



**CZERWIEC**  
**JUNE**  
**LIPIEC**  
**JULY**  
**SIERPIEŃ**  
**AUGUST**  
**2015**

# ZACHĘTA

**Natalia Bażowska. Leże**

Natalia Bażowska. Lair

**PRAWDA PIĘKNO DOBRO**

Z kolekcji Zachęty

TRUTH BEAUTY GOODNESS

From the Zachęta Collection

Halka/Haiti. 18°48'05" N

72°23'01" W

Halka/Haiti 18°48'05" N

72°23'01" W

FILKO — FYLKO — PHYLKO

FILKO — FYLKO — PHYLKO

**John Lurie. Próbuje**

myśleć. Proszę, bądź cicho

John Lurie. I am trying

to think. Please be quiet

**Dziki pola. Historia**

awangardowego

Wrocławia

The Wild West. A History

of Wrocław's Avant-Garde

**Festiwal The Artists**

The Artists Festival

**Jaśmina Wójcik, Jacek**

Gądek. Faszynowe

wytchnienie | Jaśmina

Wójcik, Jacek Gądek

Fascine Respite

**Egzotyczne? | Exotic?**

Ogrody | Gardens



Jadwiga Sawicka, Bez tytułu | Untitled, 1999, plastelina | plasticine, fot. | photo by Marek Krzyżanek, z kolekcji Zachęty | from the Zachęta collection

To już trzecie lato, w które wkraczamy z magazynem Zachęta. Ponad dwa lata temu po wielotygodniowych dyskusjach postanowiliśmy odejść od pojedynczych katalogów do KAŻDEJ wystawy, osobnej gazety do KAŻDEJ wystawy i druków ulotnych do KAŻDEGO przedsięwzięcia. Nie chcieliśmy już zarzucać widza masą ulotek i widzieć wszystko osobno (jak pisał Tuwim o strasznych mieszczanach: „że koń, że drzewo”). Zamarzyło nam się, aby publiczność zobaczyła program Zachęty tak, jak my go układamy: jako pewną całość, która jest różnorodna, dostępna, na odpowiednio wysokim poziomie. Ekspozycje, pokazy filmowe, warsztaty, spotkania z artystami, promocje książek — czasem zabawne, czasem poważne, czasem skomplikowane. Dostępne dla każdego, choć tworzone często z myślą o tych, których mogą zainteresować kwestie poważne czy trudne — nawet jeśli byłaby to nieliczna grupa. I tak powstał magazyn *Zachęta* (zwykle publikowany co kwartał) tworzony przez zespół redakcyjny w składzie: Dorota Karaszewska, Małgorzata Jurkiewicz, Marta Miś, Jolanta Pieńkos, a przygotowywany technicznie przez Krzysztofa Łukawskiego i Macieja Sikorzaka.

W magazynie publikujemy teksty o wszystkich wystawach Zachęty — zarówno prezentowanych w naszym gmachu, jak i tych, które organizujemy poza naszą siedzibą (cyklicznie w Miejscu Projektów Zachęty przy ulicy Gałczyńskiego czy w Pawilonie Polskim w Wenecji, a tego lata również w Kamienicy Hrabiego Raczyńskiego w Warszawie, gdzie pokazujemy dzieła z naszej kolekcji). Zamieszczamy fotoreportaż z wernisaży (w tym wydaniu z biennale weneckiego) czy wywiady z artystami (tym razem z Johnem Lurie). Kuratorzy i zaproszeni przez nich krytycy przybliżają sylwetki artystów, zjawiska i tematy związane z naszymi przedsięwzięciami — jak w tekście Wojciecha Kozłowskiego o sztuce i muzyce przy okazji 3 edycji festiwalu *The Artist*. Staramy się uczynić bardziej czytelnymi wielkie wystawy problemowe, publikując teksty o charakterze przewodnika, jak ten po „dzikich polach” awangardowego Wrocławia, dopełniony tekstem Olgi Tokarczuk. W każdym wydaniu dajemy publiczności możliwość dowiedzenia się czegoś więcej o Zachęcie — opowiadaliśmy już o Otwartej Zachęcie i naszych działaniach w zakresie dostępności, o magazynach i zbiorach dzieł sztuki, a także zbiorach dokumentacji tworzonych od ponad 50 lat. W tym wydaniu zamieszczamy pasjonującą rozmowę Zofii Dubowskiej z Marią Krawczyk (d. Domurat) i Barbarą Dąbrowską, zatytułowaną *Kolekcji miało nie być — o historii zbiorów Zachęty*. Zamieszczamy też kalendarze wydarzeń, choć warto również zajrzeć na stronę internetową Zachęty po bardziej szczegółowe informacje. Tym, którzy nas jeszcze nie znają, polecamy poprzednie wydania — wszystkie do ściągnięcia (za darmo) z portalu Otwarta Zachęta, a już niedługo z archiwum na naszej nowej stronie internetowej!

Hanna Wróblewska  
dyrektorka Zachęty — Narodowej Galerii Sztuki

This is the third summer season that we're inaugurating with our *Zachęta* magazine. More than two years ago, after weeks of discussions, we decided to give up the idea of individual catalogues accompanying EACH exhibition, a separate newsletter for EACH exhibition, and leaflets for EACH project. We did not want to bombard viewers with masses of leaflets and make them see everything separately (like the terrible bourgeois in Julian Tuwim's poem talking: 'There a horse, there a tree'). Our dream was for the audience to see the *Zachęta* programming as we planned it: as whole, diverse, open, and presenting a sufficiently high level of art. Exhibitions, film screenings, workshops, meetings with artists, book promotions — sometimes funny, sometimes serious, sometimes complicated. Accessible to everyone, although often created for those who are interested in the serious or difficult, even if they're only a small percentage of visitors. And this is how the *Zachęta* magazine originated (usually published quarterly). It's put together each time by editorial staff including Dorota Karaszewska, Małgorzata Jurkiewicz, Marta Miś, and Jolanta Pieńkos, with technical support by Krzysztof Łukawski and Maciej Sikorzak.

Each edition includes essays about all of the *Zachęta*'s exhibitions — those held in our building, and those external to it (periodically at the *Zachęta* Projects Room on Gałczyńskiego street, or at the Polish Pavilion in Venice, and this summer also at Raczyński tenement building in Warsaw, where we're showing pieces from our own collection). We also publish photo essays of selected vernissages (in the latest edition, from the Venice Biennale), as well as interviews with artists (this time with John Lurie). Curators and invited critics talk about artists, topics and themes related to our projects — for example, Wojciech Kozłowski's text about art and music accompanying the third edition of *The Artist* festival. We try to make our thematic exhibitions more 'readable', publishing essays that serve as a guide, like the one about 'The Wild West' of the avant-garde Wrocław, complemented by Olga Tokarczuk's essay. In each issue we give readers an opportunity to learn more about the *Zachęta* — we've already talked about the Open *Zachęta* and what we've done to improve accessibility, about our storerooms and collections of art, and also about our collections of documentation created over more than 50 years. In this issue we present Zofia Dubowska's fascinating conversation with Maria Krawczyk (previously Domurat) and Barbara Dąbrowska, entitled *The Collection That Wasn't Meant to Be* — about the history of the *Zachęta*'s own collection. We also regularly publish a calendar of events, but for more detailed information you can always visit the *Zachęta* website. For those who don't yet know us, all of our previous issues can be downloaded, for free, from the Open *Zachęta* site, and soon from the Archive section of our new website!

Hanna Wróblewska  
director of *Zachęta* — National Gallery of Art

# Wiadomości

## News

### Nagroda Krytyki Artystycznej im. Jerzego Stajudy

#### The Jerzy Sajuda Art Critics Award

W poniedziałek 13 kwietnia 2015 w Zachęcie odbyła się gala wręczenia Nagrody Krytyki Artystycznej im. Jerzego Stajudy. Laureatem tegorocznej edycji został Jakub Dąbrowski za publikację *Cenzura w sztuce polskiej po 1989 roku*, wydaną przez Fundację Kultura Miejsca (tom 1, napisany wspólnie z Anną Demenko: *Aspekty prawne*; tom 2: *Artyści, sztuka, polityka*). Jury w uzasadnieniu podkreśliło fakt, że publikacja spełnia najwyższe standardy, nie jest napisana hermetycznym językiem i nie zawiera ideologicznej interpretacji. Autor jest absolwentem prawa oraz historii sztuki na Uniwersytecie im. Adama Mickiewicza w Poznaniu, wykłada w Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie. Specjalizuje się w zagadnieniach z pogranicza sztuki i prawa, a także w historii sztuki po 1945 roku. ●●●

On Monday, the 13th April 2015, the *Zachęta* held the gala ceremony for the Jerzy Sajuda Art Critics Award. This year's award went to Jakub Dąbrowski for his publication *Cenzura w sztuce polskiej po 1989 roku* [Censorship in Polish art after 1989], published by the Fundacja Kultura Miejsca (volume 1, written jointly with Anna Demenko: *Legal aspects*; volume 2: *Artists, art, politics*). In the laudation, the jury stressed the fact that the publication meets the highest standards, is not written in hermetic language, and contains no ideological interpretations. Jakub Dąbrowski graduated in law and art history from Adam Mickiewicz University in Poznań and is a lecturer at the Academy of Fine Arts in Warsaw. He specialises in problems along the dividing line between art and law, as well as in the history of art after 1945. ●●●

### Spojrzenia 2015 — Nagroda Deutsche Bank. Nominacje

#### Views 2015 — Deutsche Bank Award Nominations

W wyniku obrad Komitetu Nominującego przeprowadzonych 10 kwietnia 2015 do udziału w VII edycji konkursu *Spojrzenia 2015 — Nagroda Deutsche Bank* zakwalifikowani zostali artyści: Alicja Bielawska, Ada Karczmarczyk, Piotr Łakomy, Agnieszka Piksa i Iza Tarasewicz. Wezmą oni udział w wystawie konkursowej, która odbędzie się w Zachęcie w dniach 7 września–15 listopada 2015. Kuratorkami wystawy będą Katarzyna Kołodziej i Magdalena Komornicka. Laureata tegorocznej edycji *Spojrzeń* poznamy 22 października. Pierwsza nagroda w konkursie to 15 tysięcy euro, tradycyjnie przyznamy także nagrodę publiczności.

Organizowany co dwa lata (od 2003) konkurs *Spojrzenia — Nagroda Deutsche Bank* jest kierowany do młodych polskich twórców. Ma promować polską sztukę współczesną w kraju i za granicą, a także zaprezentować i uhonorować najciekawsze postawy artystyczne, dzieła i twórców, którzy w sposób szczególnie zaistnieli na scenie sztuki w ostatnich dwóch latach. Organizatorami



konkursu i wystawy są Deutsche Bank Polska S.A. oraz Zachęta — Narodowa Galeria Sztuki. ●●●

At a meeting on the 10th April 2015, the Nominating Committee qualified the following artists to participate in the 7th edition of the competition *Views 2015 — Deutsche Bank Award*: Alicja Bielawska, Ada Karczmarczyk, Piotr Łakomy, Agnieszka Piksa, and Iza Tarasiewicz. They will participate in the competition exhibition that will be held at the Zachęta from the 7th September to the 15th November 2015. The exhibition will be curated by Katarzyna Kołodziej and Magdalena Komornicka. The winner of this year's edition of the *Views* competition will be announced on the 22nd October. First prize is 15,000 euros, and we also traditionally bestow an audience award.

Held every two years since 2003, the *Views — Deutsche Bank Award* is directed at young Polish artists, and promotes Polish contemporary art at home and abroad. The competition also presents and honours the most interesting artistic stances, works and artists, who in a special way have marked their presence on the art scene in the last two years. The competition and the exhibition are organised by Deutsche Bank Poland S.A. and the Zachęta — National Gallery of Art. ●●●

## Wolność sztuki

### Freedom of Art

13 maja 2015 w auli dawnej Biblioteki Uniwersytetu Warszawskiego odbyła się debata *Wolność sztuki* organizowana przez „Kulturę Liberalną” i Zachęta — Narodową Galerię Sztuki. Zaproszeni goście — artyści, kuratorzy, prawnicy — dyskutowali o konfliktach wokół sztuki, nowej cenzurze czy obrazie uczuć religijnych. W dwóch panelach, poświęconych kulturze i polityce oraz konfliktom w sztuce, udział wzięli: Agnieszka Holland, Rashad Ali, Marta de Zuniga, prof. Ewa Łętowska, Tomasz Dostatni OP, Katarzyna Kozyra, Manuela Gretkowska, Jacek Wakar i Bartomeu Mari. ●●●

On the 13th May 2015 the auditorium of the old Warsaw University Library hosted a debate entitled *Freedom of Art*, held by the *Kultura Liberalna* website and the Zachęta — National Gallery of Art. The invited guests — including artists, curators and lawyers — discussed issues related to conflicts around art, new censorship, and offence of religious feelings. The two panels devoted to culture, politics and conflicts in the arts were attended by Agnieszka Holland, Rashad Ali, Marta de Zuniga, Prof. Ewa Łętowska, Tomasz Dostatni OP, Katarzyna Kozyra, Manuela Gretkowska, Jacek Wakar and Bartomeu Mari. ●●●

## Janicka & Wilczyk. Inne Miasto

### Janicka & Wilczyk. Inne Miasto

Już od 29 maja można oglądać w Muzeum Współczesnym Wrocław wystawę Elżbiety Janickiej i Wojciecha Wilczyka *Inne Miasto*, która swój premierowy pokaz miała w Zachęcie w 2013 roku. Wystawa została otwarta równoległe z ekspozycją *Vot ken du macht* poświęconą współczesnej tożsamości żydowskiej w Europie. Pokaz wrocławski trwa do 17 sierpnia 2015. ●●●

Already of the 29th May, the Contemporary Museum in Wrocław will present an exhibition entitled *Other City* by Elżbieta Janicka and Wojciech Wilczyk, first shown at the Zachęta in 2013. The exhibition was opened at the same time as the exposition *Vot ken du macht* dedicated to contemporary Jewish identity in Europe. The new run of the exhibition will be held in Wrocław and continue until the 17th August 2015. ●●●

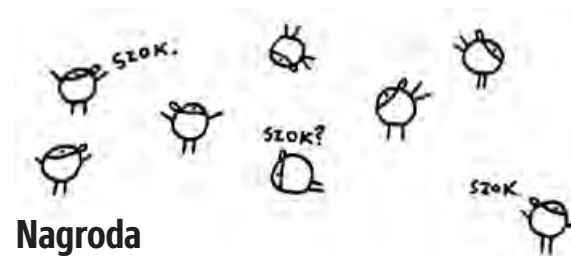


## 15. Międzynarodowy Festiwal Filmowy T-Mobile Nowe Horyzonty, Wrocław

### 15th T-Mobile New Horizons International Movie Festival, Wrocław

W dniach 23 lipca–2 sierpnia we Wrocławiu odbędzie się już 15 edycja festiwalu prezentującego najciekawsze filmy z całego świata, pokazywane m.in. w pięciu sekcjach konkursowych. W sekcji „Panorama” zobaczymy najnowsze produkcje takich mistrzów jak Guy Maddin, Kim Ki-duk, Quentin Dupieux czy Abel Ferrara (*Pasolini* z Willemem Dafoe w roli tytułowej). Poza tym w programie retrospektywy Philippe'a Garrela, Šarūnasa Bartasa i Tadeusza Konwickiego, przegląd kina litewskiego, a w nim zarówno sztandarowe dzieła z czasów ZSRR, jak i filmy zrealizowane po 1990 roku, obowiązkowe „Nocne szaleństwo” oraz wieczorne pokazy otwarte na Rynku. Muzyczne atrakcje czekają na uczestników w klubie festiwalowym w Arsenale — w tym roku gwiazdą będzie libańska piosenkarka Yasmine Hamdan, której zmysłowym, hipnotyzującym głosem zachwycali się bohaterowie i widzowie ostatniego filmu Jima Jarmuscha *Tylko kochankowie przeżyją* (*Only Lovers Left Alive*). A my szczególnie polecamy sekcję „Konkurs filmów o sztuce”, w ramach której m.in. odbędzie się polska premiera nagrodzonego w tym roku na MFF w Berlinie *Performer* z Oskarem Dawickim, zostanie pokazany dokument *Fassbinder — Kochaj nie żądaj* (*Fassbinder — To Love Without Demands*) zrealizowany przez przyjaciela reżysera, Christiana Braada Thomsena oraz *Być może życie* (*Life May Be*) — intymna i meandryczna korespondencja między Markiem Cousinem a irańską reżyserką i aktorką Manią Akbari w formie wideolistów, przywodzących na myśl powieść epistolarną w stylu *Niebezpiecznych związków*. Druga polecana przez nas sekcja, „Trzecie oko”, poświęcona będzie filmowym autoportretom (#selfie), a w jej programie znajdują się osobiste, kręcone latami wideopamiętniki, bezlitosne autoanalizy, jak również narcystyczne zachwyty nad własną osobą — od awangardowego *Dziennika* izraelskiego guru filmu eksperymentalnego Davida Perlova, przez miniatury austriackiej artystki Kurdwin Ayub przedrzeźniającej Miley Cyrus, po wstrząsający, oparty na rosyjskim wideoblogu *No Place for Fools* Olega Mavromattiego. ●●●

Between the 23rd July and the 2nd August, Wrocław will play host to the 15th edition of the festival, which presents the most interesting films from all over the world in five competition categories, as well as in other sections. The 'Panorama' section will feature the latest productions from such masters as Guy Maddin, Kim Ki-duk, Quentin Dupieux, and Abel Ferrara (*Pasolini*, with Willem Dafoe in the title role). The programme will also include retrospectives of Philippe Garrel, Šarūnas Bartas, and Tadeusz Konwicki, a review of Lithuanian cinema, major works of Soviet-era cinema and films made after 1990, a mandatory 'Midnight Madness' session and open-air evening shows in the Market Square. Participants can also expect musical attractions at the Arsenal festival club — this year's star will be Lebanese singer Yasmine Hamdan, whose sensuous, hypnotic voice enchanted the characters and viewers of Jim Jarmusch's latest film, *Only Lovers Left Alive*. We particularly recommend the 'Films about Art Competition', which will include the Polish premiere of *The Performer* featuring Oskar Dawicki, awarded at the Berlin Film Festival, showings of the documentary *Fassbinder — To Love without Demands* produced by the director's friend Christian Braad Thomsen, and *Life May Be*, an intimate and meandering correspondence between Mark Cousins and Iranian actress and director Mania Akbari, presented in the form of videoletters and reminiscent of epistolary novels like *Dangerous Liaisons*. The second section recommended by us is 'The Third Eye', which will be devoted to film self-portraits (#selfie). Its programme includes personal video diaries filmed over years, ruthless self-analysis, as well as narcissistic ecstasies — from the avant-garde *Diary* by Israeli experimental film guru David Perlov, through miniatures by Austrian artist Kurdwin Ayub, who mocks Miley Cyrus, to the shocking *No Place for Fools* by Oleg Mavromatti, based on a Russian videoblog. ●●●



## Nagroda

### im. Henryka Sienkiewicza

#### The Henryk Sienkiewicz Prize

Z radością informujemy, że pierwszym laureatem nagrody im. Henryka Sienkiewicza za najlepszą popową powieść roku został nasz kolega Jacek Świdziński za powieść graficzną *Zdarzenie. 1908*, wydaną przez kulturę gniewu. Komiks Jacka Świdzińskiego pokonał w tegorocznym konkursie m.in. *Zbrodniarza i dziewczynę* Michała Witkowskiego czy *Pochłaniacza* Katarzyny Bondy. ●●●

We are happy to announce that the first winner of the Henryk Sienkiewicz Prize for Best Pop Novel of the Year is our colleague Jacek Świdziński, for his graphic novel *Zdarzenie. 1908* [Event. 1908] published by *kultura gniewu*. In this year's competition, Jacek Świdziński's comic defeated, among others, novels by Michał Witkowski and Katarzyna Bonda. ●●●

25.04–21.06

Miejsce Projektów Zachęty | Zachęta Project Room

# Natalia Bażowska. Leże

## Natalia Bażowska. Lair

kuratorka | curator: Magda Kardasz

współpraca | collaboration: Karolina Bielawska

na sąsiedniej stronie:  
wernisaż wystawy, 24.04.2015  
u góry: performans artystki

opposite:  
opening of the exhibition, 24.04.2015  
top: performance by the artist





foto | photo by Marek Krzyżanek



foto | photo by Marek Krzyżanek

15.04–19.07

Kamienica Hrabiego Raczyńskiego, plac Małachowskiego 2, Warszawa | *Raczyński tenement building, plac Małachowskiego 2, Warsaw*  
(wejście od ul. Traugutta | *entrance from Traugutta street*)

# PRAWDA PIĘKNO DOBRO. Z kolekcji Zachęty

## TRUTH BEAUTY GOODNESS. From the Zachęta Collection

kuratorka | *curator*: Hanna Wróblewska

współpraca | *collaboration*: Julia Leopold, Robert Rumas

projekt ekspozycji | *exhibition design*: Robert Rumas

organizatorzy | *organisers*: Zachęta — Narodowa Galeria Sztuki | *Zachęta — National Gallery of Art*, Kulczyk Silverstein Properties

artyści | *artists*: Krzysztof M. Bednarski, Marta Deskur, Zbigniew Dłubak, Janusz Kaczmarski, Jerzy Kałucki, Grzegorz Klaman, Marek Konieczny, Łukasz Korolkiewicz, Katarzyna Kozyra, Lech Kunka, Zbigniew Libera, Maria Pinińska-Bereś, Agnieszka Polska, Joanna Przybyła, Joanna Rajkowska, Józef Robakowski, Erna Rosenstein, Robert Rumas, Jan Rylke, Jadwiga Sawicka, Kajetan Sosnowski, Henryk Stażewski, Alina Szapocznikow, Marian Szpakowski, Grzegorz Szwertnia, Jerzy Trelński, Małgorzata Turewicz-Lafranchi, Bogdan Anastazy Wiśniewski, Wunderteam, Julita Wójcik, Jerzy Ryszard „Jurry” Zieliński





foto: | photo by Marek Krzyżanek

Kiedy w 1900 roku ukończono budowę gmachu Towarzystwa Zachęta Sztuk Pięknych, miał on służyć również prezentacji kolekcji sztuki aktualnej, tworzonej przez członków towarzystwa dla warszawskiej publiczności (i nie tylko). Ramę ideową kolekcji tworzyły trzy nazwiska wyryte na fasadzie budynku: Matejko, Chełmoński, Grottger.

