation: Jan Lubicz Przyłuski
projekt graficzny | graphic design: Poważne Studio
wersja polsko-angielska | Polish-English edition
ISBN 978 83 64714 07 8
Zachęta — Narodowa Galeria Sztuki, Warszawa 2014
Cena 39 zł | Price: 39 PLN

Warpechowski. Droga performerera to wydawnictwo audiowizualne towarzyszące wystawie *Zbigniew Warpechowski. To*. Zawiera dokumentację filmową i fotograficzną ponad 20 najważniejszych akcji prekursora sztuki performance i jednego z pierwszych jej twórców na świecie. O swojej twórczości mówi sam Zbigniew Warpechowski, a także artyści i krytycy sztuki: Adina Bar-On, Oskar Dawicki, Zuzanna Janin, Elisabeth Jappe, Grzegorz Królikiewicz, Alastair MacLennan, Boris Nieslony, Józef Robakowski, Tomasz Stańko, Ewa Zarzycka.

Warpechowski. The Way of the Performer is an audio-visual publication accompanying the exhibition *Zbigniew Warpechowski. It*. The publication contains video and photographic documentation of over 20 of the most important actions carried out by this precursor of performance art in Poland, one of the first in the world to work in this vein. In addition, the film includes Zbigniew Warpechowski's own comments on his work, as well as other artists and art critics: Adina Bar-On, Oskar Dawicki, Zuzanna Janin, Elisabeth Jappe, Grzegorz Królikiewicz, Alastair MacLennan, Boris Nieslony, Józef Robakowski, Tomasz Stańko and Ewa Zarzycka.



WIELKI KIERMASZ WYDAWNICTW ZACHĘTY

6-8 grudnia
godz. 12-20

Za **50** zł możesz wynieść
tyle książek ile zmieścisz
w podarowanej przez nas torbie.

ZACHĘTA

6-8 grudnia
godz. 12-20

Zachęta — Narodowa Galeria Sztuki
pl. Małachowskiego 3
więcej informacji:
22 556 96 64
ksiegarnia@zacheta.art.pl
zacheta.art.pl

Dział dokumentacji i biblioteka Projekt badawczy *Historia wystaw w Zachęcie — Centralnym Biurze Wystaw Artystycznych w latach 1949–1970*

Documentation Department and Library Research project: *History of Exhibitions Held at the Zachęta — Central Bureau of Artistic Exhibitions, 1949–1970*

Dział dokumentacji Zachęty — Narodowej Galerii Sztuki posiada jeden z największych w Polsce spójny zbiór katalogów i innych dokumentów życia społecznego obrazujących polskie życie artystyczne od czasu utworzenia Towarzystwa Zachęty Sztuk Pięknych w 1860 roku. Zbiór składa się z dwóch głównych części. Jedną część stanowią zespoły dokumentujące twórczość artystów polskich działających po 1945 roku. Do 2014 roku zgromadzono w nich materiały prasowe, noty biograficzne, fotografie, zaproszenia na wystawy, ulotki informacyjne, plakaty i katalogi wystaw dotyczące około 35 tysięcy artystów. Na drugą część składają się materiały dokumentujące działalność wystawienniczą i edukacyjną trzech różnych instytucji kultury, które miały swoją siedzibę w gmachu Zachęty przy placu Małachowskiego w Warszawie: Towarzystwa Zachęty Sztuk Pięknych (1860–1939), Centralnego Biura Wystaw Artystycznych (1949–1994), Zachęty – Państwowej Galerii Sztuki, od 2003 roku Zachęty — Narodowej Galerii Sztuki. Największy zbiór dokumentów życia społecznego powstawał od 1949 roku, czyli od momentu utworzenia CBWA. Składa się nań ponad 1300 zespołów z materiałami dokumentującymi poszczególne wystawy. W 2009 roku do działu dokumentacji włączono bibliotekę fachową Zachęty, wpisaną (zgodnie z decyzją Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego z 2013 roku) w krajową sieć międzybiblioteczną. Unikalną część zbiorów bibliotecznych stanowi ogromna kolekcja katalogów wystaw od około 1900 roku do współczesności — nie tylko wystaw organizowanych w Zachęcie, ale też pokazów międzynarodowych.