Zachęta, jak żadna inna instytucja, już kilkakrotnie musiała swą kolekcję zacząć od nowa. Pierwsze jej zbiory po II wojnie światowej trafiły w większości do Muzeum Narodowego w Warszawie. Współcześnie swoistą pamiątką tej kolekcji i działalności dawnego TZSP jest dzieło Edwarda Krasińskiego przywołujące m.in. *Bitwę Pod Grunwaldem* Jana Matejki czy wideo Julity Wójcik *Sielanka* — echo *Babiego lata* i *Bocianów* Józefa Chełmońskiego. Z czasów CBWA (Centralnego Biura Wystaw Artystycznych „Zachęta”, 1949–1989) pozostały w magazynach obrazy, grafiki, rzeźby zarówno wybitnych i sławnych, jak i mniej znanych artystów, kupowane po wystawach dzięki specjalnym środkom z ministerstwa i często z przeznaczeniem dla innych ośrodków w kraju (muzeów, domów kultury itp.) lub mające służyć działalności edukacyjnej. Od lat dziewięćdziesiątych dzięki uporowi kolejnych dyrektorów i współpracy kuratorów z artystami do kolekcji trafiają prace najwybitniejszych prezentowanych w Zachęcie osobowości sztuki polskiej. Od czasu wojny galeria nie ma też stałego miejsca prezentacji dla swoich zbiorów. Sale wystawowe — zarówno te z początku XX wieku, jak i nowe z końca XX wieku — służą prezentacji wystaw czasowych. Mimo to staramy się dzielić kolekcją z jak największą publicznością, wypożyczając dzieła, używając wizerunków prac, budując własne wystawy.

Najnowsza odsłona kolekcji w kamienicy Raczyńskich przy placu Małachowskiego 2, niemal naprzeciwko gmachu Zachęty, nosi tytuł *PRAWDA PIĘKNO DOBRO*. Znana z filozofii triada platońska najwyższych idei i wartości to cytat z jednego z prezentowanych na wystawie dzieł — fotografii Jadwigi Sawickiej, gdzie napis ten wydrapany został na plastikowej butelce. Brzmi nieco ironicznie, jeśli przypomnimy, że tymi pojęciami z upodobaniem posługują się konserwatywni krytycy, chłuszcząc sztukę współczesną za brak idei i zdradę ideałów. Ale czy słusznie? Może jednak artyści z konsekwencją i uporem wciąż pokazują nam niechcianą często stronę prawdy, choćby kwestionując dobro i piękno we współczesnej wersji pop. ●●●

na sąsiedniej stronie | opposite:

Józef Robakowski, *Pan Jeleń (Autoepitafium)* | *Mr. Deer (Self-epitaph)*, 1990–1994, instalacja | installation, praca zakupiona w 1998 roku | acquired in 1998

When the building of the Society for the Encouragement of the Fine Arts (the word ‘Zachęta’ in Polish means ‘encouragement’) was finished in 1900, it was to serve for the presentation of a collection of current art, created by members of the society for the Warsaw public (and not only). The conceptual frame of the collection was created by the three names engraved on the building’s façade: Jan Matejko, Józef Chełmoński and Artur Grottger.

Zachęta, in a way quite unlike any other institution, has already on several occasions had to start its collection again from scratch. After the Second World War, the majority of its first collection ended up at the National Museum. An unusual reminder of this collection is provided by the works of Edward Krasiński, recalling the form of Jan Matejko’s *Battle of Grunwald*, or Julita Wójcik’s *Pastoral Idyll* that echoes Józef Chełmoński’s *Indian Summer* and *Storks*. From the times of the CBWA (the Central Bureau of Artistic Exhibitions ‘Zachęta’, 1949–1989) are still to be found in our storage spaces paintings, graphic works and sculptures both by outstanding and famous artists, as well as those lesser known, purchased after exhibitions thanks to special funds from the Ministry with the intention of sending them to other institutions around the country (museums, culture houses, etc.) or to fulfil educational functions. From the 1990s, thanks to the persistence of successive directors and collaborations of curators with artists, to the collection have made their way works by the most outstanding figures in Polish art presented in Zachęta. From the war onwards, the gallery has not had a space for a permanent presentation of its collections. All the exhibitions halls, both those from the late 19th century, as well as the new ones from the end of the 20th century, serve for the presentation of temporary exhibitions. Despite this, we try to make our collection available for as wide a public as possible, loaning works, making available images of works and creating our own exhibitions that use works from the collections.

The latest presentation of the collection in the Raczyński tenement building on Plac Małachowskiego, just opposite Zachęta is entitled *TRUTH BEAUTY GOODNESS*. The famous platonic triad of the highest ideas and values is a quotation from one of the works presented at the exhibition: a photograph by Jadwiga Sawicka where this text is scratched into a plastic bottle. This title sounds somewhat ironic if we recall that these concepts are eagerly referred to by conservative critics when excoriating contemporary art for its lack of ideas and betrayal of ideals. But are they right? Perhaps, on the contrary, it is artists that stubbornly and resolutely still show us (critics and viewers) the often unwanted side of truth, by questioning goodness and beauty in their contemporary pop incarnations. ●●●







Alina Szapocznikow, *Nowotwory uosobione* | *Tumours Personified*, 1971, poliester, wata szklana, gazety, gaza | polyester, fibreglass, newspapers, gauze, w kolekcji od 1999 roku | in the collection since 1999

*Nowotwory uosobione* Aliny Szapocznikow to cykl kilkunastu odlewów głów — poddanych deformacji autoportretów. Praca jest zapisem zmagañ artystki z chorobą i próbą jej oswojenia, rezultatem obserwacji destrukcji własnego ciała. Pierwszy autoportret wykorzystujący odlew twarzy Szapocznikow wykonała w 1965 roku, potem posługiwała się odlewami różnych części ciała, eksperymentując z nowymi materiałami, jak poliester. Z biegiem czasu tematykę jej prac zdominowały wątki autobiograficzne.

Praca została zakupiona od Piotra Stanisławskiego po wystawie *Alina Szapocznikow 1926–1970* w Zachęcie w 1998 roku (kuratorka: Anda Rottenberg).

*Tumours Personified* is a series of head casts, the artist's deformed selfportraits. The work is a testimony of Szapocznikow's struggle with cancer and an attempt to come to terms with it, the result of her observation of the gradual disintegration of her own body. Szapocznikow created her first facial-cast self-portrait in 1965, then going on to use casts of various parts of her body and experimenting with new materials, such as polyester. With time, autobiographical themes came to dominate in her practice.

Work acquired from Piotr Stanisławski after the exhibition *Alina Szapocznikow 1926–1979*, Zachęta, 1998 (curator: Anda Rottenberg).



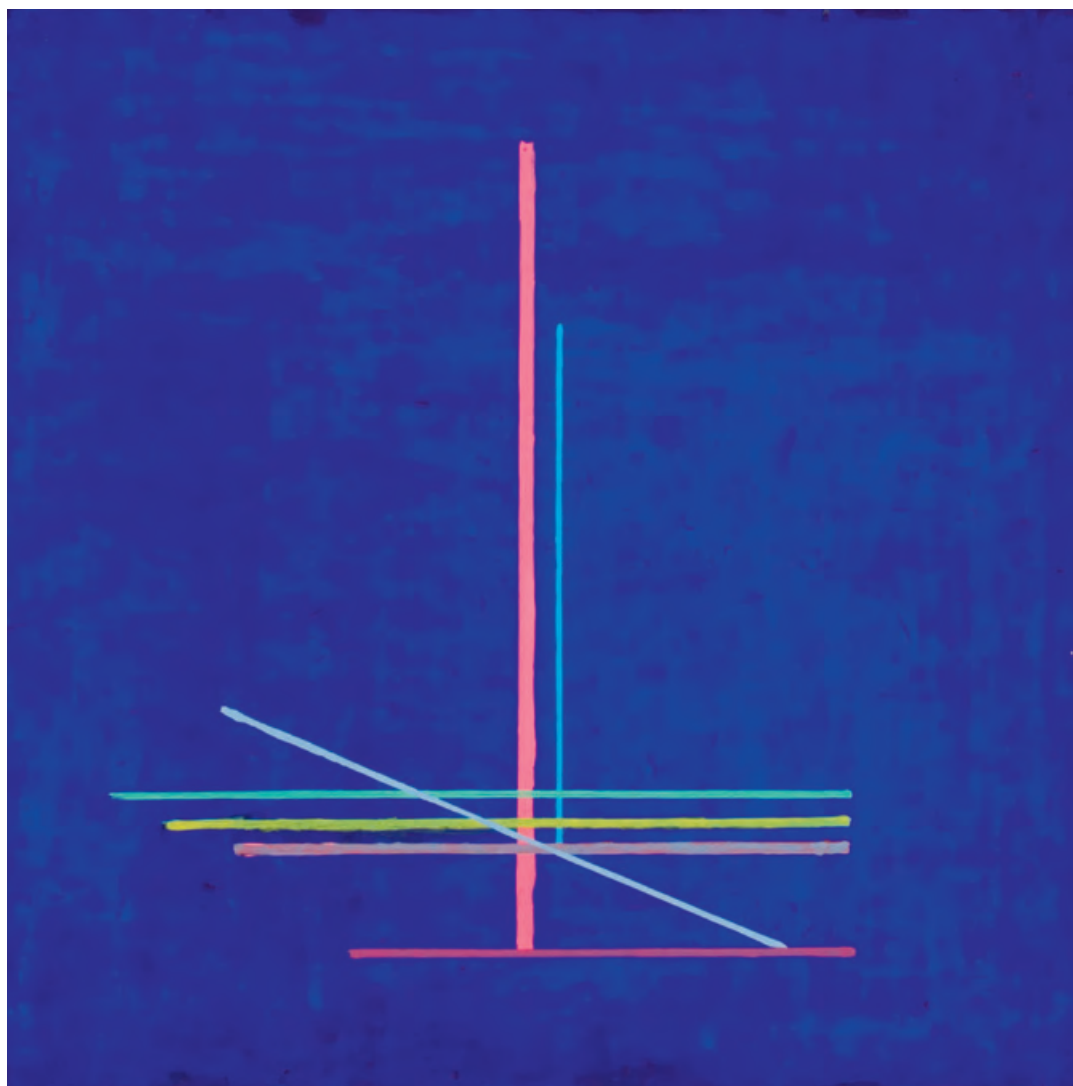
Henryk Stażewski, *Kompozycja abstrakcyjna — relief* | *Abstract composition — Relief*, 1958, technika mieszana, płyta pilśniowa | mixed media on fibreboard, obraz znaleziony podczas inwentaryzowania zbiorów w 1992 roku | found during collection inventorying in 1992

Henryk Stażewski, *Bez tytułu* | *Untitled*, 1985, akryl, karton, płyta pilśniowa | acrylic on cardboard mounted on fibreboard, zakupiony w 1985 roku z Państwowego Funduszu Zamówień Plastycznych | acquired in 1985 through the State Fund of Visual Arts Commissions

Henryk Stażewski w dwudziestoleciu międzywojennym należał do czołowych przedstawicieli awangardy. Jego twórczość z tego okresu wskazuje związki z konstruktywizmem i neoplastycyzmem. Po wojnie artysta tworzył reliefowe kompozycje abstrakcyjne, w których łączył formy o płynnych konturach i zróżnicowanej fakturze. Ostatecznie powrócił do poszukiwań w nurcie abstrakcji geometrycznej, a jego prace z lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych, choć zróżnicowane formalnie, łączył konsekwentnie realizowany program artystyczny. Zmierzał do ograniczenia języka plastycznego, do osiągnięcia stanu, w którym „przestaje istnieć zagadnienie formy, pojawia się problem stosunków, proporcji, konstrukcji”.

Henryk Stażewski was a leading member of the pre-WWII avant-garde. His work of the interbellum period shows close affinities with constructivism and neoplasticism. After the war he created abstract reliefs combining elements of flowing contours diverse textures, before ultimately returning to experiments in the field of geometric abstraction. While highly diverse, Stażewski's works from the 1960s and 1970s are underpinned by a shared artistic agenda, as the artist sought to reduce the visual idiom, in order to achieve a state where 'the question of form is replaced by that of relationships, proportions, and constructions.

fot. | photo by Jerzy Gradykowski



fot. | photo by Jerzy Gradykowski

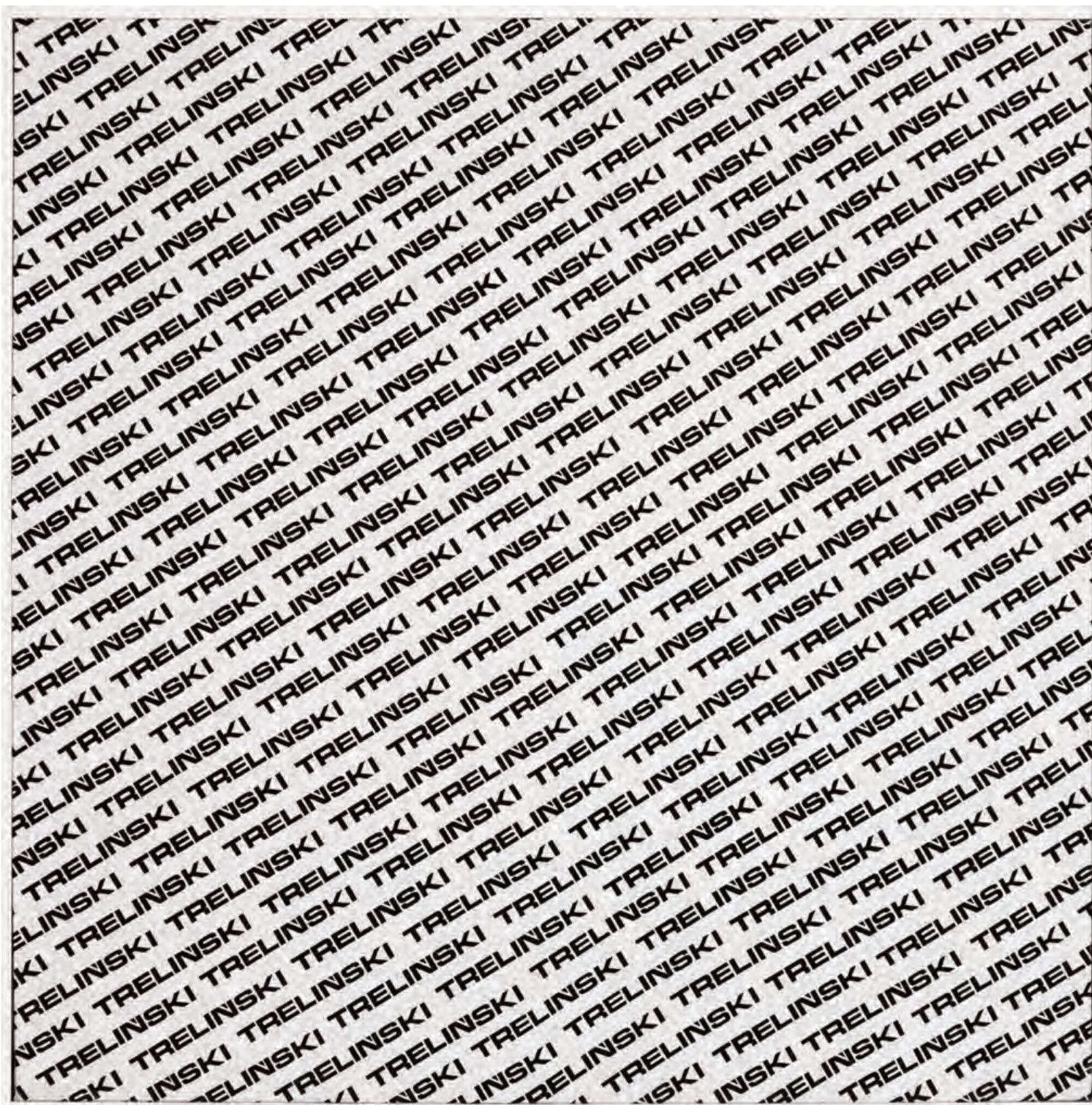


foto: | photo by Bartosz Górka

Jerzy Trelinski, *Wzór* | *Design*, 1975 technika mieszana, płótno | mixed media on canvas, praca zakupiona w 1975 roku z Funduszu Rozwoju Twórczości Plastycznej na wystawę *Tendencje nadrealne we współczesnej sztuce polskiej w ośrodkach kultury polskiej za granicą* | acquired in 1975 through the Visual Arts Development Fund for the exhibition *Surreal Tendencies in Contemporary Polish Art* presented at Polish culture institutes abroad

Jerzy Trelinski to artysta związany z nurtem konceptualnym, znany przede wszystkim ze swojego projektu *Autotautologie*, do którego należy również obraz z kolekcji Zachęty. Od 1972 umieszczał swoje nazwisko jako znak graficzny — często wielokrotnie powtórzony — na różnych przedmiotach i podczas akcji, także w przestrzeni publicznej. Za najbardziej radykalne uznawane są jego interwencje w pochód pierwszomajowy. Były one aktem sprzeciwu wobec zniewolenia i zastraszania społeczeństwa. Akcja pierwszomajowa z 1977 w Łodzi polegała na przyłączeniu się artysty z charakterystyczną opaską na ramieniu do służb porządkowych i zachęcaniu manifestantów do rozejścia się.

A conceptual artists, Jerzy Trelinski is best known for his project, *Self-Tautologies*, which the painting in the Zachęta collection also belongs to. From 1972, he placed his name as a visual sign — often repeated many times — on various objects and during various happenings, including in public space. His interventions in the May Day parade are considered a particularly radical part of his oeuvre. This happenings were an act of defiance against the communist enslavement and intimidation of society. In 1977 in Łódź, the artist joined the parade as a security staff member, wearing the characteristic armband, and started urging the participants to disperse.



fot. | photo by Marek Krzyżanek

Grzegorz Sztwiertnia, *Teatr i film* | *Theatre and Film*, 2003, olej, płótno | oil on canvas, w kolekcji od 2004 | in the collection since 2004

W swej twórczości Grzegorz Sztwiertnia często porusza problemy związane zarówno z fizjologią, jak i dyscypliną ciała. Interesuje go także kwestia percepcji. Praca *Teatr i film* inspirowana jest książką Bogusława Drewniaka *Teatr i film III Rzeszy w systemie hitlerowskiej propagandy*, skąd artysta zaczerpnął część ilustracji oraz treść niektórych komentarzy. Obrazy te zestawione są i wymieszane z obrazami namalowanymi na bazie innych materiałów dokumentacyjnych o podobnej tematyce i zdają się tworzyć całościową narrację. Artysta niekiedy ingeruje w przedstawienia, np. zmieniając symbol swastyki. Kluczem do odczytania pracy są komentarze stanowiące nieodłączny element instalacji malarskiej. Do każdego obrazu przynależą dwa komentarze: prawdziwy (nieraz będący cytatem) i niewłaściwy (dany przez artystę). Na skutek tego zabiegu obrazy przedstawiające dramatyczne sceny z historii zyskują inne znaczenie i mogą być odebrane skrajnie różnie. Praca istnieje w dwóch edycjach: pierwsza, pokazywana m.in. na wystawie *Pod flagą biało-czerwoną. Nowa sztuka z Polski* w 2004 roku, m.in. w Wilnie, Tallinie, Moskwie, trafiła do kolekcji Zachęty; edycja II z 2004 roku, znacząco zmieniona, pokazywana m.in. w dawnej fabryce Schindlera w Krakowie, pozostaje własnością artysty.