W 2013 roku został opracowany projekt naukowy *Historia wystaw w Zachęcie — Centralnym Biurze Wystaw Artystycznych w latach 1949–1970*, który przedstawiono do konkursu ogłoszonego przez Ministra Nauki i Szkolnictwa Wyższego w ramach Narodowego Programu Rozwoju Humanistyki. W 2014 roku Ministerstwo Nauki i Szkolnictwa Wyższego przyznało finansowanie na

realizację trzyletniego projektu badawczego (1 września 2014–31 sierpnia 2017). Zespół wykonawców merytorycznych projektu tworzą: dr hab. Gabriela Świątek (kierownik projektu, Instytut Historii Sztuki Uniwersytetu Warszawskiego, kierownik działu dokumentacji w Zachęcie — Narodowej Galerii Sztuki), dr hab. Iwona Luba (Instytut Historii Sztuki Uniwersytetu Warszawskiego), dr Marek Czapeliski (Instytut Historii Sztuki Uniwersytetu Warszawskiego), dr Joanna Staciewicz-Podlipska (Instytut Historii Sztuki Uniwersytetu Warszawskiego), dr Karolina Zychowicz (Zachęta — Narodowa Galeria Sztuki), mgr Stanisław Welbel (Zachęta — Narodowa Galeria Sztuki, doktorant w Instytucie Sztuki Polskiej Akademii Nauk).

Podstawowym celem tego projektu badawczego jest naukowe opracowanie zarysu działalności galerii, uzupełnienie bazy źródłowej i udostępnienie w domenie publicznej części unikalnego zespołu dokumentów, w tym fotografii ekspozycji. Dzieje instytucji będą ukazane poprzez historie wystaw, ich rekonstrukcje oraz recepcję w krytyce artystycznej. Praktyki dokumentowania wystaw zmieniały się kilkakrotnie w ciągu ostatnich sześćdziesięciu lat, co wpłynęło na niejednorodność gromadzonych materiałów archiwalnych i niekompletność zbiorów. Zakładana perspektywa badawcza wpisuje się we współczesne zainteresowanie (w ramach tzw. nowej muzeologii) polityką wystawienniczą galerii, strategiami kuratorskimi oraz technikami projektowania ekspozycji. Projekt bada również metodologiczne perspektywy historii sztuki współczesnej rozumianej jako historia wystaw, a nie jako historia twórczości artystów czy poszczególnych dzieł. Postulaty nowej muzeologii, zainteresowanie formami wystawiennictwa, profesjonalizacja zawodu kuratora, upowszechnienie krytyki artystycznej poprzez nowe media internetowe, w tym społecznościowe, oraz inne czynniki przyczyniły się do wyznaczenia nowych granic tego obszaru badawczego. Pytania stawiane

w ramach historii wystaw wymagają doprecyzowania, zwłaszcza wobec tradycji i metod badających polskie życie artystyczne, a także wobec historii krytyki artystycznej, krytyki instytucjonalnej czy historii i estetyki recepcji. Jednym z przedmiotów analizy jest kalendarium wystaw w CBWA jako zapis polityki wystawienniczej instytucji, ale i jako przykład formowania kanonu powojennej sztuki polskiej. Na podstawie analizy kalendarium wstępnie wyłoniono obszary badawcze, m.in. problem tradycji dwudziestolecia międzywojennego w latach pięćdziesiątych i sześćdziesiątych XX wieku, wymianę międzynarodową, wystawy zbiorowe cykliczne (*Polskie dzieło plastyczne, Ogólnopolskie Wystawy Fotografiki*), Warszawa w sztuce lat sześćdziesiątych XX wieku, wystawy architektury, architektury wnętrz i sztuki użytkowej. Historię wystaw organizowanych w warszawskiej Zachęcie można również potraktować jako punkt wyjścia do przededefiniowania geografii polskiej historii sztuki, uwzględniając zarówno jej lokalne znaczenie, jak i polityczne uwarunkowania międzynarodowej wymiany kulturalnej w dobie PRL-u.

Realizację projektu poprzedziły badania i publikacje pilotażowe, w tym porządkowanie dokumentów życia społecznego i zbioru fotografii przechowywanych w dziale dokumentacji i bibliotece Zachęty oraz wyznaczenie głównych obszarów badawczych. W ramach serii wydawniczej *Archiwum Zachęty, Zachęta — Narodowa Galeria Sztuki* sfinansowała wydanie tomu *Paryska lewica w stalinowskiej Warszawie. Wystawa współczesnej plastyki francuskiej w CBWA w 1952 roku* autorstwa dr Karoliny Zychowicz, który ukazał się w maju 2014 roku. Książka ta jest próbą monografii jednej z ważniejszych wystaw zorganizowanych przez Komitet Współpracy Kulturalnej z Zagranicą w Centralnym Biurze Wystaw Artystycznych, na której pokazano m.in. *Masakrę w Korei* Pabla Picassa oraz wersję kompozycji *Konstruktorzy* Fernanda Légera. ●●●

Gabriela Świątek
kierowniczka działu dokumentacji w Zachęcie

Kalendarium wydarzeń 2013–2014 (badania pilotażowe i realizacja projektu *Historia wystaw w Zachęcie — Centralnym Biurze Wystaw Artystycznych w latach 1949–1970*):

8.06.2013 Wykład *Archiwum Zachęty i młodzież lat pięćdziesiątych XX wieku* poświęcony *Międzynarodowej wystawie sztuki młodych* w CBWA, zorganizowanej w ramach Światowego Festiwalu Młodzi w 1955 roku, Międzynarodowy Dzień Archiwów, Pałac Staszica, Warszawa (Julia Koszewska, Gabriela Świątek, Karolina Zychowicz)

21–27.07.2013 Prezentacja wstępnych badań nad wystawami architektury w CBWA. Próba rekonstrukcji I Ogólnopolskiej Wystawy Architektury Polski Ludowej w 1953 roku. Referat: *Architecture as Politics: Constructing the Image of the City in the 1950s* wygłoszony w ramach panelu plenarnego *Aesthetics and Politics*, 19 Międzynarodowy Kongres Estetyki w Krakowie (Gabriela Świątek). Publikacja: Gabriela Świątek, *Architecture as Politics*, „Serbian Architectural Journal” 2014, t. 6, nr 1, s. 63–74

26.11.2013 Wykład *Architektura w Zachęcie. Lata pięćdziesiąte XX wieku* dla Studium Doktoranckiego, Instytut Sztuki Polskiej Akademii Nauk, Warszawa (Gabriela Świątek)

18.01.2014 Referat *Fernand Léger i jego asystenci na Wystawie współczesnej plastyki francuskiej w CBWA w 1952 roku* wygłoszony na międzynarodowej sesji naukowej towarzyszącej wystawie

Mapa. *Migracje artystyczne a zimna wojna*, Zachęta — Narodowa Galeria Sztuki (Karolina Zychowicz)

12.05.2014 Publikacja książki *Paryska lewica w stalinowskiej Warszawie. Wystawa współczesnej plastyki francuskiej w CBWA w 1952 roku* (Karolina Zychowicz)

9–10.06.2014 Prezentacja badań nad wystawami sztuki naiwnej w CBWA. Referat: *Sztuka peryferii w centrum. Wystawa „artystów naiwnych” w Centralnym Biurze Wystaw Artystycznych w 1958 roku*, wygłoszony w ramach XIV Seminarium Metodologicznego *Regiony wyobraźni. Peryferyjność w kulturze XIX–XXI wieku*, Katedra Teorii Sztuki i Historii Doktryn Artystycznych KUL i Instytut Historii Sztuki UW, Kazimierz Dolny (Gabriela Świtek)

18–20.09.2014 Prezentacja *Zarys działalności Zachęty* — *Narodowej Galerii Sztuki* w ramach ogólnopolskiego zjazdu pracowników instytucji tworzących dawną sieć Biur Wystaw Artystycznych, Plener BWA / Tarnów (Karolina Zychowicz)

14.10.2014 Promocja książki Karoliny Zychowicz *Paryska lewica w stalinowskiej Warszawie. Wystawa współczesnej plastyki francuskiej w CBWA w 1952 roku*, spotkanie z cyklu *Na Zachęcie!*, Zachęta — Narodowa Galeria Sztuki. Goście: dr hab. Agata Jakubowska, prof. UAM (Instytut Historii Sztuki), dr hab. Marcin Lachowski (Instytut Historii Sztuki Uniwersytetu Warszawskiego), Stanisław Welbel. Dyskusja wokół książki była również okazją do porównania obszarów i metodologii badań prowadzonych w ramach projektów dotyczących historii wystaw polskich artystek i krytyki artystycznej.