Grzegorz Sztwiertnia's work frequently deals with themes of physiology and bodily discipline; he is also preoccupied with the phenomenon of perception. *Theatre and Film* is a work inspired by Bogusław Drewniak's book *The Third Reich's Theatre and Film in the System of Nazi Propaganda*, whence the artist borrowed some of the illustrations and captions. The illustrations are juxtaposed and mixed with paintings based on other sources of similar subject matter and seem to constitute a comprehensive narrative. Sometimes the artist intervenes in the representations, e.g. by altering the swastika symbol. The captions are inherent to the installation and key to its interpretation. To each painting there belong two captions: an actual one (often a quotation) and a fake one (given by the artist); as a result, dramatic historical images acquire new meanings and can be interpreted in widely divergent ways. The work exists in two versions: one, shown in the exhibition *Under the White-and-Red Flag. New Art from Poland* (2004) in Vilnius, Tallinn, and Moscow, among other places, is in the Zachęta collection; the other, dating from 2004, significantly changed, shown at the former Schindler's factory in Kraków, among other places, remains in the artist's collection.



fot. | photo by Marek Krzyżanek



foto. | photo by Jerzy Gradykowski

Jerzy „Jurry” Zieliński, *Gorący* | *Hot*, 1968, olej, płótno | oil on canvas, w kolekcji jako depozyt od 2004 roku, w 2005 wykupiony w ramach programu *Znaki czasu* | in the collection as a deposit since 2004; acquired in 2005 as part of the *Signs of Time* programme

Charakterystyczną cechą malarstwa Zielińskiego są płaskie plamy intensywnych barw o wyraźnych konturach, nasuwające skojarzenia z pop artem, secesją czy plakatem. Dekoracyjna forma kryła poważne tematy, czego przykładem jest obraz *Gorący*. Twarz mężczyzny przedstawiona na obrazie jest przez badaczy interpretowana jako wizerunek Ryszarda Siwca, który 8 września 1968 roku na Stadionie Dziesięciolecia w Warszawie, w trakcie uroczystości państwowej, dokonał aktu samospalenia w proteście wobec wkroczenia wojsk Układu Warszawskiego do Czechosłowacji. Intensywne, charakterystyczne malarstwo Zielińskiego oraz jego niespokojny, buntowniczy tryb życia i tajemnicza śmierć sprawiły, że stał się częścią legendy artystycznej lat siedemdziesiątych.

Zieliński's painting is characterised by flat, clearly outlined patches of intense colour, reminiscent of pop art, Art Nouveau, or poster art. Beneath the decorative form are however hidden serious themes, as exemplified by *Hot*. The male face in the painting has been interpreted by researchers as an image of Ryszard Siwiec, who on 8th September 1968, during a high-profile official event at the 10th-Anniversary Stadium in Warsaw, committed suicide by self-immolation to protest the Warsaw Pact's invasion of Czechoslovakia. Zieliński's intense, characteristic painting style as well as his restless, rebellious lifestyle and mysterious death made him part of the 1970s artistic legend.



Wunderteam, *Przyczepa* | *RV*, 2005, film, 11'16", praca zakupiona w 2009 roku | acquired in 2009

Grupa artystyczna Wunderteam działała w latach 2002–2005. Jej pierwszy skład tworzyli: Wojciech Duda, Rafał Jakubowicz i Paweł Kaszczyński. W 2004 roku dołączył do nich Maciej Kurak, a w 2005 Włodzimierz Filipek (zmarł w tym samym roku). Działania Wunderteamu to wspólne wystawy, akcje, interwencje w przestrzeni publicznej, filmy wideo (głównie dokumentacje akcji), których bohaterami są sami artyści (każdy z nich kontynuował też twórczość indywidualną). Film *Przyczepa* opowiada o mężczyźnie mieszkającym w przyczepie kempingowej, zatrudnionym do pilnowania ogromnej plenerowej instalacji rzeźbiarskiej Magdaleny Abakanowicz w Poznaniu.

Wunderteam were an artist collective active in 2002–2005. Founders Wojciech Duda, Rafał Jakubowicz, and Paweł Kaszczyński were joined in 2004 by Maciej Kurak and in 2005 by Włodzimierz Filipek (died the same year). Wunderteam projects included exhibitions, actions, public-space interventions, and videos (mainly action documentations); all members pursued individual artistic careers as well. *RV* is a story about a man who lives in a trailer, having been hired to guard Magdalena Abakanowicz's huge open-air installation in Poznań.



foto. | photo by Barosz Górka

Bogdan Anastazy Wiśniewski, *I udaje, że jest ptakiem* | *And He Pretends to Be a Bird*, b.d. | no date, olej, płótno | oil on canvas, w kolekcji od 1986 roku | in the collection since 1986

Animator sztuki, artysta związany z ruchem konceptualnym, zajmował się poezją wizualną, książką artystyczną, sztuką poczty, był twórcą teorii sztuki współczesnej. Działał głównie poza oficjalnym obiegiem wystawienniczym. W latach siedemdziesiątych tworzył wraz z Leszkiem Przyjemskim Galerię Potakującą Tak i Galerię Kontestującą Nie. W ramach kontestacji *Wystawy XXV-lecia plastyki polskiej* w Zachęcie rozesał tekst:

„Galeria Tak, plac Małachowskiego 3, Szatnia. Galeria Tak informuje, że szatnia w Zachęcie jest bezpłatna, można wisieć w Zachęcie dowolną ilość razy. Galeria Tak wydaje odpowiednie zaświadczenia. Informuje się jednocześnie, że jest 496 wieszako-dób, z czego 360 przeznaczona się dla ZPAP, 5 dla Galerii Foksal, a 90 dla zagranicy. Skargi i zażalenia przyjmuje Anastazy Wiśniewski, Poland”.

An art animator and conceptual artist, he practiced visual poetry and artist's book, copioneered mail art, and developed the theory of post-contemporary art. In the 1970s, with Leszek Przyjemski author of the Yes Assenting Gallery and No Contesting Gallery. Contesting the *Exhibition of 25 Years of Polish Visual Arts* at the Zachęta, he distributed the following statement:

'Yes Gallery, 3 Plac Małachowskiego, Cloakroom. Yes Gallery is pleased to inform that the cloakroom at the Zachęta is free of charge, so you can hang there as many times as you wish. Yes Gallery issues the appropriate certificates. Please note that there are a total of 496 peg-days, of which 360 are designated for the ZPAP, 5 for the Foksal Gallery, and 90 for foreign guests. Complaints should be directed to Anastazy Wiśniewski, Poland.'



fot. | photo by Marek Krzyżanek

**Robert Ruma, B. H. i O. (BÓG w mojej OJCZYŹNIE jest HONOROWY) | G. H. and M. (GOD in My MOTHERLAND Is HONORED), 1993, kaseton podświetlany, 7 szklanych, zamkniętych próżniowo weków | lightbox, 7 vacuum-sealed glass jars, dar artysty w 1998 roku | artist's donation in 1998**

Robert Ruma uważany jest za jednego z najważniejszych przedstawicieli nurtu sztuki krytycznej lat dziewięćdziesiątych. Wielokrotnie przeprowadzał działania/interwencje w przestrzeni publicznej, konfrontując się z odbiorem i reakcją społeczną. *B. H. i O.* to praca odwołująca się do częstego w jego twórczości wątku powierzchownej religijności, katolicyzmu i tożsamości narodowej. Artysta zamknął w słoikach przedmioty codziennego użytku — reprezentujące system wartości przyjęty powszechnie w Polsce, zwłaszcza w nowej rzeczywistości po transformacji ustrojowej początku lat dziewięćdziesiątych. Pasteryzacja i wekowanie tych elementów miały znaczenie symboliczne — w trakcie tego procesu artysta pozbył się stosunku emocjonalnego do nich. Praca została pozyskana do kolekcji Zachęty w związku z wystawą *Fragment kolekcji III* w 1998 roku (kurator: Anda Rottenberg), dzięki której do zbiorów trafiły także dzieła innych artystów nurtu sztuki krytycznej, m.in. *Piramida zwierząt* Katarzyny Kozyry oraz *Łódź i skafander* Pawła Althamera.

Robert Ruma is considered one of the leading representatives of 1990s critical art. He has conducted numerous actions/interventions in public space, confronting himself with public response and reaction. Recurring throughout Ruma's practice, the themes of shallow religiousness, Catholicism, and national identity are invoked by *G. M. and H.*, where the artist has put everyday items representing the system of values dominant in post-1989 Poland into glass jars. The pasteurisation and vacuum sealing of these items carried a symbolic significance, as the artist was getting rid of an emotional attachment to them. The work was acquired for the Zachęta collection in connection with the exhibition *Fragment of Collection III* (1998, curated by Anda Rottenberg), when other important works of critical art were also acquired, e.g. Katarzyna Kozyra's *Animal Pyramid* and Paweł Althamer's *The Boat and the Spacesuit*.



fot. | photo by Jerzy Gradykowski

**Erna Rosenstein, Źródło | Fountain, 1965, olej, płótno | oil on canvas, praca zakupiona w 1978 roku | acquired in 1978**

Twórczość Erny Rosenstein, bardzo osobistą, poetycką i całkowicie wolną od jakichkolwiek ograniczeń, sytuuje się w granicach szeroko pojmowanego surrealizmu. Artystka postrzegała proces twórczy jako działanie całkowicie swobodne i irracjonalne. Wcześniej porzuciła figurację na rzecz abstrakcji, która bardziej odpowiadała jej wyobraźni. W latach sześćdziesiątych posługiwała się pełnymi vitalności formami organicznymi, późniejsze kompozycje są bardziej zdyscyplinowane, dominuje w nich kreska o skomplikowanym przebiegu, rysująca na powierzchni płótna rozbudowane struktury. Obok walorów czysto plastycznych to właśnie ukryte znaczenia, zaskakujące skojarzenia i refleksje decydują o sile oddziaływania jej prac.

Highly personal, poetic and utterly free of any limitations or influences, the work of Erna Rosenstein can generally be classified as surrealist. She perceived the creative process as a free, intuitive and irrational act. Early on, she eschewed figuration on behalf of abstraction, which better suited her imagination. In the 1960s, her works are filled with organic forms of great vitality, but later the compositions become more disciplined, dominated by elaborately complex lines tracing quasi-architectural structures. Besides their purely visual value, it is precisely hidden meanings, surprising connotations and reflections that give her works their lasting power.

**Grzegorz Klaman, Rzygający | The Puker, 1986, drewno polichromowane, płyta stalowa | polychromed wood, painted steel plate, praca zakupiona w 2010 roku | acquired in 2010**

Grzegorz Klaman — rzeźbiarz, twórca instalacji, performer, aktywista — związany z Akademią Sztuk Pięknych w Gdańsku, gdzie obecnie prowadzi Pracownię Intermedialną. Rzeźba *Rzygający* powstała w 1986 roku na wystawę *Ekspresja lat 80.* w BWA w Sopocie — jednej z pierwszych oficjalnych manifestacji tzw. nowej ekspresji w Polsce, ale ostatecznie nie została tam pokazana. W kolekcji Zachęty od 2010 roku.

Grzegorz Klaman is a sculptor, author of installations, performer, and activist. He works at the Academy of Fine Arts in Gdańsk, where he currently runs the Studio of Intermedia. *The Puker* had been created in 1986 for the exhibition *Expression of the 1980s*, one of the first official manifestations of Polish neo-expressionism, but ultimately wasn't shown there.



foto: photo by Jerzy Gładkowski







Katarzyna Kozyra, *Święto wiosny* | *The Rite of Spring*, 1999–2002, wideoinstalacja | video installation

Inspiracją dla artystki był balet *Święto wiosny* Igora Strawińskiego w choreografii Wacława Niżyńskiego, którego prapremiera w 1913 roku wywołała jeden z większych skandali w świecie muzyki, a także rekonstrukcja oryginalnej choreografii wykonana przez Millicent Hodson w 1987 roku. Balet Strawińskiego został oparty na prasłowiańskich mitach tańca Wybranej, która musi „zatańczyć się na śmierć”, żeby obudzić przyrodę i przywołać wiosnę. Kozyra zdecydowała się na precyzyjne odtworzenie tańca za pomocą animacji poklatkowej. Choreografia Niżyńskiego była trudna nawet dla doświadczonych tancerzy, jednak do projektu zostali zaangażowani ludzie w podeszłym wieku, których ciała (z zamienionymi atrybutami płci) zgodnie z koncepcją artystki stały się swoistymi marionetkami, a całość miała sprawiać wrażenie ruchu ciała zawieszona w próżni. Wszystkie pozy i gesty tancerzy zostały zaaranżowane (w pozycji leżącej) i precyzyjnie odtworzone, a animacja pozwoliła uzyskać efekt ruchu. Realizacja trwała ponad dwa lata, w efekcie powstała praca o długości czternastu minut — zapętłona, dzięki czemu cykl tańca i śmierci Wybranej powtarza się w nieskończoność. *Święto wiosny* było koproducją Zachęty — Narodowej Galerii Sztuki i Renaissance Society w Chicago, premiera pracy miała miejsce w Zachęcie w 2002 roku.

The artist was inspired by Igor Stravinsky's ballet, *The Rite of Spring*, the 1913 staging of which, to choreography by Vaslav Nijinsky, caused one of the greater scandals in music history, and by Millicent Hodson's 1987 reconstruction of the original choreography. Stravinsky's ballet was based on an ancient Slavic myth of the dance of the Chosen One, who has to 'dance herself to death' in order to wake up nature and summon spring. Kozyra decided to precisely reconstruct the dance using stop-frame animation. Nijinsky's choreography was difficult even for experienced dancers, yet the artist hired elderly people, whose bodies (with the men wearing fake vaginas and the women fake penises) were, according to her conception, to become like puppets, the whole thing creating the impression of bodily movement suspended in a vacuum. The dancers' poses and gestures were carefully prearranged (in prostrate position) and precisely recreated, with stop-frame animation providing an effect of motion. The process took over two years to complete and the result is a work fourteen minutes long, and looped so that the cycle of the Chosen One's dance and death is infinitely repeated. *The Rite of Spring* was a co-production between the Zachęta — National Gallery of Art and The Renaissance Society in Chicago. Premiere took place at the Zachęta in 2002.

# Kolekcji miało nie być

## The Collection That Wasn't Meant to Be

Z Marią Krawczyk (d. Domurat) i Barbarą Dąbrowską rozmawia Zofia Dubowska  
Zofia Dubowska interviews Maria Krawczyk (previously Domurat) and Barbara Dąbrowska

**Zofia Dubowska: Czy poprzez wystawę *PRAWDA PIĘKNO DOBRO. Z kolekcji Zachęty* można zobaczyć historię kolekcji Zachęty?**

Maria Krawczyk: I tak, i nie. Bo nie została pokazana cała historia, tylko pewne jej aspekty. Większość eksponowanych na wystawie dzieł pochodzi z zakupów dokonywanych po 1989 roku. Znaczący jest udział prac artystów młodego i średniego pokolenia. Owszem, znalazłam tam duży obraz Erny Rosensteina z dawnych zakupów z czasów Gizeli Szancerowej [dyrektor CBWA w latach 1954–1968]. Pamiętam ją, bo zaczęłam pracę w Zachęcie w 1966 roku. Od 1967 tworzyłam wydział terenowy, do którego zadań należała współpraca i koordynacja działalności Biur Wystaw Artystycznych.

**Ile było BWA w Polsce?**

MK: W momencie tworzenia wydziału funkcjonowały w 15 województwach.

Barbara Dąbrowska: Po reformie administracyjnej w kraju [w 1975 roku] — 49. Każde województwo miało delegatury. Czasem w jednym województwie było po kilka takich punktów.

MK: Niektóre galerie budowano od nowa, jak np. w Katowicach, Bydgoszczy. Ale na ogół były przy innych instytucjach.

BD: Początkowo w Centralnym Biurze Wystaw Artystycznych były tylko dwa wydziały: programowo-oświatowy i techniczny. Wydział programowo-oświatowy zajmował się w zasadzie wszystkim. Techniczny rozrósł się i podzielił na dwa wydziały: realizacji i techniczny. Dopiero później doszedł wydział terenowy, redakcji i dokumentacji. A później jeszcze jeden rodzaj wydziału — centralny plan wystaw przeniesiony z Ministerstwa Kultury i Sztuki.

MK: Zaczęłam robić wystawy pod kątem Biur Wystaw Artystycznych. Trzeba było pomóc głównie w organizacji wystaw „w terenie”. Wysyłało się zestawy pięknie oprawionych reprodukcji, ale ambicją było, by dotarły do nich dzieła autentyczne.

**W BWA były pokazywane reprodukcje?**

MK: W placówkach pod opieką BWA — w małych domach kultury, szkołach, ośrodkach straży pożarnej itd. To była działalność oświatowa, którą oczywiście prowadził wydział oświatowy, ale terenowy też.

BD: I każdy wydział w Zachęcie miał własny magazyn...

MK: W naszym magazynie [terenowym] przechowywaliśmy teki z gotowymi zestawami — istniało duże zapotrzebowanie na tego rodzaju pokazy, ale przede wszystkim u nas znajdowała się grafika, prace oprawione w szkło i w ramy. Przy przygotowywaniu tych wystaw korzystałam też z innych magazynów Zachęty.

**O Zachęcie z lat pięćdziesiątych i sześćdziesiątych mam wyobrażenie takie, że była to instytucja całkowicie podporządkowana Ministerstwu Kultury i Sztuki, a jeśli chodzi o dzieła sztuki — rodzaj składnicy i przechowalni „cudzych” rzeczy. Od kiedy można mówić o tworzeniu kolekcji i autonomii Zachęty?**

BD: Dopiero po transformacji ustrojowej, po 1989 roku. Trudno mówić o jakiegokolwiek decyzyjności Zachęty przed tą zmianą. Ministerstwo kupowało dzieła sztuki z różnych funduszy: Funduszu Zamówień Plastycznych, Funduszu Rozwoju Twórczości Plastycznej, ze środków centralnych.

**Mieczysław Ptaśnik [dyrektor CBWA w latach 1977–1989] mówił [w rozmowie z Marią Świerżewską w 2010 roku] o funduszach: stypendialnym i zakupów.**

BD: Nas fundusz stypendialny nie dotyczył, bo pozostawał całkowicie w gestii ministerstwa. Oczywiście były różne manewry: od tego, kto dostał stypendium, nie

kupowano już obrazów. Ale zasadniczo to, co znalazło się w Zachęcie, zostało kupione na zlecenie ministerstwa.

MK: Jednak bardzo dużo zależało od dyrektora i od zespołu. Jak wspomniałam, krótko pracowałam przy dyrektor Szancerowej. Ona miała ogromny wpływ na kształtowanie programu (niewątpliwie dzięki dobrym układom w ministerstwie i KC PZPR) i na zakupy. Za jej czasów odbyło się dużo wartościowych wystaw, chociażby wystawa Henry'ego Moore'a w 1959 roku. A to nie jedyny przykład.

**Były też prace kupowane przez Zachęty jako prezenty, rozdawane do gabinetów innych ministerstw...**

MK: To należało do zupełnie innej puli — zleceń z ministerstwa i pewnie z KC.

BD: Była jakaś komisja, która o tym decydowała, ale to w ministerstwie. Do nas przychodził „gotowy produkt”. Pamiętasz te akcje? Dziewczyny, które zajmowały się tzw. magazynem przejściowym, rwały włosy z głowy, bo nie wiedziały, gdzie to wszystko pomieszczyć. Wszystkie magazyny były potwornie zapchane. Co jakiś czas była akcja: kupujemy z jakiejś wystawy, z jakiegoś konkursu, od takiego autora. Pamiętam ogromny zakup prac Bronisławy Wilimowskiej z jej wystawy indywidualnej w stanie wojennym (1983).

**Nikt się nie zajmował tym, co dalej ma się dzieć zakupionymi obiektami?**

BD: Czasem dostawaliśmy zalecenia, żeby przekazać prace innym instytucjom. Część zakupów z Funduszu Rozwoju Twórczości Plastycznej (z którego pieniądze szły nie tylko na złe rzeczy, czasami na bardzo dobre) realizowano wcale nie dla Zachęty, tylko dla innych muzeów.