20.10.2014 Selekcja materiału badawczego do szczegółowych opracowań, wyróżnienie bloków tematycznych (Marek Czapelski, Iwona Luba, Joanna Stacewicz-Podlipska, Gabriela Świtek, Stanisław Welbel, Karolina Zychowicz)

23–25.10.2014 Prezentacja metodologii badań nad historią wystaw i problemów rekonstrukcji ekspozycji. Referat *Obrazki z wystawy* wygłoszony na Seminarium Metodologicznym Stowarzyszenia Historyków Sztuki w Nieborowie, zatytułowanym *Obraz żywy* (Gabriela Świtek)

The Zachęta — National Gallery of Art's Documentation Department holds one of Poland's largest collections of catalogues and other publications documenting Polish artistic life since the establishment of the Society for the Encouragement of Fine Arts in 1860. The collection consists of two parts. One part is devoted to the work of Polish artists active after 1945 and contains press materials, biographical notes, photographs, exhibition invitations, information leaflets, posters, and exhibition catalogues of some 35,000 artists. The second part of the archive is comprised of materials documenting the exhibitions and educational projects of the cultural institutions that have operated at the Zachęta building at Plac Małachowskiego in Warsaw: the Society for the Encouragement of Fine Arts (1860–1939), the Central Bureau of Artistic Exhibitions (CBWA, 1949–1994), and the Zachęta State (since 2003: National) Gallery of Art. The largest collection of documents of social life was started after the establishment of the CBWA in 1949, and today it contains over 1,300 fonds with materials documenting different exhibitions. In 2009, the Documentation Department took over the Zachęta Library, part of the national inter-library network per a 2013 decision by the Minister of Culture. An important and unique part of its collection is a vast group of exhibition catalogues dating from around 1900 to the present, including not only Zachęta exhibitions but also international ones.



foto: archiwum Zachęty | photo: Zachęta's archive

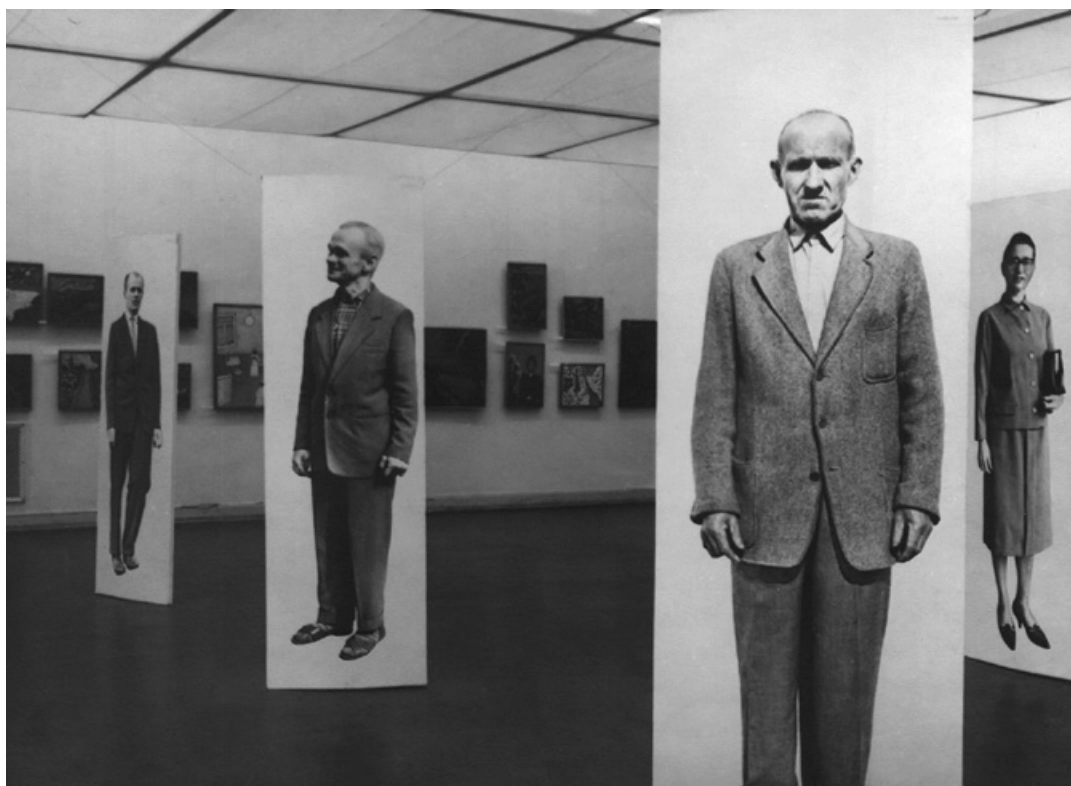


foto: archiwum Zachęty | photo: Zachęta's archive

I Ogólnopolska Wystawa Architektury Polski Ludowej, 1953

„Inni”. *Od Nikifora do Głowackiej*, 1965

1st National Exhibition of the Architecture of the Polish People's Republic, 1953

'Others'. *From Nikifor to Głowacka*, 1965

History of Exhibitions Held at the Zachęta — Central Bureau of Artistic Exhibitions, 1949–1970 is a research project that was conceived in 2013 and was entered in a Minister of Science and Higher Education competition as part of the National Programme for the Development of Humanities. In 2014, the Ministry of Science and Higher Education granted funding for a three-year research project (September 1, 2014–August 31, 2017). The project researchers include Gabriela Świtek, PhD Hab (project manager, Institute of Art History, Warsaw University; Head, Zachęta — National Gallery of Art Documentation Department), Iwona Luba, PhD Hab (Institute of Art History, Warsaw University), Marek Czapelski, PhD (Institute of Art History, Warsaw University), Joanna Stacewicz-Podlipska, PhD (Institute of Art History, Warsaw University), Karolina Zychowicz, PhD (Zachęta — National Gallery of Art), Stanisław Welbel, MA (Zachęta — National Gallery of Art, doctoral student at the Polish Academy of Sciences' Institute of Polish Art).

The main goal of the research project *History of Exhibitions Held at the Zachęta — Central Bureau of Artistic Exhibitions, 1949–1970* is to outline a history of the gallery's activities, expand the archival basis, and make available to the public a part of its unique collection of documents, including photographs. The institution's history will be presented through the history of its exhibitions, their reconstructions, and their critical reception. Exhibition-documenting practices have changed several times over the last sixty years, affecting the coherence of archival materials and completeness of collections. The adopted research perspective draws on contemporary interest ('new museology') in galleries' exhibition policies, curatorial strategies, and exhibition design techniques. The project researches also the methodological perspectives of contemporary art history construed as a history of exhibitions rather than of artists or their works. Postulates of new museology, exhibition design studies, curatorial professionalisation, popularisation of art criticism through internet/social media, and other factors have all contributed to a redefinition of the scope of this research area. Questions raised as part of exhibition history need to be specified, especially in the context of the traditions and methods of researching Polish artistic life as well as of the history of art criticism, institutional criticism or the history and aesthetics of reception. One of the subjects of analysis is the chronology of CBWA exhibitions as a reflection of the institution's exhibition policy but also an example of how the canon of postwar Polish art was shaped over time. Based on an analysis of the chronology, research areas have been preliminarily defined, e.g. the tradition of the inter-war period in the 1950s and 1960s; international exchange; cyclical group exhibitions (Polish Plastic Arts, National Photography Exhibitions); Warsaw in 1960s art; or exhibitions of architecture, interior architecture, and applied arts. The history of exhibitions held at the Zachęta building in Warsaw can also be considered as a point of departure for redefining the geography of Polish art history, taking into account its local significance as well as the political circumstances of international cultural exchange during the People's Poland era.

The project has been preceded by preliminary research and publications, including a reorganisation of the documents of social life and photographs held at the Zachęta Documentation Department and Library and



foto: | photo: Małgorzata Jakubczak

a specification of the main research areas. As part of the Zachęta Archive publishing series, the Zachęta — National Gallery of Art financed the publication of Karolina Zychowicz's *The Parisian Left in Stalinist Warsaw. An Exhibition of French Contemporary Art at the Central Bureau of Artistic Exhibitions in 1952* (May 2014). The book is a monograph on one of the more important exhibitions organised by the CBWA's Committee for International Cultural Exchange, featuring, among other works, Pablo Picasso's *Massacre in Korea* and a version of Fernand Léger's composition *The Constructors*. ●●●