MK: Kupowałam ogromną liczbę grafik, bo organizowałam sporo wystaw grafiki za granicą. Przygotowałam kilka zestawów, które wędrowały po bliskich i bardzo odległych krajach, często udawało mi się pojechać z taką wystawą. I wiadomo było, że skoro jest to wystawa „wędrująca”, to prace mogą ulec zniszczeniu — w takim wypadku Zachęta oficjalnie zwracała się do ministerstwa o ich zakup. Tak samo było już w latach osiemdziesiątych z wystawą, która miała być pokazana w Danii. Planowanie wystawy przerwał stan wojenny i doszła ona do skutku dopiero w 1984 roku. Wiadomo było, że prace będą przez kilka lat w magazynach, dlatego zwróciłam się do ministerstwa, żeby te grafiki kupić. I są własnością Zachęty.

Prace, które były kupowane na potrzeby wystaw, zostawały potem w Zachęcie. To już jednak była „kolekcja”. Grafiki szły do magazynu „autorskiego” i przechowywane były w szufladach, otrzymywały numery inwentarza, wpisywane były do księgi inwentarzowej.

**A inne wystawy, które przyczyniły się do wzbogacenia zbiorów?**

BD: W latach siedemdziesiątych Bożena Kowalska [krytyczka sztuki, kierowała wydziałem oświatowym w latach 1952–1984], organizowała wystawy grafiki w zakładach pracy w ramach akcji *Sojusz świata pracy z kulturą i sztuką*. To były dobre wystawy, przygotowywane w całości przez dział oświatowy.

**Teraz nazwalibyśmy to „projektem”. Jak długo ten projekt trwał?**

BD: Od połowy lat siedemdziesiątych do osiemdziesiątych. Zakupów dokonywali pracownicy merytoryczni. Wystawy były indywidualne, pracownicy działu oświatowego pisali teksty do katalogów. Czasem (o ile artysta się zgodził) wystawom towarzyszyły spotkania autorskie, a także wykłady, pokazy slajdów itp. Pamiętam bardzo ciekawe spotkanie w hotelu robotniczym Huty Warszawa — to byli ludzie niezwy-

kle czytani i świetli. Dział oświatowy realizował te wystawy na terenie Warszawy. Mieliśmy furgonetkę, która służyła do wozenia wystaw reprodukcji do szkół, aresztu śledczego, do jednostek wojskowych. Wystawy grafiki były natomiast pokazywane w zakładach pracy.

Chciałabym jeszcze opowiedzieć o współpracy BWA i CBWA. Bożena Kowalska przygotowała w latach 1983–1985 wystawy dydaktyczne: nurt geometryczny, nurt metaforyczny i — my mówiliśmy na to „publicystyczny”, teraz się mówi — figuratywny. Te trzy wystawy prac kilkunastu artystów, w sumie kilkadziesiąt dzieł, były zrealizowane we współpracy CBWA i kilku BWA. Wydział oświatowy nieczęsto robił wystawy z BWA. Zbiór prac zakupionych na wystawę nurtu geometrycznego dał podstawę do dalszych zakupów i kształtowania całego fragmentu kolekcji Zachęty. Na wystawie *PRAWDA PIĘKNO DOBRO* jest zbiór prac Stażewskiego zakupionych w latach osiemdziesiątych. Z prac „nurtu metaforycznego” wiszą prace Erny Rosenstein, jest praca Jana Rylkego...

Biura Wystaw Artystycznych były w lepszej sytuacji niż Zachęta, bo prezentując cykliczne pokazy na przykład małych form rzeźbiarskich, mogły kupować dzieła sztuki, profilując swoje kolekcje. Natomiast w Zachęcie, jak pamiętam, panowała odgórnie tworzona atmosfera odcięcia się od przeszłości i od przedwojennego Towarzystwa Zachęty Sztuk Pięknych. Zachęta miała być tylko galerią. TZSP posiadało zbiory, ale zostały przekazane po wojnie do Muzeum Narodowego w Warszawie. Zachęta mogła posiadać niewielkie zasoby dzieł sztuki do celów oświatowych, objazdowych, wymiany wystaw z BWA, natomiast żadnej kolekcji miało nie być!

MK: Sama nazwa — Centralne Biuro Wystaw Artystycznych — pokazuje, że chodziło głównie o administrację i biurokrację, a nie o ambicje muzealne i kolekcję.

#### Czy zdarzały się sytuacje, że Zachęta na zlecenie Ministerstwa coś kupowała, a potem było to zabierane?

BD: Bałagan panował nieopisany. Teresa Sowińska [pracowała w Zachęcie w latach 1967–1999, najpierw w wydziale oświatowym, od 1992 roku kustosz zbiorów] wspominała, że w latach dziewięćdziesiątych przy porządkowaniu i połączeniu wszystkich magazynów (w szczytowym momencie było ich chyba 17), znalazła kilkanaście obrazów bez żadnych absolutnie wpisów w inwentarzu. Magazyny były pomieszane, ciągle brakowało miejsca.

MK: Bardzo dużo prac, nieodebranych przez artystów, zostawało po wystawach.

BD: Ministerstwo czuło się tu jak u siebie, brało obiekty w depozyty do innych instytucji, gabinetów, co się komu podobało. Wielkie zasługi miała pani Wanda Podolska, naczelniczka działu organizacji i usług [w latach 1977–1988], która wydobywała te prace z urzędów, ale przede wszystkim nie reagowała na polecenia typu: proszę przekazać taki a taki obraz temu a temu. Ona wymagała kwitów i trzymała porządek w papierach. Była zatrudniona do tego, żeby uporządkować sprawy formalne.

#### Gdzie znajdowały się magazyny?

BD: Magazyny były w piwnicach, choć największy magazyn „autorski” znajdował się na parterze w miejscu obecnej sali warsztatowej. Na dole mieściły się magazyny działów oświatowego, usług i sprzedaży.

#### Barbara Majewska miała trudną rolę do odegrania. Dyrektorką była zaledwie cztery lata (1989–1993). Czy powróciła do idei kolekcji?

BD: Tak, pierwsze remanenty, wyprzedaże i nowe nabytki miały miejsce za czasów jej dyrekcji.

Zatem Barbara Majewska zapoczątkowała łączenie magazynów, porządki, sprawdzanie, co tam jest, oddawanie prac artystom, którzy nie odebrali prac z wystaw. Teresa Sowińska została powołana jako kustosz zbiorów odpowiedzialny za uporządkowanie „zasobów”. Wcześniej istniały dokumenty, ale prace nie miały swoich kart.

BD: Pamiętam upiorne poszukiwania autorów...

MK: Jak oglądam wcześniejsze księgi inwentarzowe, to rozpacz mnie ogarnia...

BD: Wiesz, jakie były te inwentarze? Oczywiście bez fotografii. Miałam taką książkę inwentarzową, która dotyczyła reprodukcji. W zeszytach A4 wpisywało się wszystko: reprodukcje, slajdy, dzieła sztuki, medale — wszystko było razem. Medali i ceramiki pozbyliśmy się bardzo szybko. To nieprawda, że socrealistyczna zawartość magazynu z lat pięćdziesiątych została wyprzedana przez dyrektorkę Barbarę Majewską. Dużo poszło do Kozłówek po odwilży. To, co zostało, było naprawdę słabej jakości,

nie było czego żałować. To „czyszczenie” odbywało się parokrotnie. Nie pamiętam pierwszych wyprzedaży z początku lat dziewięćdziesiątych, były trzy albo cztery. W pierwszym rzucie poszły najstarsze i najokropniejsze gipsy. Wiele prac w magazynach to były prace anonimowe, opatrzone tylko hasłem, nie nazwiskiem autora, przysyłane na konkursy, po które potem nikt się nie zgłaszał. Dyrektor Ptaśnik wspominał, że niektórzy artyści czekali, aż praca się zniszczy, żeby dostać odszkodowanie. Aukcje i wyprzedaże nie miały na celu tylko wyzbycia się prac słabych, ale również — i to za czasów dyrekcji Andy Rottenberga [1993–2001] było bardzo wyraźnie powiedziane: sprzedania rzeczy, które nie pasują do profilu kolekcji.

#### Jak działały komisje zakupów?

BD: Zawsze tak samo. Za czasów dyrektora Ptaśnika przychodził wicedyrektor Rostkowski [Stanisław, wicedyrektor CBWA w latach 1978–1990], który mówił, że trzeba to i to. On był dyrektorem partyjnym, więc po prostu miał swoje pomysły ze względu na „słuszność ideologiczną”.

#### Marysiu, czy czujesz się odpowiedzialna za zakup jakiejś pracy do Zachęty?

MK: Czuję się odpowiedzialna za te, które sama proponowałam. Za wszystkie zakupy grafiki — nie wycofuję się z nich, jestem zadowolona. Szczególną satysfakcją czerpię z faktu, że zbiory Zachęty powiększyły się o cenną kolekcję obrazów Zbigniewa Tymoszewskiego. W 1993 roku przygotowałam wystawę jego prac w Zachęcie. Na moją prośbę Marek Ludwiczuk, siostrzeniec malarza i jego prawny spadkobierca przekazał Zachęcie wszystkie płótna artysty, które znajdowały się w naszych magazynach od 1963 roku. Trafiły do ówczesnego CBWA po pośmiertnej wystawie Tymoszewskiego w Galerii Sztuki ZPAP na MDM.

#### Kto jest najbardziej zaangażowany w dbaniu o kolekcję?

MK: Jeśli chodzi o uporządkowanie, to bezsprzecznie Teresa Sowińska. I Wanda Podolska. A w ogóle to dopiero od niedawna istnieje w Zachęcie profesjonalna opieka. Dział zbiorów powstał za czasów dyrekcji Agnieszki Morawińskiej [2001–2010], po 2000 roku.

BD: Bo Agnieszka Morawińska jest muzealnikiem.

MK: Teresa Sowińska wspominała, że nie była muzealnikiem, wszystkiego się musiała uczyć od początku. Przyszła do potwornego chaosu, nieustającej budowy, pyłu, zmian temperatur itp. Profesjonalny magazyn dzieł sztuki powstał dopiero po rozbudowie Zachęty w 1995 roku.

Zaczęłam pracę w Zachęcie w 1996 roku jako pomoc Teresy Sowińskiej, która porządkowała kolekcję. Pierwszym moim zadaniem było założenie kart inwentarzowych grafikom w depozycie. Dostałam wielką stertę grafik, wpisywałam nazwiska autorów, mierzyłam prace i na maszynie wypisywałam karty. Teraz rozumiem, w czym uczestniczyłam. Pani Sowińska zrobiła ogromną pracę, uporządkowała stajnię Augiasza.

#### A jak wam się podoba wystawa?

BD: Wystawa jest eklektyczna, ale pokazuje przede wszystkim prace artystów, które trafiły do Zachęty po 1989 roku. Jednak nie możemy zapomnieć o trzonie kolekcji, który zawdzięczamy Marii Domurat [Krawczyk] i Bożenie Kowalskiej.

MK: Wystawę darzę wielkim sentymentem, bo większość prac znam i pamiętam. Ona pokazuje przekrój zbiorów — od Kaczmarek po Rajkowską, piękny Stażewski... Prezentuje prace z różnych szuflad i to, co można znaleźć w obecnej kolekcji Zachęty. Ja na tej wystawie czuję się dobrze. ●●●

---

Barbara Dąbrowska — historyk sztuki, pracowała w Zachęcie w latach 1972–2008, długoletnia kierowniczka działu edukacji. Od 2008 roku prowadzi w Zachęcie cykl spotkań *Patrzeć/Zobaczyć. Sztuka współczesna i seniorzy*.

Maria Krawczyk (d. Domurat) — historyk sztuki, pracowała w Zachęcie w latach 1966–2000. Tworzyła i kierowała wydziałem terenowym, od 1990 roku kierowniczka działu dokumentacji. Kuratorka, autorka wielu tekstów do katalogów.

Zofia Dubowska — historyk sztuki, pracuje w Zachęcie od 1996 roku, kierowniczka działu edukacji, autorka dwóch książek dla dzieci o sztuce współczesnej.

**Zofia Dubowska: Can the exhibition *TRUTH BEAUTY GOODNESS. From the Zachęta Collection* give viewers an idea of the collection's history?**

Maria Krawczyk: Well, yes and no. The exhibition doesn't show the whole story, but only some of its aspects. Most of the works exhibited come from purchases made after 1989. There is considerable representation of artists from the young and middle generations. Sure enough, I spotted a big painting by Erna Rosenstein, from the earlier purchases in the days of Gizela Szancer [Director of the Central Bureau of Art Exhibitions (CBWA), 1954–1968]. I remember when she started working at the Zachęta in 1966. From 1967, I helped establish Zachęta's department for coordinating with the Bureaus of Art Exhibitions (BWA).

**How many BWAs were there in Poland?**

MK: When the department was being established, they were operating in 15 voivodships.

Barbara Dąbrowska: After the administrative reform in Poland [in 1975] — 49. Every voivodship had a local [BWA] office. Sometimes there were several such establishments in each voivodship.

MK: Some galleries were built from scratch, like in Katowice or Bydgoszcz. But generally they were attached to other institutions.

BD: Initially, the Central Bureau of Art Exhibitions only had two departments, responsible for programming and education, and technical matters. The Programme and Education Department basically dealt with everything. The Technical Department expanded and later split into the Execution and Technical Departments. Only later were the External Relations, Editorial, and Documentation departments added. And still later, yet another kind of department when the central planning of exhibitions was moved from the Ministry of Culture and Arts.

MK: I started by preparing exhibitions for Bureaus of Art Exhibitions. We mainly needed to assist them with organising exhibitions 'in the field'. We sent sets of beautifully framed reproductions, but our ambition was to reach them with authentic works of art.

**BWAs exhibited reproductions?**

MK: In the institutions under the supervision of the BWA — in small community centres, schools, fire stations, etc. It was an educational activity, supervised by the Education Department, but also by the External Relations Department.

BD: And each department at the Zachęta had their own storeroom . . .

MK: In our [External Relations Dept.] storeroom we kept portfolios of ready-made sets — such exhibitions were in high demand, but we mainly had graphic art, works framed in glass and so on. In preparing these exhibitions I also pulled from Zachęta storerooms.

**Thinking about the Zachęta in the 1950s and 1960s, I see it as an institution totally subordinated to the Ministry of Culture and Arts, and in terms of artworks as a kind of repository or storage for objects belonging to others. Since when have we been able to talk about the Zachęta's autonomy and creating its own collections?**

BD: Only since after the political transformation, after 1989. It's difficult to speak about any decision-making ability of the Zachęta before the transition period. The ministry used the central budget to buy works of art from various funds, such as the State Fund of Visual Arts Commissions and the Visual Arts Development Fund.

**Mieczysław Ptaśnik [CBWA director, 1977–1989] mentioned [in a 2010 interview by Maria Świerżewska] scholarship and procurement funds.**

BD: We weren't included in the scholarship fund because it remained completely at the discretion of the ministry. Obviously, various measures were taken, like, they would no longer buy paintings from someone who got a scholarship. But basically, how it was in the Zachęta, purchases were made on the Ministry's orders.

MK: Still, a lot was left up to the director and their team. As I mentioned, I briefly worked with director Gizela Szancer. She had a huge impact on the shaping of the programme (no doubt thanks to good connections at the Ministry and the Central Committee of the PZPR party) and on making purchases. During her time, there were many valuable exhibitions, for example the Henry Moore exhibition in 1959. And that's not the only example.

**Some works were also bought by the Zachęta as gifts for cabinets of other ministries ...**

MK: That was an entirely different pool — orders from ministries and probably from the Central Committee.

BD: They had a commission in charge of all that, but at the ministry. What we got was the 'final product'. Remember these situations? The girls dealing with the so-called transition storeroom tearing their hair out because they didn't know where they'd find room for it all. All the storerooms were horribly crammed. From time to time they had an idea — we'll buy from some exhibition, from some contest, or some author. I can remember a huge purchase of Bronisława Wilimowska's works from her individual exhibition, during Martial Law (1983).

**Nobody cared what happened next with those purchased objects?**

BD: Sometimes we got a recommendation to give them to other institutions. Some of the Visual Arts Development Fund's purchases (from which they bought not-so-bad and sometimes very good things) were made not for the Zachęta, but for other museums.

MK: I bought a huge amounts of graphics, because I organised many graphics exhibitions abroad. I prepared several sets that went on a tour around various countries both near and very far away, and I often managed to travel with the exhibitions. It was clear that with travelling exhibitions the exhibits could be damaged or destroyed, so in such cases the Zachęta officially asked the ministry to buy them. This was the case with one exhibition that was to be shown in Denmark in the 1980s. Martial law disrupted preparation of the exhibition and it came to fruition only in 1984. When it became clear that the graphics would have to be mothballed for several years, I asked the ministry to buy them. And they're owned by the Zachęta now.

The works that were bought for exhibitions later remained at the Zachęta. So, this was already a 'collection'. Purchased graphics were moved to an 'author-based' storeroom where they were kept in drawers, given inventory numbers and entered into an inventory book.

**What about other exhibitions, what else contributed to the enlargement of the collection?**

BD: In the seventies, Bożena Kowalska [Head of the Education Department, 1952–1984] organised graphics exhibitions at companies, as part of the *An alliance between the world of work and art and culture* campaign. These were good exhibitions, prepared entirely by the Education Department.

**Today we would call them 'projects'. How long did that project last?**

BD: From the mid-1970s until the 1980s. The purchases were made by experts. The exhibitions were individual, and employees of the Education Department wrote the text for the catalogues. Sometimes, if the artist agreed, the exhibitions were accompanied by meetings with the artists, as well as lectures, slideshows, etc. I remember a very interesting meeting at a hotel for the Warsaw steelworks workers — they were extremely well-read and open-minded. The Education Department staged these exhibitions in Warsaw, and we had a van that we used to carry the repro exhibitions to schools, detention centres, army barracks and so on. The graphics exhibitions were also shown in work places and on business premises.

I also wanted to talk about the cooperation between the BWAs and the CBWA. Between 1983 and 1985, Bożena Kowalska prepared three didactic exhibitions on the geometric current, the metaphorical current, and what we then called the feature current, but is today known as the figurative current. So these three exhibitions, featuring several artists and several dozen pieces, were organised with the CBWA and several BWAs. The Education Department only rarely staged exhibitions with the BWAs. The art purchased for the geometric exhibition gave rise to further purchases and development of a distinctive part of the Zachęta's collection. Now, the TRUTH BEAUTY GOODNESS exhibition features the entire collection of works by Stażewski purchased in the 1980s. The metaphoric current is represented by works from Erna Rosenstein, and a piece by Jan Rylke.

The Bureaus of Art Exhibitions were in a better situation than the Zachęta. For staging regular shows, for example, of small sculptural forms, they were able to buy the pieces, profiling their collections. However, at the Zachęta, as I remember, there was this top-down atmosphere of distancing ourselves from the past, from the pre-war Society for the Encouragement of Fine Arts. The Zachęta was supposed to be just a gallery. The Society for the Encouragement of Fine Arts had its collection,

but after the war it was transferred to the National Museum in Warsaw. The Zachęta was allowed to have a limited repository of art for educational purposes, roadshows, exchanges of exhibitions with BWAs and so on, but it wasn't supposed to have its own collections!

MK: Its very name — the Central Bureau of Art Exhibitions — indicates that it was mainly about administration and bureaucracy, rather than museum ambitions or art collections.

#### Were there any situations where the Zachęta bought something on the Ministry's orders, and then it was taken away?

BD: There was an indescribable mess. Teresa Sowińska [who worked at the Zachęta from 1967–1999, initially in Education Department, then from 1992 as the curator of collections] once told us that in the 1990s, when they were sorting out and merging all the storerooms — at the end there were perhaps 17 of them — she found a dozen or so paintings without any corresponding entries in the inventory. The storerooms were mixed, and there was a perennial shortage of space.

MK: A lot of art got left behind after exhibitions, unclaimed by any of the artists.

BD: The Ministry felt at home here, they took our pieces and deposited them with other institutions, offices, you name it. Wanda Podoska, Head of the Organisation and Services Unit [1977–1988], deserves great credit here for reclaiming these pieces from various institutions, but most of all she didn't heed orders, like, 'Please, send such and such painting to this or that person'. She always asked for receipts and kept the documentation in order. She was employed to sort out formal issues.

#### Where were the storerooms located?

BD: The storerooms were in the basement, although the largest, 'Artists' storeroom, was on the ground floor where the workshop is today. The storerooms of the Education, Services and Sales Departments were down below.

#### Barbara Majewska had a difficult job. She was the director for just four years [1989–1993]. Did she revisit the idea of the collection?

BD: Yes, it was under her management that the first stocktaking, sales and new acquisitions took place.

**So Barbara Majewska began consolidating the storerooms, cleaning, checking what was in there, returning pieces to artists who hadn't collected them after exhibitions. Teresa Sowińska was appointed as the curator of collections and was made responsible for sorting out all the 'resources'. Previously, there were all kinds of documents, but none of the artworks had matching inventory cards.**

BD: I remember the horrible searches for the authors . . .

MK: Browsing through the earlier inventory books, I really felt utter despair . . .

BD: You know what these inventories were like? Of course, no photographs. I had an inventory book on reproductions. A4 notebooks were used for everything: reproductions, slides, artwork, medals — all put together. We got rid of the medals and pottery double fast. It's not true that the socialist realism pieces from the 1950s were sold off by Director Majewska. Lots of them were sent to the Kozłówka museum after the thaw, and what was left was really such poor quality that there was nothing to regret. Such 'clean-ups' were done several times. I can't remember the first sales from the beginning of the 1990s, but three or four were organised. First we got rid of the oldest and most horrible plaster-cast figures. Numerous pieces in the storeroom were anonymous, bearing only a pseudonym rather than the author's name, submitted for competitions and never collected again. Director Ptaśnik said that some artists would wait until the piece was worn and torn, in order to claim compensation. But the auctions and sales were not only aimed at getting rid of old, weak art, but also — and this was under Anda Rottenberg's management [1993–2001] — we were very clearly told to sell things that didn't fit the collection's profile.

#### How did the purchase committees work?

BD: Always in the same way. In Director Ptaśnik's times, Deputy Director Rostkowski [Stanisław, deputy director of the CBWA, 1978–1990] would come and say that you needed this and that. He was a communist party-appointed director, so he just offered ideas along the lines of 'ideological correctness'.

#### Marysia, do you feel responsible for purchasing any artwork for the Zachęta?

MK: I feel responsible only for those pieces that I recommended. For all graphics purchases — I wouldn't have missed any of them, I'm glad. I draw particular satisfaction from the fact that the Zachęta obtained a valuable collection of paintings by Zbigniew Tymoszewski. In 1993 I prepared an exhibition of his art at the Zachęta. At my request, Marek Ludwiczuk, the painter's nephew and legal heir was given all of Tymoszewski's canvases that had been deposited in our storerooms since 1963. They were then moved to the CBWA after Tymoszewski's posthumous exhibition at the ZPAP Art Gallery in Warsaw's MDM district.

#### Who deserves most credit for taking care of the collection?

MK: When it comes to organisation, that would without doubt be Teresa Sowińska. And Wanda Podoska. And, actually, the professional care of the collections at the Zachęta is a recent thing. The Collections Department was established in Director Agnieszka Morawińska's time [2001–2010], after 2000.

BD: Because Agnieszka Morawińska is a museologist.

MK: Teresa Sowińska mentioned that she was not a museologist, so she had to learn everything from scratch. She entered an environment of monstrous chaos, constant construction works, dust, temperature changes, etc. A professional art storehouse was created only after the Zachęta's extension in 1995.

**I started working at the Zachęta in 1996 to help Teresa Sowińska, who was organising the collection. My first task was to create inventory cards for deposited graphics. I got a big pile of prints, I would sign the names of their authors, measure them and typewrite the cards. Now I understand what I participated in. Sowińska did a tremendous job, she cleaned the Augean stables.**

#### And how do you like the current exhibition?

BD: The exhibition is eclectic, but it mainly shows the works of artists that were brought to the Zachęta after 1989. But we shouldn't forget about the core, which we owe to Maria Domurat [Krawczyk] and Bożena Kowalska.

MK: I feel sentimental about the exhibition, because I know and remember most of the pieces. It shows a cross-section of the collection — from Janusz Kaczmarski to Joanna Rajkowska, beautiful paintings by Henryk Stażewski . . . It presents pieces from different drawers and what can be found in the Zachęta's current collection. I feel good being here. ●●●

---

**Barbara Dąbrowska** — art historian, worked at the Zachęta in 1972–2008, long-time Director of the Education Department. Since 2008 she has run a series entitled *Look/See. Contemporary Art and Seniors* at the Zachęta.

**Maria Krawczyk (previously Domurat)** — art historian, worked at the Zachęta in 1966–2000. Created and headed the External Relations Department, and since 1990 has been Head of the Documentation Department. Curator, author of numerous catalogue texts.

**Zofia Dubowska** — art historian, has worked at the Zachęta since 1996, currently Head of Education Department and author of two children's books on contemporary art.

9.05-22.11

Pawilon Polski na 56 Międzynarodowej Wystawie Sztuki w Wenecji | The Polish Pavilion at the 56th International Art Exhibition — la Biennale di Venezia

# Halka/Haiti. 18°48'05" N 72°23'01" W

Halka/Haiti 18°48'05" N 72°23'01" W

artyści | artists: C.T. Jasper, Joanna Malinowska

kuratorka | curator: Magdalena Moskalewicz

zastępca komisarza | deputy commissioner: Joanna Waśko

komisarz Pawilonu Polskiego | Polish Pavilion Commissioner: Hanna Wróblewska



foto: | photo by Barbara Kaja Kaniewska

Widok instalacji w Pawilonie Polskim na 56 Międzynarodowej Wystawie Sztuki w Wenecji

Installation view, Polish Pavilion at the 56th International Art Exhibition in Venice

na sąsiedniej stronie:

- 1, 3. Uroczyste otwarcie wystawy, 6.05.2015.
2. Uroczyste otwarcie wystawy. Od lewej: komisarz Pawilonu Polskiego Hanna Wróblewska; Minister Kultury i Dziedzictwa Narodowego Małgorzata Omilanowska; Pierwsza Dama Anna Komorowska; kuratorka Magdalena Moskalewicz; Joanna Malinowska i C.T. Jasper
4. Od lewej: zespół Zachęty w Pawilonie Polskim oraz Magdalena Moskalewicz i Izabella Gustowska
5. W Pawilonie Polskim. W środku: reżyser *Halki* Paweł Passini
6. Joanna Malinowska z Philem Grauerem i Sarah Braman z galerii CANADA
7. Orowadzanie kuratorskie po wystawie
8. Widok instalacji w Pawilonie Polskim na 56 Międzynarodowej Wystawie Sztuki w Wenecji

opposite:

- 1, 3. Exhibition opening reception, 6.05.2015.
2. Exhibition opening reception. From left: Polish Pavilion Commissioner Hanna Wróblewska, Minister of Culture and National Heritage Małgorzata Omilanowska, First Lady Anna Komorowska, curator Magdalena Moskalewicz, Joanna Malinowska and C.T. Jasper
34. From left: the Zachęta team at the Polish Pavilion, and Magdalena Moskalewicz, Izabella Gustowska
5. At the Polish Pavilion, in the centre: Paweł Passini, director of *Halka*
6. Joanna Malinowska with Phil Grauer and Sarah Braman from CANADA gallery
7. Curatorial guided tour
8. Installation view, Polish Pavilion at the 56th International Art Exhibition in Venice



1



2



3



4



5



6



7



8



9



10



11



12



13



14

- 9, 10. Toast z mieszkańcami Cazale po zakończeniu przedstawienia  
 11. Paweł Passini i Magdalena Moskalewicz przed rozpoczęciem spektaklu  
 12. Monika Mych-Nowicka (Halka) podczas próby generalnej  
 13, 14. Próby spektaklu

na sąsiedniej stronie:

15. Próba z orkiestrą Holy Trinity Philharmonic Orchestra of Port-au-Prince, Haiti, dyrygent: Grzegorz Wierus  
 16. W środku: reżyser Paweł Passini  
 17, 18. Próby spektaklu  
 19. Uczestnicy warsztatów tanecznych z Weroniką Pelczyńską, Pawłem Passinim oraz koordynatorami, Wilso Annulyse i Wasly Simonem  
 20. Ekipa produkcyjna, od lewej (stoją): Bartosz Górka, Paweł Passini, Magdalena Moskalewicz, Weronika Pelczyńska, C.T. Jasper, Joanna Malinowska, Kamil Radziszewski, (dolny rząd): Mateusz Golis, Barbara Kaja Kaniewska, Marcin „Barry” Popławski

- 9, 10. Drinking a toast with the people of Cazale after the show  
 11. Paweł Passini and Magdalena Moskalewicz before the show  
 12. Monika Mych-Nowicka (Halka) during the dress rehearsal of the show  
 13, 14. Show rehearsals

opposite:

15. Rehearsals with the Holy Trinity Philharmonic Orchestra of Port-au-Prince, Haiti, conductor: Grzegorz Wierus  
 16. In the centre: director Paweł Passini  
 17, 18. Show rehearsals  
 19. The participants of a dance workshop with Weronika Pelczyńska, Paweł Passini and coordinators: Wilso Annulyse and Wasly Simonem  
 20. Production team, from left (standing): Bartosz Górka, Paweł Passini, Magdalena Moskalewicz, Weronika Pelczyńska, C.T. Jasper, Joanna Malinowska, Kamil Radziszewski, (bottom row): Mateusz Golis, Barbara Kaja Kaniewska, Marcin 'Barry' Popławski





15



16



17



18



19



20

2.06–16.08

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

# FILKO — FYLKO — PHYLKO

## FILKO — FYLKO — PHYLKO

kuratorki | curators: Lucia Gregorová Stachová (SGN), Joanna Kordjak (Zachęta)

współpraca | collaboration: Aurel Hrabušický (SGN)

współorganizator | coorganiser: Słowacka Galeria Narodowa (SGN) | Slovak National Gallery

partner wystawy | partner of the exhibition: Instytut Słowacki w Warszawie | Slovak Institute, Warsaw



foto: | photo by Dorota Karaszewska

## Stano Filko — pierwsza połowa czasu

## Stano Filko — The first half of time

Aurel Hrabušický

Niedawno czeski teoretyk sztuki Tomáš Pospiszyl trafnie opisał odczucia widzów oglądających prace Stana Filki: „Pierwszą reakcją bywa konsternacja: miara i ambicje jego twórczości zapierają dech w piersi... Jego dzieło nie zna małych gestów. Cechuje je kompleksowość i jednocześnie hermetyczność, a przy tym prostota i naiwność”. Potem pojawiają się wątpliwości: „Czyż możliwy jest taki tytaniczny rozmach?... Mamy przed sobą dzieło geniusza czy szarlatana?”

Rzeczywiście, w dziełach Filki odnajdziemy introspekcję i ekstrawertyczność, zobiektywizowany przekaz i autentyczną ekspresję gestu, wiele różnych środków wyrazu, a czasem ich widoczną redukcję, ambicję władania przestrzenią kosmiczną i dziwny, trochę nieporadny „lokalny koloryt”, całą różnorodność artystycznych i pozartystycznych bodźców. Kiedyś talent Filki wydawał mi się trudny do zdefiniowania, w pewnym sensie artysta

przypominał mi Picassa. Z perspektywy jego późniejszego dzieła, w którym coraz więcej miejsca zyskuje *text art*, systematyczna tekstualizacja wszystkiego, co przynosi jego artystyczna droga (czy też równoległe linie ścieżek), przywodzi na myśl Heglowską filozofię ducha, w której świadomość przebywa drogę ku ostatecznemu połączeniu z duchem absolutnym poprzez dialektyczne stadia „innej istoty”. Ta paralela może dzisiaj brzmieć jak parodia, ale, jak zauważył Tomáš Pospiszyl: „Nawet jeśli artyście nie brakuje humoru, dzieło Filki żartem nie jest”.

Nie sposób w tak skrótowym ujęciu przybliżyć całą złożoność dzieła artysty, skupię się zatem na latach sześćdziesiątych i siedemdziesiątych, okresie formującym dla jego dzieła, któremu też poświęcona jest obecna wystawa w Zachęcie.

Twórczość Stana Filki obejmuje prawie wszystkie dziedziny sztuki, ale na arenie międzynarodowej stał się

Z serii *Mapy (Rakieta)*, 1967, monotypia, papier, kol. Słowacka Galeria Narodowa

na sąsiedniej stronie:

Widok wystawy: *Oddychanie — celebrazja powietrza*, 1970, technika mieszana, kol. Słowacka Galeria Narodowa

From the series *Maps (Rocket)*, 1967, monotype, paper, collection of the Slovak National Gallery

opposite:

Exhibition view: *Breathing — Celebration of the Air*, 1970, mixed media, collection of the Slovak National Gallery

znany w drugiej połowie lat sześćdziesiątych dzięki swoim environments. Projekty z lat 1966–1970 należą do pionierskich realizacji w tej dziedzinie.

Pierwsze environments Filki były konstruowane z przenikających się przezroczystych płaszczyzn pokrytych konturami przedmiotów i znakami graficznymi, wzbogacone wielostronnymi, lustrzanymi odbiciami i niekiedy projekcjami slajdów. W zamyśle artysty przedstawione tu uniwersalne „symbole i marzenia ludzkości” miały w dynamicznym, nieustannie zmieniającym się otoczeniu nosić fizyczny czy też mentalny dystans między dziełem i odbiorcą. W późniejszych instalacjach (i innych pracach) Filko pojęcie uniwersalności zyskało wymiar kosmologiczny. W ostatnim dziele tego rodzaju, które artysta zdążył zrealizować przed swoim wycofaniem się z życia publicznego z przyczyn politycznych, znanym pod różnymi tytułami — *Wiatr, Oddech czy Pneumatyczne serce* (1970) — w prosty i sugestywny sposób przedstawił swoją wizję uniwersalnej przestrzeni jako rytmicznie pulsującego czasoprzestrzennego kontinuum.

Jakkolwiek projekt *HAPPSOC I* (*happy society, happening sociologique*), który artysta stworzył razem z Alexem Mlynárčikiem w 1965 roku, jest uważany za „czysto konceptualny” (Pierre Restany), do prawdziwego konceptualnego zwrotu Filko dojrzał dopiero w latach 1968–1969. Zapropował wówczas własną formułę sztuki konceptualnej pod nazwą Plan Project Art. Seria *Asocjacje* to ogromna liczba druków, w większości offsetowych, ale również perforowanych płytek z lat 1968–1970 — prace te zajmują miejsce kluczowe w sztuce słowackiej. Projekty *Poezja o kosmosie* (1968–1969) i *HAPPSOC IV* (1968), będące zaproszeniem do podróży w kosmos („fizycznych i mentalnych”), przynoszą nowe rozwiązania wizualne. W jednej z części monumentalnego cyklu, zatytułowanego *Rzeźba XX wieku*, nad zdjęciami niezidentyfikowanych wielkich miast, uchwyconych z lotu ptaka, unoszą się rakiety — ich kształt jest zaznaczony tylko konturem, schematycznie. Mają podwójne znaczenie: to symbole eksploracji kosmosu przez człowieka, ale też globalnego zagrożenia ludzkości. Artysta wykorzystał metodę przypominającą fotograficzną podwójną ekspozycję czy też kolaż warstwowy.

W innych dziełach z serii *Asocjacje* pojawiają się proste układy słów i podstawowych liczb, powstałe w wyniku perforacji papieru lub grubszych materiałów. Technikę tę stosował wcześniej Lucio Fontana, natomiast Filko wykorzystał ją dla innych celów. Perforacja nie jest tylko symbolem przenikania pustki do materii, ale swoim porządkiem obrazuje ruch wyprowadzony z zapoczątku, z punktu zerowego (wyznaczonego przez artystę) i zmierzający ku kosmicznej nieskończoności. Słowo „Kosmos” i liczby szeregowo w odwróconej kolejności — od 9 do 1 — w regularnych odstępach wybrzmiewają z płyty gramofonowej, którą artysta wykonał w 1971 roku. Układ jej rowków przypomina orbity planet — podobne „kosmologiczne” szkice artysta naniósł też na niektóre kadry fotograficzne wielkich miast. W latach 1971–1972 pojawiły się serie perforowanych papierów, które w czysto abstrakcyjnej formie naśladowały motyw koncentrycznych kół z poprzednich prac. Później Filko powtarzał ten motyw, a także podstawowe figury i bryły geometryczne — koło, kulę, trójkąt, ostrosłup-piramidę, heksagram, sześciokąt. Włączył je do obrazów swojej kosmologii, dostrzegając ich symboliczne czy sakralne znaczenie.

Na początku lat siedemdziesiątych działała na Słowacji nieformalna grupa artystów (można zaliczyć do nich także Stana Filkę), która w tym okresie kosmicznego boomu próbowała do swoich dzieł przemycić „najnowsze koncepcje kosmologiczne” (László Beke). W swojej twórczości posługiwali się rodzajem naukowej mimikry (tzw. scjentyzm był w krajach socjalistycznych bardziej akceptowalny niż kosmologia, której bliżej było do mistyki). Stano Filko i dwóch młodszych artystów, Miloš Laky i Ján Zavaršký, szybko odeszli od „paranaukowej” orientacji tej luźnej grupy i w roku 1973 stworzyli *Manifest białej nienamacalnej przestrzeni w czystej, białej, nieskończonej przestrzeni*. W tekście manifestu i w samej twórczości postulowali odejście od współczesnych prądów artystycznych, rezygnowali z przedstawiania rzeczywistości i odrzucali wszelkie teorie poznania materialnego świata. Do „przekroczenia granic świata materialnego”, podobnie jak Kazimierz Malewicz, użyli białego koloru, najlepiej opisującego „uczucie niematerialności”, jednak w innym znaczeniu: „Poprzez malowanie czystej białej przestrzeni powstaje napięcie, które oddaje wewnętrzną dynamikę nieskończoności”. To wyobrażenie nie znajduje wyrazu w żadnej formie — istnieje „bez rytmu” i bez odniesienia do jakiegokolwiek konkretnej przestrzeni. Owa „niematerialna achromatyczna fikcja”





Podróż kosmonautów na Księżyc i etapy ich powrotu na Ziemię — Wzmacniacze I–II, projekt, 1970, fotografia, flamaster, papier, Linea Collection

Voyage of Astronauts to the Moon their Return to the Earth in Stages — Amplifiers I–II, project, 1970, photograph, felt-tip pen on paper, Linea Collection

przyjęła formę białych obiektów umieszczonych w białej przestrzeni. Artystom to jednak nie wystarczyło, w kolejnym *Manifeście czystej zmysłowości* proponowali już tylko „czystą aktywność” i „czystą zmysłowość”, uwolnioną od jakichkolwiek materialnych środków wyrazu. Ich działania można określić jako unikalną próbę sformułowania nowego pojęcia transcendencji (metafizyki czy patafizyki) podjętą w silnie zlaicyzowanym społeczeństwie.

Po przedwczesnej śmierci Miloša Laky’ego w drugiej połowie lat siedemdziesiątych już tylko Stano Filko kontynuuje ten nurt „odmaterializowanej” twórczości. Jakkolwiek w jego tekstach pojawiają się powszechnie używane pojęcia abstrakcyjne z dziedziny filozofii, psychologii, kosmologii czy teorii sztuki, artysta wykorzystuje również niestandardowe wyrażenia, tworzone za pomocą różnych „transcendentnych” prefiksów: *za-*, *nad-*, *anty-*, *ponad-*. Uszeregowane w sugestywnych wyczerpieniach neologizmy zyskują rangę nowego języka. Ostatni z tej serii tekstów artystycznych to *Medytacja transcendentalna* (1980), czyli według artysty „nienaukowa, nadrealna, pozanaukowa, pozarealna, antykosmiczna, nadkosmiczna, nadzmysłowa, pozazmysłowa, czysta, ponadczasowa myśl”. Charakterystycznymi, najczęściej powtarzającymi się pojęciami w tych tekstach są „transcendencja” i „absolut”.

W *Liście do przyjaciół* (prawdopodobnie z drugiej połowy lat siedemdziesiątych) pojawiają się zapowiedzi tego, co w kolejnych dziesięcioleciach stanie się niemal obsesją artysty: obok prowadzonych równoległe działań artystycznych zaczyna on porządkować swoje „archiwum”, systematyzując nieustannie powiększający się dorobek. Rozdziela go koncepcyjnie najpierw na dwie, potem trzy drogi czy ścieżki (seria jego indywidualnych wystaw w Polsce w latach 1979–1980 była okazją do rozpowszechnienia wyników tej klasyfikacji). Te trzy drogi są uporządkowane niczym nałożone na siebie warstwy, a każdą z nich symbolizuje kolor: 1. czerwony — biologia; 2. niebieski — kosmologia; 3. biały — absolutna duchowość.