Gabriela Świtek
head of Zachęta's documentation department

Chronology of events 2013–2014 (preliminary research and the project *History of Exhibitions Held at the Zachęta — Central Bureau of Artistic Exhibitions, 1949–1970*):

8 June 2013 Lecture, 'The Zachęta Archive and 1950s Youth', devoted to the CBWA *International Exhibition of Young Artists* held on the occasion of the Fifth World Festival of Youth and Students in 1955, International Archive Day, Staszic Palace, Warsaw (Julia Koszewska, Gabriela Świtek, Karolina Zychowicz)

21–27 July 2013 Presentation of preliminary research into CBWA architecture exhibitions. Attempt to reconstruct the 1st National Exhibition of Polish Architecture in 1953. Paper, 'Architecture as Politics: Constructing the Image of the City in the 1950s', delivered as part of the plenary panel Aesthetics and Politics, 19th International Congress of Aesthetics in Kraków (Gabriela Świtek). Publication: Gabriela Świtek, 'Architecture as Politics', *Serbian Architectural Journal*, 2014, vol. 6, no. 1, pp. 63–74

26 November 2013 Lecture, 'Architecture at the Zachęta. The 1950s', Doctoral College, Institute of Art, Polish Academy of Science, Warsaw (Gabriela Świtek)

18 January 2014 Paper, 'Fernand Léger and His Assistants at the 1952 CBWA *Exhibition of French Contemporary Art*, presented as part of an international academic session accompanying the exhibition *Map. Artistic Migrations and the Cold War*, Zachęta — National Gallery of Art (Karolina Zychowicz)

15 May 2014 Publication of the book *The Parisian Left in Stalinist Warsaw. An Exhibition of French Contemporary Art at the Central Bureau of Artistic Exhibitions in 1952* (Karolina Zychowicz)

9–10 June 2014 Presentation of research into CBWA exhibitions of naïve art. Paper, 'Art of Peripheries in the Centre. An Exhibition

of "Naïve Artists" at the Central Bureau of Artistic Exhibitions in 1958', presented as part of the 14th Methodological Seminar 'Regions of Imagination. Peripherality in 19th–21st Century Culture', Department of Art Theory and History of Artistic Doctrines, Catholic University of Lublin, Institute of Art History, Warsaw University, Kazimierz Dolny (Gabriela Świtek)

18–19 September 2014 Presentation, 'An Outline History of the Zachęta National Gallery of Art', as part of a national congress of employees of the former Bureau of Artistic Exhibitions (BWA) institutions, Plener BWA / Tarnów 2014 (Karolina Zychowicz)

10 October 2014 Book promotion event, *The Parisian Left in Stalinist Warsaw. An Exhibition of French Contemporary Art at the Central Bureau of Artistic Exhibitions in 1952*, meeting as part of the *Na Zachęte!* series, Zachęta — National Gallery of Art. Speakers: Agata Jakubowska, PhD Hab, Institute of Art, Adam Mickiewicz University in Poznań; Marcin Lachowski, PhD Hab, Institute of Art History, Warsaw University; Stanisław Welbel. The discussion was also an opportunity for comparing the scopes and methodologies of studies conducted as part of projects dealing with the history of exhibitions by Polish women artists and with art criticism.

20 October 2014 Selection of research material for specific studies, specification of subject blocks (Marek Czapelski, Iwona Luba, Joanna Stacewicz-Podlipska, Gabriela Świtek, Stanisław Welbel, Karolina Zychowicz)

23–25 October 2014 Presentation of the methodology of research into the history of exhibitions and issues of exhibition reconstruction. Paper, 'Pictures at an Exhibition', delivered at the Association of Art Historians Methodological Seminar 'Living Picture', Nieborów (Gabriela Świtek)

Promocja książki Karoliny Zychowicz *Paryska lewica w stalinowskiej Warszawie. Wystawa współczesnej plastyki francuskiej w CBWA w 1952 roku*, 14 października 2014, Zachęta — Narodowa Galeria Sztuki. Od lewej: Agata Jakubowska, Karolina Zychowicz, Stanisław Welbel, Marcin Lachowski

Promotional event for Katarzyna Zychowicz's book *The Parisian Left in Stalinist Warsaw. An Exhibition of French Contemporary Art at the Central Bureau of Artistic Exhibitions in 1952*, 14 October 2014, Zachęta — National Gallery of Art. From left: Agata Jakubowska, Karolina Zychowicz, Stanisław Welbel, Marcin Lachowski



Co pokażemy w 2015 roku na weneckim Biennale?

What will be showing in 2015 at the Venice Biennale?

22 września 2014 w Zachęcie odbyły się obrady jury konkursu na kuratorski projekt wystawy w Pawilonie Polskim na przyszłorocznej Międzynarodowej Wystawie Sztuki w Wenecji. Pośród 24 nadesłanych propozycji zwyciężył projekt autorstwa Joanny Malinowskiej i C. T. Jaspera zatytułowany 18°48'05"N 72°23'01"W.

Artyści wraz z kuratorką Magdaleną Moskalewicz postanowili wyruszyć na Haiti i tam wystawić *Halkę* Stanisława Moniuszki przed publicznością złożoną z potomków polskich żołnierzy z legionów napoleońskich. Wysłani przez Napoleona na San Domingo w 1802 i 1803 roku, by zdusić bunt czarnych niewolników Polacy — których do legionów ściągnęła chęć walki o niepodległość własnej ojczyzny — w znacznej liczbie przeszli na stronę powstańców, doprowadzając wspólnie do utworzenia niepodległego Haiti. Czterdzieści pięć lat po haitańskim powstaniu w Wilnie po raz pierwszy wystawiono *Halkę*. Zarówno libretto w języku polskim, jak i ludowa tematyka opery były ze strony kompozytora patriotycznym gestem wspierania pozostającej pod za-

borami ojczyzny. Autorów projektu interesuje, co może się wydarzyć, kiedy zestawia się społeczność utożsamiającą się z Polską na bardzo ogólnym i symbolicznym poziomie z wytworem polskiej kultury — tej samej, która przyniosła ich przodków na Haiti. I na ile platformą kontaktu może stać się opera — historycznie jeden z elementów kulturowej dominacji i kolonialnego ucisku na terenach okupowanych przez europejskie imperia. Jury konkursu doceniło „odświeżające podejście autorów do kwestii narodowej tożsamości oraz spójność formalną dzieła operowego i jego prezentacji w postaci panoramy”.

Jednocześnie w tym roku po raz pierwszy oficjalnie odtajniono wszystkie projekty i nazwiska kuratorów startujących w konkursie na wystawę w Pawilonie Polskim. Koncepcje i streszczenia scenariuszy dostępne są na stronie www.biennale2015.weebly.com. ●●●

On September 22, 2014, a session was held of the Jury of the competition for a curatorial project of the exhibition in the Polish Pavilion at next year's International Art Exhibition in Venice. The Jury selected the winning entry: Joanna Malinowska and C. T. Jasper's project 18°48'05"N 72°23'01"W.

Accompanied by curator Magdalena Moskalewicz, the artists will go to Haiti to stage Stanisław Moniuszko's canonical opera *Halka* (1848) in front of an audience consisting of descendants of Polish soldiers fight-

ing under Napoleon Bonaparte. Sent to San Domingo in 1802–1803 to crush an uprising of African slaves, the Poles — who had enlisted in Napoleon's Polish legions to fight for their country's independence — largely joined the Haitian rebels, contributing to the founding of the Republic of Haiti. Forty five years later, *Halka* had its world premiere in Vilnius. On the composer's part, both the Polish-language libretto and the opera's folk-related themes were a patriotic gesture of support for his foreign power-partitioned homeland. The project's authors are interested in what can happen when you confront a community whose association with Poland is only very general and symbolic with an actual product of Polish culture — the very same one that had brought their ancestors to Haiti in the first place. And how much an opera — historically one of the elements of cultural domination and colonial oppression in lands occupied by European powers — can become a platform of contact. The Jury appreciated the 'authors' refreshing approach to the issue of national identity as well as the work's formal coherence with its presentation as a panorama'.