Równocześnie z tekstami powstaje wielka seria poddanych artystycznej interpretacji fotografii i druków zatytułowana *Transcendencja* (1977–1979). Na zwykłych czarno-białych zdjęciach z prywatnego archiwum — o większych formatach, czasami z tłem podmalowanym złotem — artysta zamalowuje na biało własną postać albo wycina pusty kwadrat w miejscu twarzy. Rozpływa się w inny wymiar, osiąga autotranscendencję. Samounicestwienie artysty mogło być wyrazem jego marzeń o innym życiu, ale mogło też oznaczać „rozliczenie się z samym sobą” (Tomáš Štrauss).

Około 1980 roku zaczęły powstawać wielkoformatowe płótna pokryte kolistymi wzorami. Obrazy te wraz z pomalowaną na biało škodą — samochodem, którym Filko w 1981 roku udał się na emigrację — złożyły się na jego monumentalną instalację przestrzenną prezentowaną na *documenta 7* w Kassel w 1982 roku. Zapowiadały kolejny etap w twórczości artysty, który rozpoczął się po jego przybyciu do Nowego Jorku pod koniec 1982 roku. ●●●

Recently, Czech art theoretician Tomáš Pospiszyl aptly described what viewers feel watching Stano Filko’s works: ‘Confusion is often the first reaction: the measure and ambitions of his works are breathtaking . . . His art does not know small gestures. It is characterised by complexity, and at the same time, hermetism, and also both simplicity and naivety.’ Then doubts begin to appear: ‘Can you put on such a titanic scale? . . . Are we looking at the work of a genius or a charlatan?’

Indeed, Filko’s works reveal both introspection and extroversion, an objectified message and authentic expression of gesture, a vast array of sometimes ostensibly reduced media, a desire to take over the cosmic space, coupled with strange, somewhat awkward ‘local colour’, and the whole variety of artistic and non-artistic stimuli. Once, Filko’s talent appeared difficult to define, and in a way it reminded me of Picasso’s. From the perspective of his later works, where *text art* gains more and more space, systematic textualisation of everything that comes along his artistic path (or parallel path lines) is reminiscent of Hegel’s philosophy of spirit, in which consciousness goes all the way to unite with the absolute spirit through dialectical stages of the ‘constitutive other’. This parallel may sound like a parody today, but as noted by Tomáš Pospiszyl: ‘Even if he does not lack humour, Filko’s work is not a joke.’

It is impossible to bring out the complexity of the artist’s work in such a brief description, so I will focus only on the 1960s and 1970s, the formative period of his art, which is also covered by the current exhibition at the Zachęta.

Stano Filko’s works encompass almost all areas of art, but gained international recognition in the second half of the 1960s thanks to his environments. His projects from 1966 to 1970 are pioneering works in this field.



foto: utwór uprzejmości Słowackiej Galerii Narodowej | photo courtesy of the Slovak National Gallery

His first environments were made of intersecting transparent planes, covered with the contours of objects and logos, enhanced by multifaceted mirror images, and sometimes slide projections. In the artist’s intention the universal ‘symbols and dreams of humanity’ were supposed to eliminate the physical or mental distance between the work and the viewer in a dynamic, constantly changing environment. In his later installations (and other works) Filko’s concept of universality gained a cosmological dimension. In his last work of this kind, made before he withdrew from public life for political reasons, and known under various titles — *Wind*, *Breath*, or *Pneumatic Heart* (1970) — the artist presented in a simple and suggestive way his vision of a universal space as a rhythmically pulsating space-time continuum.

Although project *HAPPSOC I* (*happy society, happening sociologique*), created together with Alex Mlynárčik in 1965, is considered to be ‘purely conceptual’ (Pierre Restany), Filko had not been ready for a conceptual turnabout until 1968–1969. Then, he formulated his own concept of conceptual art as Plan Project Art. *Associations* are made of a huge number of prints, mostly offset, but also perforated plates from the years 1968–1970, and these works play a prominent role in Slovak art. Projects entitled *Poetry about Space* (1968–1969) and *HAPPSOC IV* (1968) are invitations to travel into space (‘physically and mentally’), and introduce new visual solutions. One part of the monumental cycle entitled *Sculpture of the 20th Century* presents rockets hovering over photographs of unidentified large cities, captured from the air — their shape is marked only schematically, in contour. They have a double meaning: as symbols of the human exploration of outer space, and also of a global threat to humanity. The artist used a technique resembling photographic double exposure, or layered collage.

Other works in his *Associations* series feature simple combinations of words and basic numbers, created by means of perforating paper or thicker materials. This technique had been applied before by Lucio Fontana, but Filko used it for other purposes. Perforation does not only mean penetration of the matter with emptiness, but also — ordered as it is — represents movement from the original beginning, from point zero (designated by the artist), leading towards cosmic infinity. The word ‘cosmos’ and the ordinal numbers in reverse order — from 9 to 1 — resound at regular intervals from a gramophone record that the artist made in 1971. The pattern of the record’s grooves resembles the orbits of the planets — the artist also plotted such peculiar cosmological sketches on photographs of big cities. 1971–1972 then saw a series

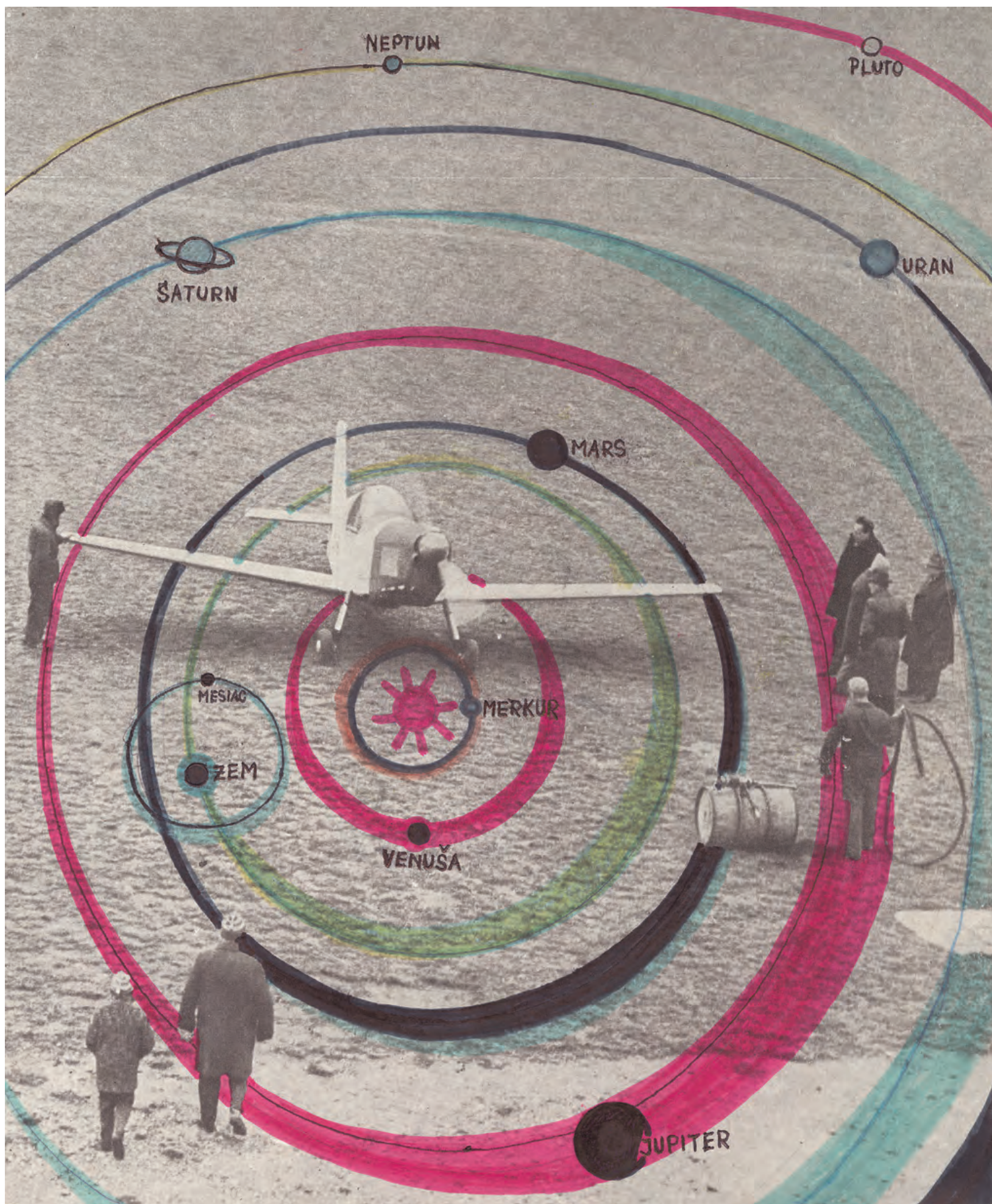


foto: dzięki uprzejmości Słowackiej Galerii Narodowej | photo courtesy of the Slovak National Gallery

Pomnik Układu Słonecznego, z serii *Asocjacje*, 1967, flamaster, druk znalezionej, Linea Collection

na sąsiedniej stronie:  
Rzeźba XX wieku (*Monument d'aujourd'hui*), 1968–1969, fotografia, Linea Collection

*Monument of the Solar System*, from the *Associations* series, 1967, felt-tip pen on found printed material, Linea Collection

opposite:  
*Sculpture of the 20th Century (Monument d'aujourd'hui)*, 1968–1969, photograph, Linea Collection



fot. dzięki uprzejmości Słowackiej Galerii Narodowej | photo courtesy of the Slovak National Gallery

of perforated papers that imitated the theme of concentric circles from his previous works, but in a purely abstract form. Later, Filko kept repeating this theme, as well as basic geometric figures and solids such as circles, spheres, triangles, pyramids, hexagrams, hexagons, incorporating them into his cosmology, recognising their symbolic or religious significance.

In the early 1970s, an informal group of artists (Filko included) formed in Slovakia, trying in this period of cosmic boom to sneak into their works ‘the latest cosmological thinking’ (László Beke). In their works, these artists employed a kind of scientific mimicry (bear in mind that scientism in socialist countries at that time was more acceptable than cosmology, which was closer to mysticism). Filko and two younger artists, Miloš Laky and Ján Zavarský quickly strayed away from the ‘quasi-scientific’ orientation of this loose group and in 1973 created *The Manifesto of Non-physical White Space in a Pure White Infinite Space*. In the manifesto and their creative endeavours, they postulated a departure from contemporary artistic movements, gave up any presentation of reality and rejected all theories of knowledge of the material world. Like Kazimir Malevich, to ‘cross the boundaries of the material world’ they used the colour white, which serves best to describe the ‘feeling of non-materiality’, but in another sense. ‘By painting a clean white space, you create tension that reflects the internal dynamics of infinity.’ This image is not represented by any form — it exists ‘without rhythm’ and without reference to any particular space. This ‘immaterial achromatic fiction’ took the form of white objects placed within white spaces. For the artists, however, this was not enough, and in their next *Manifesto of Pure Sensuality* they only proposed ‘pure activity’ and ‘pure sensuality’, freed from any material means of expression. Their actions can be described as a unique attempt to formulate a new concept of transcendence (metaphysics or ‘pataphysics’) undertaken in a highly secularised society.

After the premature death of Miloš Laky in the late 1970s, Filko continued this theme of ‘dematerialised’ art. However, common abstract concepts of philosophy,

psychology, cosmology, and theory of art appear in his texts, and the artist also uses non-standard expressions created by a variety of ‘transcendent’ prefixes: *out-*, *super-*, *anti-*, *over-*. Listed suggestively, these neologisms develop into a new language. Filko’s series of artistic texts ends with *Transcendental Meditation* (1980), or in the artist’s words, ‘unscientific, hyperreal, extrascientific, anticosmic, hypercosmic, extrasensory, clean, and timeless thought’. ‘Transcendence’ and ‘absolute’ are the most frequent terms used in these texts.

The *Letter to Friends* (probably from the second half of the 1970s) shows signs of what was almost an obsession for Filko over the following decades: apart from his artistic activities, he begins to organise his ‘archive’, consolidating his growing artistic achievements. He divides his artistic output conceptually into two, and later three paths (a series of individual exhibitions in Poland from 1979–1980 was an opportunity to show the results of this arrangement). These three paths are arranged like superimposed layers, each of which is symbolised by a colour: 1 — red (biology), 2 — blue (cosmology), and 3 — white (absolute spirituality).

Simultaneously with the texts, Filko produced a series of artistically interpreted photographs and prints entitled *Transcendence* (1977–1979). In ordinary black-and-white photographs from his private archives — in larger formats, sometimes with the background painted gold — the artist paints over his own figure in white or cuts out an empty square to replace his face. He melts into another dimension, reaching self-transcendence. The artist’s self-destruction could be an expression of his dreams of a different life, but it could also mean a ‘squaring of accounts with oneself’ (Tomas Strauss).

Around 1980 he began to create large canvases covered with circular patterns. Filko used these images, along with a white-painted Škoda (that he used to drive into exile in 1981) to create the monumental spatial installation presented at documenta 7, in Kassel in 1982. These works heralded the next stage in the artist’s work, which began after his arrival in New York at the end of 1982. ●●●



*Rzeczywistość kosmosu D*, z serii *Asocjacje*, 1968–1969, serigrafia, papier, kol. Richarda Filki

na sąsiedniej stronie:  
*EGO Telegram*, 1970–1980, fotografia, długopis, flamaster, Linea Collection

*Reality of Cosmos D*, from the series *Associations*, 1968–1969, silkscreen on paper, collection of Richard Filko

opposite:  
*EGO Telegram*, 1970–1980, photograph, pen, felt-tip pen, Linea Collection



# Projekt: Archiwum

## Project: Archive

Lucia Gregorová Stachová

W dorobku Filki ogromną rolę odgrywa archetyp odrodzenia i cyklicznych narodzin, co przejawia się na wszystkich poziomach jego twórczego uniwersum, a w sposób najbardziej widoczny w ewolucji jego nazwiska (Filko–Fylko–Phylko–Virtual Phylko) i w nierespektowaniu linearności i jednokierunkowości czasu. Jego archiwum to zarazem dzieło artystyczne i próba wyrażenia siebie poprzez instytucję. W procesie klasyfikowania i systematyzowania archiwum kluczową rolę odgrywają strefy kolorystyczne. Poszczególne prace, projekty, idee artysta porządkuje według pięciu kolorów. Każdy z nich: czerwony, zielony, niebieski biały i czarny opisuje inny aspekt życia i inny sposób funkcjonowania w świecie. Warstwy chronologiczne nakładają się i zazębiają: zdarza się, że w ramach jednego zbioru mamy do czynienia z rozpiętością czasową liczącą trzydzieści lat i dwiema, trzema, czterema warstwami tekstu, podpisów, rysunków, a także nową ich interpretacją. Filko zachował i włączył do swojego systemu wszystko, także wczesne rysunki i projekty monumentalnych rzeźb, pomników w przestrzeni publicznej, prawdopodobnie jeszcze z czasów studiów. Z późniejszego okresu pochodzi zbiór okrągłych, spiralnych i sferycznych rysunkowych interwencji, nakładających się na siebie i powtórnie podkreślających znaczenie oryginalnego artefaktu, szkicu czy notatek naniesionych ołówkiem, długopisem czy flamastrem. Pojedyncze kartki są porządkowane przeważnie od najstarszych po najnowsze, ale nie wszystkie — czasami rządzi tu inna logika, zależna od tematu danego zbioru w systemie Filki. Archiwum jako meta-dzieło jest odbiciem nieustannej artystycznej autorefleksji, wiodącej przez labirynty mnożących się wyjaśnień i autointerpretacji

Rysunki, kolaże, montaż, projekty, fotografie, diapozytywy i dokumenty z wystaw są często pokryte wieloma warstwami napisów, podpisów, transkrypcji i rysunków. Wiele spośród ogromnej liczby fotografii jest powiększonych, a całe serie pokryte są warstwą rysunków, wśród których znajdują się projekty budynków, komentarze, a także okręgi, kule, kwadraty, kostki, a później piramidy (zawierające wszystko, co było wcześniej) — ich nakładanie nadaje fotografiom nowe znaczenie. Motyw piramidy pojawił się już w katalogu artysty z 1970 roku; planował zbudować ją w miejscowości Vel'ká Hradná, z której pochodzi. W 2005 roku miała się ona przekształcić w jego własne żywe muzeum noszące nazwę Koráb (Arka).

Stano Filko już wcześniej w akcie swoistej autoinstytucjonalizacji podjął próbę refleksji nad własną twórczością i jej umiejscowieniem w świecie, dokonywanym poprzez budowanie własnej mitologii i kosmologii. Od roku 1965 przy ulicy Snežienkovej w Bratisławie powstawało coś będącego połączeniem atelier, archiwum i muzeum. Prace te zostały przerwane w latach 1982–1991, kiedy artysta przebywał na emigracji w Stanach Zjednoczonych. Proces tworzenia muzeum na własnych zasadach oddaje film Kvetoslava Hečko (*HAPPSOC 1965 — Hommage 1996, 1996, STV Bratislava*), który przybliży ideę HAPPSOC (pierwszy HAPPSOC powstał we współpracy Stana Filki z Zitą Kostrovą i Alexem Mlynárčikiem w 1965 roku jako koncepcja zawłaszczania rzeczywistości na potrzeby realizacji potencjalnych projektów artysty). Film nakręcony w przestrzeni owego atelier-muzeum-archiwum jest dokumentacją tego miejsca, dziś już nieistniejącego. ●●●

The archetypes of rebirth and cyclical birth play a huge role in Filko's art, and are manifested at all levels of his creative universe, most visibly in the evolution of his name (Filko–Fylko–Phylko–Virtual Phylko), and in his disregard for linearity and the one-way flow of time. His archive is both a work of art and an attempt to express himself through an institution. The key role in the process of the archive's classification and structuring is played by colour zones. The artist arranges individual works, projects, and ideas according to five colours. Each of these — red, green, blue, white, black — describe a different aspect of life and a different way of functioning in the world. Chronological layers overlap and interlock: within the framework of one col-



lection we deal with a time span of thirty years and two, three, four layers of text, captions, drawings, and new interpretations of them. Filko has preserved and incorporated everything into his system, including his early drawings and designs for monumental sculptures and public monuments, probably from the time of his studies. The later period is represented by a collection of circular, spiral, and spherical drawings, overlapping and re-emphasizing the importance of the original artefact, sketch, or notes plotted in pencil, pen or marker. Individual cards are usually organised chronologically from oldest to latest, but not all — sometimes, this organisation is governed by a different logic, depending on the theme of a given collection in Filko's system. The archive as a meta-artwork is a reflection of constant artistic self-reflection, winding through labyrinths of multiplying explanations and self-interpretations.

Drawings, collages, montages, designs, photographs, diapositives, and documents from his exhibitions are often covered with many layers of subtitles, captions, transcriptions and drawings. Many of the huge number of photographs are enlarged, and whole series are covered with layers of drawings, which include designs of buildings, comments, and also circles, spheres, squares, cubes, and later pyramids (containing everything that was there before). Layered one over the other they give photographs a new meaning. The pyramid theme also appeared in the artist's catalogue of 1970; he planned to actually build a pyramid in Vel'ká Hradná, his home village. After 2005, it was to be transformed into his own living museum, bearing the name Koráb [Ark].

In an act of self-institutionalisation, Stano Filko had earlier attempted to reflect on his own art and its place in the world by building his own mythology and cosmology. Since 1965, a combination of a studio, archive, and museum has been built on Snežienkova street in Bratislava. This work was interrupted between 1982 and 1991, when the artist lived in exile in the United States. The process of creating the museum on his own terms is presented in Kvetoslav Hečko's documentary (*HAPPSOC 1965 — Hommage 1996, 1996, STV Bratislava*), which presents the idea of HAPPSOC. (The first HAPPSOC was established in collaboration with Zita Kostrova and Alex Mlynárčik in 1965 as a concept of appropriation of reality, in order to carry out the artist's potential projects). Filmed at this studio-museum-archive, it serves as a document of the place, which is now defunct. ●●●



# John Lurie. Próbuję myśleć. Proszę, bądź cicho

## John Lurie. I am trying to think. Please be quiet

kurator | curator: Stanisław Welbel  
współpraca | collaboration: Karolina Sulich

John Lurie powraca do Warszawy jako malarz! Charyzmatyczny artysta znany jest polskiej publiczności głównie za sprawą swojej muzyki oraz ról filmowych. W latach dziewięćdziesiątych występował dwukrotnie w Sali Kongresowej: z John Lurie National Orchestra oraz ze swoim słynnym zespołem The Lounge Lizards. John Lurie to dla wielu ludzi legenda, a jego milczenie i tajemnicze zniknięcie ze sceny i ekranu wywołało rozmaite spekulacje. Przyczyną była choroba (zawansowana postać boreliozy) i która zmusiła go do wycofania się całkowicie z aktorstwa oraz uprawiania muzyki. Od tego czasu zajął się prawie wyłącznie malarstwem, którym zresztą interesował się już wcześniej — malował, jak mówi, od zawsze. Artysta wywodzi się ze środowiska nowojorskiej bohemy lat osiemdziesiątych i dziewięćdziesiątych. W tym okresie występował w licznych niezależnych produkcjach filmowych, a The Lounge Lizards nie tylko intensywnie koncertował, ale stał się również uosobieniem pewnego stylu.