At the same time, all the projects have been declassified, as have been the names of the curators running in the competition for the Polish Pavilion exhibition. Concepts and scenario summaries are available at www.biennale2015.weebly.com. ●●●



MIEJSCE
PROJEKTÓW
ZACHĘTY

Zachęta — Narodowa Galeria Sztuki

Zachęta — National Gallery of Art

pl. Małachowskiego 3, 00-916 Warszawa

zacheta.art.pl

wtorek–niedziela, 12–20

Tuesdays–Sundays, 12–8 p.m.

w czwartki wstęp wolny

Thursdays admission free

MPZ — Miejsce Projektów Zachęty

Zachęta Project Room

wtorek–niedziela, 12–20

Tuesdays–Sundays, 12–8 p.m.

wstęp wolny

admission free

Zachęta — grudzień 2014, styczeń, luty 2015

Zachęta — December 2014, January, February 2015

wydawca | publisher:

Zachęta — Narodowa Galeria Sztuki

Zachęta — National Gallery of Art

dyrektorka | director: Hanna Wróblewska

zespół redakcyjny | editing team: Dorothea Karaszewska,

Małgorzata Jurkiewicz, Marta Miś, Jolanta Pieńkos

projekt graficzny | graphic design: Magdalena Piwowar

tłumaczenie | translation: Marcin Wawrzyńczak

opracowanie zdjęć | image editing: Maciej Sikorzak

łamanie | typesetting: Krzysztof Łukawski

druk | printed by Argraf, Warszawa

ISBN 978 83 64714 12 2

© Zachęta — Narodowa Galeria Sztuki, Warszawa 2014

Teksty i projekt graficzny udostępnione na licencji Creative

Commons Uznanie autorstwa-Na tych samych warunkach 3.0.

Polska | Texts and graphic design are licensed under a Creative

Commons Attribution-ShareAlike 3.0 Unported license



wystawy *Postęp i higiena* oraz *Gregor Schneider*. *Unsubscribe* zrealizowane przy wsparciu Fundacji Współpracy Polsko-Niemieckiej

exhibitions *Progress and Hygiene* and *Gregor Schneider*. *Unsubscribe* supported by the Foundation for Polish-German Cooperation



wizyty Nelly Agassi i Erez Israelego w Warszawie, towarzyszące wystawie *Postęp i higiena* sfinansowane przez Nelly Agassi's and Erez Israeli's visits in Warsaw accompanying the exhibition *Progress and Hygiene* are financed by



wizyta Ahlam Shibli w Warszawie, towarzysząca wystawie *Postęp i higiena* sfinansowana przez Instytut Adama Mickiewicza

Ahlam Shibli's visit in Warsaw accompanying the exhibition *Progress and Hygiene* is financed by The Adam Mickiewicz Institute



wizyta Felixa Gmelina w Warszawie, towarzysząca wystawie *Postęp i higiena* sfinansowana przez

Felix Gmelin's visit in Warsaw accompanying the exhibition *Progress and Hygiene* is financed by

iaspis

współpraca przy produkcji pracy Anny Konik, pokazywanej na wystawie *Postęp i higiena*

Anna Konik's work featured in the exhibition *Progress and Hygiene* co-produced by



partner wystawy *Gregor Schneider*. *Unsubscribe*: Volksbühne am Rosa-Luxemburg-Platz, Berlin

partner of the exhibition *Gregor Schneider*. *Unsubscribe*: Volksbühne am Rosa-Luxemburg-Platz, Berlin



doradca prawny
legal advisor

WHITE & CASE

sponsor wernisaży
sponsor of the opening receptions



patroni medialni
media patronage





Postęp i higiena | Progress and Hygiene

Nelly Agassi, Korbinian Aigner, Mirosław Bałka, Yael Bartana, Anna Baumgart, Rafał Bujnowski, Robert Capa, Marek Cecuła, Jan Fabre, Jorge Galindo, Felix Gmelin, Hadassa Goldvicht, Dina Gottliebova-Babbitt, Jos de Gruyter & Harald Thys, Marianne Heske, Erez Israeli, Sonia Khurana, Anna Konik, Zofia Kulik, Zbigniew Libera, Bernard Moreau (Tymek Borowski & Paweł Śliwiński), Ciprian Mureșan, Michael Najjar, Marina Naprushkina, Jean-Gabriel Périot, Krystyna Piotrowska, Agnieszka Polska, Joanna Rajkowska, Gerhard Richter, Hans Richter, Leni Riefenstahl, Gerrit Thomas Rietveld, Alexander Rodchenko, Wilhelm Sasnal, Ahlam Shibli, Chiharu Shiota, Santiago Sierra, Pablo Sigg, Luc Tuymans, Magnus Wallin, Vadim Zakharow, Zuza Ziółkowska