Prezentacja współczesnych prac Johna Lurie jest próbą zmierzenia się z ikoną lat dziewięćdziesiątych, przełamania jego wizerunku i pokazania artysty w nowym świetle. To także próba spojrzenia na artystę poza jego rolami filmowymi, z bliższej perspektywy i przedstawienia bardziej prawdziwego portretu. W malarstwie tym wciąż jednak można odnaleźć znaną nam postać artysty, operującą ironicznym, absurdalnym, a czasem wisielczym humorem. Jego twórczość malarską łączy estetyczne podobieństwo z muzyką — oparta na improwizacji i spontaniczności, jest jednocześnie prowokacyjna i niepokojąca. Obrazy, niekiedy malowane starannie i z dużą wrażliwością, niemal cyzelowane, innym razem ledwie naszkicowane, powracają do pewnych motywów i postaci. Wpisane w obrazy tytuły często stanowią dowcipne i przewrotne aforyzmy. Czuje się jednak, że to sztuka bardzo osobista, że pod barwną, zabawną powierzchnią i prowokacyjnym żartem kryje się inny ton — przesyconej humanizmem zadumy, szczerzej i bardzo poważnej. Utrwalony w zbiorowej pamięci wizerunek Johna Lurie — dandyśa związanego nierozdzielnie z Nowym Jorkiem — wydaje się kłócić się z jego malarstwem, w którym to kondycja ludzka i natura, a nie miasto, znajdują się na pierwszym planie. ●●●

Stanisław Welbel

John Lurie pojawił się na scenie artystycznej wiosną 2004 roku, kiedy jego obrazy po raz pierwszy pokazała Anton Kern Gallery. Od tamtej pory prace artysty są wystawiane w cenionych galeriach na całym świecie. Miał wystawy indywidualne m.in. w P.S.1 Contemporary Art Center w Nowym Jorku, Musée des Beaux-Arts w Montrealu, Musée d'Art Moderne Grand-Duc Jean w Luksemburgu oraz w Watari Museum of Contemporary Art w Tokio, gdzie oddano mu do dyspozycji całą przestrzeń wystawienniczą. Wadsworth Atheneum w Connecticut i MoMA w Nowym Jorku włączyły jego prace do swoich kolekcji stałych.

Wcześniej, zanim Lurie skoncentrował się na malarstwie, prowadził zespół The Lounge Lizards, z którym tworzył muzykę przez 20 lat. Nagrał 22 płyty i skomponował muzykę do ponad 20 filmów, m.in. *Inaczej niż w raju*, *Poza prawem*, *Mystery Train*, *Martwe gołębie*, *Gniazdo osi* i *Dorwać małego* — ścieżka dźwiękowa do tego filmu otrzymała nominację do nagrody Grammy. Lurie zagrał w trzech filmach Jima Jarmuscha, a także w wielu innych produkcjach. Napisał, wyreżyserował i poprowadził kultowy serial telewizyjny *Fishing with John*, wydany na DVD w The Criterion Collection. Lurie jest też wydawcą muzyki fikcyjnego twórcy Marvin Pontiac.

John Lurie returns to Warsaw as a painter! This charismatic artist is best known to the Polish public through his music and film roles. During the 1990s, he twice appeared at the Sala Kongresowa concert hall, with John Lurie National Orchestra, and with his famous band, The Lounge Lizards. John Lurie is for many a legend, and his silence and mysterious disappearance from stage and screen aroused widespread speculation. In fact, this was a result of illness (advanced Lyme disease), which forced him to completely cease making music and acting. From that moment on, he has been engaged almost exclusively in painting, a realm he had been interested in earlier. In his own words, he'd 'been painting from the very beginning'. Lurie's milieu is the New York artistic bohemia of the 1980s and 1990s, during which period the artist appeared in a number of independent film productions. At the same time, The Lounge Lizards not only gave a great number of concerts, but also became icons of a certain style.

This presentation of contemporary works by John Lurie constitutes an attempt to reconsider this 1990s icon, to confront this image and show the artist in a new light. It is also an attempt to find a viewpoint that goes beyond that of the roles he played in films, one that is closer and better fitting — a more authentic portrait. In John's paintings, however, we can still see the artist's characteristic persona, bursting with an ironic, absurd and sometimes gallows humour. His work shares a similar aesthetic with his music, wherein improvisation and spontaneity are recurrently challenging and disturbing. His paintings, on some occasions so carefully and sensitively painted they appear to be almost chiselled, on others merely sketched, continuously return to certain motifs and figures. The titles they are given often constitute witty and provocative aphorisms. You get the feeling though, that the art is often very personal, as under the veneer of colourful joy and provocative wit, one can also find a humanist attitude that is honest, contemplative and deeply serious. The image of John Lurie encoded in the collective memory, that of the dandy, organically connected with New York, seems on the surface to clash with that of his painting, in which it is the human condition and nature rather than the city that is foregrounded. ●●●

Stanisław Welbel

John Lurie emerged onto the art scene in the spring of 2004, when he had his first painting exhibition at Anton Kern Gallery. Since then Lurie's work has been exhibited in esteemed galleries throughout the world. His solo museum exhibitions include P.S.1 Contemporary Art Center in New York, Musée des Beaux-Arts de Montreal, the Musée d'Art Moderne Grand-Duc Jean in Luxembourg and the Watari Museum of Contemporary Art in Tokyo, which dedicated its entire space to the presentation of Lurie's work. Both the Wadsworth Atheneum in Connecticut and The Museum of Modern Art in New York have acquired his work for their permanent collections.

Prior to focusing on painting, Lurie led the band The Lounge Lizards, which went on to make music for 20 years. During this time, Lurie recorded 22 albums and composed scores for over 20 movies, including *Stranger than Paradise*, *Down by Law*, *Mystery Train*, *Clay Pigeons*, *Animal Factory*, and *Get Shorty*, which earned him a Grammy nomination. Lurie also starred in three films directed by Jim Jarmusch, as well as a host of other films. He wrote, directed and starred in the cult classic *Fishing with John*, a series that is now part of The Criterion Collection. Lurie is also responsible for the release of the music of the fictional Marvin Pontiac.



HEROIN  
LEADS TO  
HARDER DRUGS

ACCIDENT



foto: dzięki uprzejmości artysty | photo courtesy of the artist

# John Lurie w rozmowie ze Stanisławem Welbelem i Karoliną Sulich

## John Lurie in conversation with Stanisław Welbel and Karolina Sulich

Dwanaście lat temu porzuciłeś muzykę na rzecz malowania. Czy myślisz, że te środki wyrazu są ze sobą związane? Czy twoje doświadczenie muzyczne — jazz i muzyka improwizowana — wpływają na język wizualny, którym posługujesz się w swojej praktyce malarskiej?

Jestem przekonany, że wiążą się ze sobą na wielu poziomach, ale nie jestem pewien, jak to wyjaśnić. Gdybym nie zajmował się wcześniej muzyką, dużo więcej czasu zajęłoby mi dotarcie do sedna tego, co robię w malarstwie. Do sposobu rozróżniania, co jest w pracy prawdziwe. Dzięki temu można też stać się odważniejszym. Nie bać się podjęcia pewnej gry i traktowania malarstwa z rodzajem kontrolowanego zaniedbania. Czasem

pracuję z akwarelami w ten sposób, że używam dużo wody — wtedy rzeczy dzieją się przypadkowo. Przez to, że tak długo grałem muzykę improwizowaną, potrafię uchwycić coś, co pojawia się tylko na chwilę. Stałem się biegły w łapaniu rzeczy w locie.

**Jakie jest twoje doświadczenie w obszarze sztuk wizualnych? Czy masz jakieś wykształcenie artystyczne?**

Nie mam żadnego formalnego wykształcenia. Moja matka była artystką i wykładała sztukę na uniwersytecie. Myślę, że w momencie porzucenia zawodu nauczyciela była bliska przekonania, że nauczanie sztuki to pomyłka. Że w większości przypadków tłamsi ono kiełkującą

*Próbuję myśleć. Proszę, bądź cicho, 2014, akwarela, papier*

na sąsiedniej stronie:

*Heroina prowadzi do twardszych narkotyków, 2005, akwarela, tusz, papier*

*I am trying to think. Please be quiet, 2014, watercolour on paper*

opposite:

*Heroin leads to harder drugs, 2005, watercolour, ink on paper*



foto: dzięki uprzejmości artysty | photo courtesy of the artist

kreatywność, która dopiero szuka ujęcia. Chociaż jestem pewien, że wiele zależy od nauczyciela. W każdym razie matka od dzieciństwa utwierdzała mnie w nawyku malowania, który utrzymał się do tej pory. Można mieć nadzieję, że w nowych obrazach jest obecny ten sam duch, co w tych przyklejanych taśmą do lodówki pięćdziesiąt lat temu.

**Jednak rysowałeś i szkicowałeś na długo przed momentem, kiedy postanowiłeś się skupić całkowicie na sztukach wizualnych, po zachorowaniu na boreliozę. Czy pamiętasz, jak to wszystko się zaczęło?**

Tak jak większość ludzi zacząłem w wieku dwóch lat. Po prostu nigdy nie przestałem. Zachorowałem na zaawansowaną postać boreliozy w 2002 roku i przez lata byłem uwięziony w mieszkaniu. Więc znów zacząłem malować. Ale zajęło to kilka lat, chyba cztery lata, zanim malowanie stało się tym, czym wcześniej była dla mnie muzyka.

**Jak opisałbyś swój styl? Czy wyróżniasz jakichś artystów, którzy wywarli szczególny wpływ na twoją pracę?**

Nie wiem. Jestem dość nieufny wobec artysty, który potrafi opisać swoją pracę — to prawie tak, jakby był dobry w pisaniu ofert, a za to brakowałyby mu tego, co jest najważniejsze. Ostatnio oglądałem wiele prac malarzy średniowiecznych — nie dla techniki, która bywa okropna, ale ze względu na treść, często niesamowicie twórczą i dość zwariowaną. Potem pojawia się Bosch z techniką, której mało kto może dorównać. Studiowałem wielu różnych malarzy od czasu wczesnej młodości. Chyba

najprostsze wyjaśnienie jest takie, że jeden obraz może zawdzięczać równie dużo Pollockowi, co Bruegelowi.

**Na wystawie pokazujemy tylko niedawne prace. Czy zachowujesz swoje starsze prace? Jaki jest twój stosunek do nich?**

Wiele z moich starszych rzeczy uległo w ten czy inny sposób zniszczeniu. Miałem powódź w mieszkaniu, część prac była niewłaściwie przechowywana w moim starym biurze, a dawno temu brałem też udział w wystawie malujących muzyków w Niemczech, z której prace wróciły zniszczone — opakowane przy pomocy zwykłej taśmy zamiast konserwatorskiej. Dlatego nie zostało tego dużo. Ale szczerze mówiąc, chociaż te starsze prace coś w sobie mają, to jednak błędą w zestawieniu z późniejszymi obrazami.

**Chciałbym zapytać też o twoje doświadczenie filmowe. Byłeś bardzo aktywny w kręgach kina niezależnego w latach osiemdziesiątych. Komponowałeś muzykę do filmów, ale także reżyserowałeś. Czy to punkt odniesienia dla twoich obrazów? Źródło inspiracji, historii lub anegdota?**

Nie, zupełnie nie.

**Przygotowałeś ścieżkę dźwiękową do wystawy. Czy możesz opowiedzieć o wyborze muzyki?**

Mam nadzieję, że to zadziała. Myślę, że nie okaże się doskonałe, ale pomysł polega na stworzeniu świata, w którym widz ma zobaczyć obrazy.

Ze względu na tryb, w jakim przygotowujemy wystawę, nie będę mógł tego doglądać do końca i trochę martwię się

o to, jak te dźwięki zabrzmiały w muzealnych słuchawkach. W każdym razie starałem się wybrać muzykę spójną z obrazami. Trochę falującą i niezbyt jazgotliwą ani rytmiczną. Chciałbym, żeby była odbierana raczej jako coś podprogowego niż jako przedstawianie razem sztuki i muzyki.

**Czy mógłbyś powiedzieć coś o tytułach prac? Są podszyte bardzo specyficznym poczuciem humoru.**

Tytuły pojawiają się bardzo późno. Zwykle w momencie, gdy już prawie skończyłem pracę. Zawsze kiedy już na początku mam wymyślony tytuł, obraz wydaje się coś tracić i wychodzi trochę przekombinowany. Czasem jestem rozczarowany tym, że ludzie sprawiają wrażenie, jakby nie potrafili po prostu oglądać obrazów, bo mają tendencję do uczepiania się tytułów. Chociaż to i tak o wiele mniej rozczarowujące niż ludzie komentujący obrazy słowami: „O, pamiętam go z filmów”.

**Skąd czerpiesz pomysły? Zauważyłem kilka powracających motywów...**

W czasie wywiadów bardzo często spotykam się z tym pytaniem i zawsze wprawia mnie w zdumienie. „Skąd biorą się pomysły?” Nakładam trochę farby, patrzę na to, co mam przed sobą i z tego miejsca ruszam dalej.

**Posługujesz się różnymi technikami malarskimi. Jak to wpływa na proces malowania i na same obrazy?**

Och, to zupełnie różne rzeczy. Z akwarelą jest tak, że dużo dzieje się z farbą samo i ja za tym podążam. Powstają formy, których nie mógłbym sobie wcześniej



fot. dzięki uprzejmości artysty | photo courtesy of the artist

wyobrazić, i w dalszej pracy staram się pozostać im wierny. Z drugiej strony, trudno jest w malowaniu akwarelą uniknąć błota. Jeśli chce się na coś nałożyć kolejną warstwę, może się to skończyć strasznym bałaganem. Farby olejne pozwalają naprawiać błędy. Można osiągnąć efekt bliższy zamiarom, ale nie ma tych magicznych, przypadkowych zjawisk, jakie daje akwarela.

**Twoje prace na papierze często mają w sobie japoński albo azjatycki rys. Czy ta tradycja w sztuce interesuje cię jakoś szczególnie? Może wskazuje to, że znaki w twoich obrazach odnoszą się do czegoś prawdziwego? Czy są jednak wymyślone?**

Nie, nie interesuje mnie to jakoś szczególnie. Zgaduję, że masz na myśli niektóre akwarele, ale tu chodzi tak naprawdę o moją fascynację tym, jak woda rozplywa się po papierze. To daje ci coś, czego nie byłbyś w stanie sam wymyślić. Te znaki mogą coś znaczyć, ale nie wiem, co by to miało być.

**Zastanawiałem się też nad postaciami, które malujesz.**

Po prostu skądś się zjawiają.

**Mam wrażenie, że bardzo mocno oddzielasz sztukę od swojej kariery filmowej i muzycznej. Powiedziałeś nawet, że jesteś rozczarowany, gdy ludzie łączą te sprawy. Dlaczego?**

Człowieku, chodzi mi o coś zupełnie innego. Kiedy ktoś ogląda obraz i myśli: „O, to ten koleś z filmów” — wydaje mi się oczywiste, dlaczego to może przeszkadzać, ale chyba nie jest, sądząc po twoim pytaniu.

Myślę, że to straszne, kiedy ktoś patrzy na dzieło Van Gogha i jedyne, co mu przychodzi do głowy: „To ten facet, który obciął sobie ucho”. Ale oczywiście wiele ludzi tak właśnie myśli.

Uważam, że muzyka i malarstwo są ze sobą bardzo mocno związane, ale nie potrafię tego wyjaśnić.

**Czym jest dla ciebie malarstwo? Niektóre twoje prace wydają się bardzo osobiste, inne ironiczne, a czasem polityczne... Jakie tematy i pytania cię interesują albo inspirują?**

Czy naprawdę istnieją ludzie, którzy są w stanie odpowiedzieć na pytanie „czym jest dla ciebie malarstwo?”? Bo ja nie potrafię.

**Przez większość czasu mieszkasz na małej karaibskiej wyspie, ale masz też pracownię w Nowym Jorku. Gdzie wolisz pracować? Jak życie blisko natury wpływa na twoje malarstwo?**

Szczerze mówiąc, nie widzę żadnej różnicy. Ludziom trudno w to uwierzyć, ale kiedy wysyłamy do skanowania prace z kilku miesięcy, naprawdę nie sposób odróżnić obrazów namalowanych w Nowym Jorku od tych powstałych w innych miejscach.

Oczywiście, na Karaibach jest o wiele więcej rzeczy do zobaczenia i to się zauważa — jak jedna gałąź wygląda obok drugiej, ile kolorów pojawia się na jednym płątku kwiatu. Ale tak naprawdę nie zmienia to treści ani tematów obrazów. One pochodzą raczej z wnętrza.

**Jako młody człowiek (według Wikipedii do Nowego Jorku przeniosłeś się w wieku 22 lat) grałeś na ulicach i w klubach, dzięki czemu związałeś się z ówczesną sceną podziemia muzycznego. Bywasz opisywany jako ambasador „New York Cool”. Jakie są twoje wrażenia i wspomnienia z tamtego okresu?**

Jak odpowiedzieć na to pytanie bez napisania dość długiej książki? ●●●

*Sędzia był zahipnotyzowany alkoholem*, 2006, akwarela, pastel olejny, clayboard

na sąsiedniej stronie:  
*Bizon*, 2005, akwarela, tusz, papier

*The Judge was hypnotised by alcohol*, 2006, watercolour and oil pastel on clayboard

opposite:  
*Bison*, 2005, watercolour and ink on paper



foto: dzięki uprzejomości artysty | photo courtesy of the artist

**John, over the last 12 years you have turned from music to painting. Do you think these two mediums somehow relate to each other? Does your musical background in jazz and improvised music effect the visual language you use in your painting practice?**

I am sure they relate on several levels, but I am not sure how to explain it. If I had not played music, it would have taken me longer to get to the core of what I am doing in painting. A way of discerning what is real in the work. It can also give one the ability to be more daring. Not to be afraid to have a sense of play and to approach a painting with a kind of controlled abandon. And in the way I sometimes work with watercolour, using a lot of water and very random things happen, because I played improvised music for so long and had become adept at capturing something in the moment, it made me more able to catch things on the fly.

**What is your visual arts background? Did you have any formal art education?**

I have no formal education. My mother was an artist and taught art at a university. I think she came away from teaching with the opinion that teaching art was almost a mistake. That in most cases it squashes the budding creativity that is trying to find a way out. Though I am sure that very much depends on the teacher. But somehow my mother instilled in me the confidence to work on the paintings as I did as a child and to keep doing that. So that hopefully there is still the same spirit now as there was in the ones taped to the refrigerator fifty years ago.

**But you have been drawing and doodling long before you decided to focus mostly on visual art due to your advanced case of Lyme disease. Do you remember how it all started?**

Like most people I started when I was two. I just never stopped. I became very ill with Advanced Lyme in 2002 and was trapped in my apartment for years. So I started painting again. But it took a couple of years, actually it was more like four years, before the painting began to be what the music had once been.

**How would you describe your style? Do you consider any artists particularly influential for your work?**

I don't know, I am almost suspicious of an artist who is good at describing their work, like they are good at writing proposals and thus their work lacks the thing that is most important. Lately, I have been looking at a lot of medieval painters, not for the technique which is often awful but for the subject matter that is incredibly creative and quite nuts. Then you come to Bosch who has technique better than almost anyone. I have studied many different painters over the years, going back to when I was quite young. I suppose the easiest way to explain it is that one painting might owe as much to Pollock as it does to Bruegel.

**At the exhibition, we only show newer works. Do you have you older works? What do you think about them now?**

A lot of my older stuff has been ruined in one way or another, I had a flood in my apartment, there was work stored at my old office that was really badly handled and a long time ago, I was part of a show in Germany of musicians who paint and the work was returned with non-archival tape that ended up ruining the pieces — so there isn't so much left of it.

But to be honest, though it has something, the older work pales in comparison to the later stuff.

**I would also like to ask about your film experience. You were very active in the 1980s in independent cinema circles. You composed soundtracks and also directed yourself. Is this of any reference for your paintings? Is it a source of inspirations, stories or anecdotes?**

No, not really at all.

**John, you prepared a soundtrack for the show. Could you say more about the selection of tunes?**

I hope this works. I don't think it is going to be perfect, but the idea is to create a world to see the paintings in.

Because of how we are doing this, I am not going to be able to oversee it to the end and I am a little worried about how the actual sound will be in museum headphones. But I tried to pick music that was congruous with the paintings. Music that floated a bit and wasn't too raucous or rhythmic.



I would like it seen as something subliminal rather than a presentation of the art and music together.

**Could you tell more about the titles of your works? They have a very special kind of humour.**

The titles come very late in the painting. Like usually when I am almost done. Any time I have come up with the title in advance, the painting seems to lose something and come out a bit contrived. I am a little disappointed sometimes that people just don't seem able to see the paintings but latch onto the titles. Though that is far less disappointing than when people see the paintings and go, 'oh, I remember him from the movies'.

How do you come up with the ideas? I notice some recurring motifs . . .

I get asked this question often in interviews and it completely baffles me. 'Where do ideas come from?' I put some paint down, see what I have and move forward from there.

**John, you work with different painting techniques. How does it affect both the painting itself and your painting process?**

Oh, it is incredibly different. Watercolour has a thing where what happens with the paint is something I try to follow. It comes up with patterns you could never imagine in advance and then I try to be true to what has happened. Yet, with watercolour it is very difficult to not make mud. If you add a layer on top of something, you can just make a hideous mess.

Oil, you can fix the mistakes easier. You can do more what you had in mind in the first place, but it doesn't give you those magical, chaotic things like watercolours do.

**Your works on paper often have some Japanese or Asian touch. Are you particularly interested in this art tradition? Does this indicate that for you the marks on your painting are for real? Or have you made them up?**

No, I am not particularly interested in that. I presume you mean some of the watercolours, but it is really that I am fascinated in how the water flows on the paper and gives you something you could never have come up with on your own. The marks may mean something, but I don't know what.

**I was also wondering about the characters that you depict? They just seem to show up.**

**I have an impression that you make a very strong division between your visual art and musical and film career. You said even that it is disappointing when people connect it. Why?**

Man, that is not what I said at all.

If someone is looking at a painting and says: 'Oh, that is the guy in the movies.' I would think that it was obvious as to why that would be bothersome, but I guess, not judging from your follow up question. If someone looks at a Van Gogh and all they think is 'that is the guy who cut off his ear'. I think that is horrible, but of course that is what many people think.

I think there is a strong connection between the music and the paintings but don't know how to actually explain it.

**What is painting for you? Sometimes your works seem to be very personal, sometimes ironical but sometimes political . . .**



foto: dzięki uprzejmości artysty | photo courtesy of the artist

**What are the topics, problems or questions that you address or are inspired by?**

Are there really people who can answer a question like this? 'What is painting for you?' Because I can't.

**You basically live most of the time on a small Caribbean island but also have a studio in NYC. Where do you prefer to work? How does living close to nature affects your painting?**

You know honestly, it doesn't seem to make any difference at all. People don't seem to want to believe that but when we send a few months work in to be scanned, it really is impossible to tell which ones were done in NY and which in other places.

Of course, in the Caribbean there are many more things to see and so one makes note of it — how this branch looks against this branch, how many different colours a flower has in a petal. But it really doesn't change the content or subject matter of the paintings. They much more come from within.

**As a young man, according to Wikipedia you were 22 when you moved to New York, you used to play on the streets of**

**the city, in clubs and thus have been strongly connected to the underground scene of those times. You are described as an 'Ambassador of New York cool'. What are your impressions or memories from that period?**

How do I answer this without writing a rather long book? ●●●

*Szkielet z mojej szafy przeprowadził się z powrotem do ogrodu, 2009, olej, płótno*

**na sąsiedniej stronie:**

*Gdy na obrzeżach miasta pojawiła się gigantyczna szczoteczka do zębów, nikt nie był pewien, czy to znak od Boga, czy tylko jedna z tych dziwnych rzeczy, które czasem się zdarzają, 2014, akwarela, pastel olejny, papier*

*The skeleton in my closet has moved back out to the garden, 2009, oil on linen*

**opposite:**

*When the giant toothbrush appeared at the edge of town, no one was sure if it was a sign from God or just one of those weird things that happen, 2014, watercolour and oil pastel on paper*



WROCLAW 2016  
Europejska Stolica Kultury



EUROPEJSKA  
STOLICA KULTURY

sfinansowano  
ze środków  
finansed by  
Ministerstwo  
Kultury  
i Dziedzictwa  
Narodowego

współorganizatorzy  
co-organisers  
NFM



partner strategiczny  
strategic partner  
KGHM

patroni medialni  
media patronage  
Gazeta



# Dziki pola. Historia awangardowego Wrocławia

## The Wild West. A History of Wrocław's Avant-Garde

komisarz wystawy | exhibition commissioner: Dorota Monkiewicz

kuratorzy | curators: Michał Duda, Anka Herbut, Anna Mituś, Paweł Piotrowicz, Adriana Prodeus, Sylwia Serafinowicz, Piotr Stasiowski

projekt ekspozycji | exhibition design: Robert Rumas

koordynacja | coordination: Jola Bielańska (MWW), Julia Leopold (Zachęta)

współpraca | collaboration: Dominika Sośnicka, Anna Krukowska

konserwator | restorer: Karolina Lizak

współorganizatorzy | co-organisers: Muzeum Współczesne Wrocław, Zachęta — Narodowa Galeria Sztuki | Wrocław Contemporary Museum, Zachęta — National Gallery of Art

wystawa pod patronatem Minister Kultury i Dziedzictwa Narodowego Małgorzaty Omilanowskiej oraz Prezydenta Wrocławia Rafała Dutkiewicza

the exhibition under the patronage of the Minister of Culture and National Heritage Małgorzata Omilanowska and President of Wrocław Rafał Dutkiewicz



Laura Pawela, *Bez tytułu (Friedrich)*, 2008, projekcja trójkanałowa, kol. Muzeum Współczesnego Wrocław

na sąsiedniej stronie:

Siedziba tymczasowa Muzeum Współczesnego Wrocław w schronie przeciwlotniczym z czasów obrony Festung Breslau. Na fasadzie mural Stanisława Dróżdża *Klepsydra (Było, jest, będzie)*, 2009

Laura Pawela, *Untitled (Friedrich)*, 2008, 3-channel projection, collection of the Wrocław Contemporary Museum

opposite:

Festung Breslau-era air-raid shelter, a temporary space of the Wrocław Contemporary Museum. On the facade, a mural by Stanisław Dróżdż, *Hourglass (Was, Is, Will Be)*, 2009

### SALA 1

Historyczna narracja wystawy rozpoczyna się w połowie lat sześćdziesiątych, w momencie osiedlenia się we Wrocławiu dwóch wielkich wizjonerów sztuki: twórcy Teatru Laboratorium Jerzego Grotowskiego oraz Jerzego Ludwińskiego — autora pionierskiej koncepcji Muzeum Sztuki Aktualnej we Wrocławiu i założyciela Galerii pod Moną Lisą. W tym samym czasie Stanisław Dróżdż podejmuje idee poezji konkretnej. Wszystkie te wątki zbiegają się właśnie w Galerii pod Moną Lisą, w której artyści współpracują ze sobą i wystawiają. Tym samym Galeria staje się laboratorium sztuki konceptualnej w Polsce.

Pokazujemy zatem, jak w tamtych latach wyglądał Wrocław — w odniesieniu do jego historii, doświadczenia II wojny światowej i funkcji na Ziemiach Odzyskanych. Częścią tej historii jest siedziba Muzeum Współczesnego, ponieważ architektura budynku wiąże się bezpośrednio z wojenną przeszłością miasta.



foto | photo by Tadeusz Rolke



foto | photo by Natalia LL

## ROOM 1

The exhibition's historical narrative begins in the mid-1960s, when two great visionaries of art settled in Wrocław: Jerzy Grotowski, creator of the Laboratory Theatre, and Jerzy Ludwiński, author of the pioneering concept of the Museum of Recent Art in Wrocław, and founder of the Pod Moną Lisą Gallery. At the same time, Stanisław Dróżdź was embracing the idea of concrete poetry. All these threads converged at the Pod Moną Lisą Gallery, where artists worked and exhibited together. Thus, the gallery becomes a laboratory of conceptual art in Poland.

This is why we're showing what Wrocław looked like in those years — in relation to its history, experience of the Second World War, and functioning as a city in the Regained Territories. The Contemporary Museum is part of this history too, as the building's architecture is directly linked to the wartime story of the city.

Natalia LL, *List gości*, 1970 (2012), instalacja, kol. Muzeum Współczesnego Wrocław

Włodzimierz Borowski, *Dialog*, Sympozjum Wrocław '70, Muzeum Architektury we Wrocławiu, fot. Tadeusz Rolke, kol. Muzeum Współczesnego Wrocław  
 Konrad Jarodzki, *Zapis przestrzeni*, 1971, działania podczas pleneru *Ziemia Zgorzelecka*, 1971, kol. Muzeum Współczesnego Wrocław  
 Międzynarodowa Wystawa Architektury Intencjonalnej Terra-1, Muzeum Architektury we Wrocławiu, 1975

Natalia LL, *Arrest Warrant*, 1970 (2012), installation, collection of the Wrocław Contemporary Museum

Włodzimierz Borowski, *Dialogue*, Wrocław '70 Symposium, Museum of Architecture in Wrocław, photo by Tadeusz Rolke, collection of the Wrocław Contemporary Museum  
 Konrad Jarodzki, *A Record of Space*, 1971, actions during *The Land of Zgorzelec* retreat, 1971, collection of the Wrocław Contemporary Museum  
 International Exhibition of Intentional Architecture Terra-1, Museum of Architecture in Wrocław, 1975



foto | photo by Jan Borski

## SALA 2

Jerzy Ludwiński współpracował ze Stefanem Müllerem, architektem i urbanistą zaangażowanym w organizację Sympozjum Plastycznego Wrocław '70, które stało się największą manifestacją sztuki konceptualnej w Polsce. Idee tam zapoczątkowane znalazły kontynuację w wizjonerskich projektach wystawienniczych Müllera — Międzynarodowych Wystawach Architektury Intencjonalnej Terra-1 (1974) i Terra-2 (1981), prezentujących utopijne koncepcje urbanistyki przyszłości.

W latach siedemdziesiątych artyści skupieni wokół Ludwińskiego zaczęli interesować się problematyką ekologiczną. Plener *Ziemia Zgorzelecka*, zorganizowany na terenie kopalni węgla brunatnego, był wyrazem nowej postawy wobec relacji sztuki i środowiska naturalnego.

W tym samym czasie wrocławscy artyści nawiązywali kontakty z twórcami z zagranicy, działającymi po obu stronach żelaznej kurtyny — wystawa prezentuje rezultaty tej współpracy. Jednak hasło „Wrocław otwarty” nie obejmuje tylko wymiany doświadczeń artystycznych, ale także wyjście sztuki na ulicę, czego spektakularnym przykładem jest festiwal organizowany (od 1967) przez Ośrodek Teatru Otwartego Kalambur.

## ROOM 2

Jerzy Ludwiński collaborated with Stefan Müller, the architect and urban planner involved in the Wrocław '70 Symposium, which became the biggest gathering of conceptual art in Poland. The ideas originated there were continued in Müller's visionary exhibition projects — the International Exhibitions of Intentional Architecture Terra-1 (1974) and Terra-2 (1981), presenting utopian concepts of future urban planning.

In the 1970s, the artists gathered around Ludwiński became interested in environmental issues. *The Land of Zgorzelec* retreat, held in a lignite mine, was an expression of a new attitude towards the relationship between art and the environment.

At the same time, Wrocław artists were making contact with foreign artists working on both sides of the Iron Curtain, and the exhibition also presents the results of this meeting of minds. But the slogan 'Open Wrocław' does not only apply to the exchange of artistic experience, but also art walking about in the streets, a spectacular example of which is the festival organised since 1967 by the Kalambur Centre for Open Theatre.



foto: | photo by Leszek Fidusiewicz, dzięki uprzejmości Galerii Monopol w Warszawie | courtesy of Monopol Gallery, Warsaw

## SALA 3

W kulturalnym życiu Wrocławia w latach siedemdziesiątych niezwykle ważne były doświadczenia w dziedzinie teatru związane z działalnością Jerzego Grotowskiego oraz Helmuta Kajzara, dramaturga, reżysera teatralnego i twórcy koncepcji „teatru metaco-dzienności”. Kajzar reżyserował wiele sztuk Tadeusza Różewicza. Temat ciała, pracy z ciałem aktora oraz powszedniej rzeczywistości bliski jest zarówno twórcom teatru, jak i sztuk wizualnych; przejawia się m.in. w pracach Romualda Kutery i Barbary Kozłowskiej. Natomiast instalacje Kajzara wychodziły poza scenę teatru, do foyer czy wręcz w przestrzeń miasta.

Z wrocławskim Teatrem Współczesnym ściśle współpracował Krzysztof Zarębski, a z Teatrem Laboratorium związany był Krzysztof M. Bednarski. Doświadczenie teatralne miało istotne znaczenie także w ich autonomicznej twórczości, zajmującej istotne miejsce w historii polskiej sztuki współczesnej.

## ROOM 3

An important role in the cultural life of the Wrocław of the 1970s was played by the experience of theatre, and the activities of Jerzy Grotowski and Helmut Kajzar, playwright, director, and creator of the concept of 'meta-everyday theatre'. Kajzar directed many plays by Tadeusz Różewicz. The theme of the human body, working with the actor's body, and everyday reality is a subject close to the creators of both theatre and visual arts. It is reflected, among others, in the work of Romuald Kutera and Barbara Kozłowska. On the other hand, Kajzar's installations went beyond the stage, to the foyer and even into the city itself.

Krzysztof Zarębski worked closely with the Współczesny Theatre in Wrocław and Krzysztof M. Bednarski was associated with the Laboratory Theatre. The theatre experience was also important in terms of their autonomous artistic endeavours, and occupied a significant place in the history of Polish contemporary art.



foto: dzięki uprzejmości artysty | photo courtesy of the artist

Krzysztof Zarębski, *Przymierzalnia pasów cnoty*, fragment scenografii do *Przyrostu naturalnego* Tadeusza Różewicza, reż. Kazimierz Braun, podziemie Teatru Współczesnego we Wrocławiu, 1979

Krzysztof Bednarski, *Thanatos polski*. Instytut Aktora — Teatr Laboratorium, Wrocław, 1981, plakat

Krzysztof Zarębski, *Chastity Belt Dressing Room*, fragment of stage design for Tadeusz Różewicz's *The Birth Rate*, dir. Kazimierz Braun, basement of Teatr Współczesny in Wrocław, 1979

Krzysztof Bednarski, *Thanatos polski*. Instytut Aktora — Teatr Laboratorium, Wrocław, 1981, poster



#### SALA 4

Wątek „codziennosci” i ciała jest szeroko podejmowany w twórczości Natalii LL i Andrzeja Lachowicza, którzy wprowadzili wówczas do sztuki otwartą erotykę. W 1971 roku Galeria PERMAFO zainaugurowała działalność wystawienniczą wystawą indywidualną Natalii LL *Fotografia intymna*. A w 1978 roku odbyła się pierwsza wystawa sztuki feministycznej w Polsce — *Sztuka kobiet* w Galerii Jatki PSP — zorganizowana przez Natalię LL z udziałem Carolee Schneemann, Noémi Majdán i Suzy Lake. Natalia LL współpracowała i wystawiała za granicą z VALIE EXPORT, której dokonania były ważne dla rozwoju sztuki feministycznej w Polsce.

#### ROOM 4

The theme of ‘everyday life’ and the body has been broadly undertaken in the art of Natalia LL and Andrzej Lachowicz, who introduced open eroticism into art. In 1971, the PERMAFO Gallery opened with Natalia LL’s individual exhibition, *Intimate Photography*. In 1978, the first exhibition of feminist art in Poland — *Women’s Art* at the PSP Jatki Gallery — was organised by Natalia LL, and featuring Carolee Schneemann, Noémi Majdán, and Suzy Lake. Natalia LL has worked and exhibited abroad together with VALIE EXPORT, whose creations have been important for the development of feminist art in Poland.





foto: dzięki uprzejmości artystki | photo courtesy of the artist

## SALA 5

Poszukiwania twórcze podejmowane przez artystów Galerii PERMAFO dotyczyły rodzącej się wówczas sztuki mediów. Następną generacją twórców, związana z Galerią Sztuki Najnowszej we Wrocławiu (Anna Kutera, Romuald Kutera, Lech Mrożek i inni), kontynuowała tę linię poszukiwań, zwłaszcza w drugiej połowie lat siedemdziesiątych.

## ROOM 5

Creative explorations undertaken by the Galeria PERMAFO's artists dealt with then-budding media art. The next generation of artists associated with the Galeria Sztuki Najnowszej [Gallery of Most Recent Art] in Wrocław (Anna Kutera, Romuald Kutera, Lech Mrożek, and others), continued this searching, especially in the second half of the 1970s.

Anna Kutera, *Najkrótszy film świata*, 1975, fotografia czarno-biała

na sąsiedniej stronie:

VALIE EXPORT, *Przerwana linia* (*Film czasoprzestrzenny, Film strukturalny*), 1971, film 16 mm, zdigitalizowany, kol. Dolnośląskiego Towarzystwa Zachęty Sztuk Pięknych

Natalia LL, *Rejestracja permanentna co 1 km autostrady E22*, 1970, film 16 mm, zdigitalizowany, kol. Dolnośląskiego Towarzystwa Zachęty Sztuk Pięknych

Anna Kutera, *The Shortest Film in the World*, 1975, black-and-white photograph

opposite:

VALIE EXPORT, *Interrupted Line* (*Spatiotemporal Film, Structural Film*), 1971, digitalised 16 mm film, collection of the Lower Silesian Society for the Encouragement of the Fine Arts

Natalia LL, *Permanent Recording of the E22 Motorway at One-Kilometre Intervals*, 1970, digitalised 16 mm film, collection of the Lower Silesian Society for the Encouragement of the Fine Arts



foto: | photo by Mirosław Emil Koch



foto: | photo by Mirosław Emil Koch

## SALA 6-7

Dwa różne tematy przedstawione w tej przestrzeni łączy działalność Wytwórni Filmów Fabularnych we Wrocławiu. Prezentacja wytwórni dotyczy obecności twórców filmowych w mieście oraz obrazów miasta pojawiających się w ich produkcjach. We Wrocławiu powstały tak ważne obrazy kina polskiego jak *Rękopis znaleziony w Saragossie* (1964, reż. Wojciech Jerzy Hass), *Salto* (1965, reż. Tadeusz Konwicki) czy *Zdjęcia próbne* (1977, reż. Agnieszka Holland, Paweł Kędzierski i Jerzy Domaradzki). Ten ostatni film pokazuje od kulis życie i działalność Wytwórni Filmów Fabularnych. Wrocław stał się też atrakcyjnym plenerem dla twórców filmowych. To właśnie na nasypie w okolicach dworca PKP — usytuowanego w centrum miasta — nakręcono scenę śmierci Maćka Chełmickiego, bohatera filmu *Popiół i diament* (1958, reż. Andrzej Wajda).

Kres formacji awangardowej we Wrocławiu przypadł na czas wprowadzenia w Polsce stanu wojennego (1981). Następna generacja artystów poszukiwała dla siebie innych środków ekspresji — muzyka rockowa, redagowanie i wydawanie nielegalnych pism czy prasy trzeciego obiegu (idea fanzínów). To wówczas we Wrocławiu działały zespoły takie jak Klaus Mitffoch, Los Lovers i Kormorany. Członkowie tej ostatniej grupy wywodzili się ze środowiska wrocławskiej Akademii Sztuk Pięknych, a ich występy o charakterze sytuacji parateatralnych — często odbywały się w opuszczonych budowlach, miejscach „poniemieckich”. Kormorany działali w swego rodzaju symbiozie z artystami sztuk wizualnych, zwłaszcza z grupą Luxus.

## ROOMS 6-7

Two different themes presented in this space are combined in the works of the Feature Films Studio in Wrocław. The Studio's presence focuses on filmmakers in the city, and the images of the city appearing in their productions. Such important pictures in Polish cinema as *The Saragossa Manuscript* (1964, dir. Wojciech Jerzy Hass), *Somersault* (1965, dir. Tadeusz Konwicki), and *Screen Tests* (1977, dir. Agnieszka Holland, Paweł Kędzierski, and Jerzy Domaradzki) were produced in Wrocław. This film shows the life and work backstage of the Feature Films Studio. Wrocław has also become an attractive exterior location for filmmakers. It was on the embankment in the vicinity of the railway station — situated in the city centre — that Andrzej Wajda filmed the death scene of Maciek Chelmicki, the hero of *Ashes and Diamonds* (1958).

The end of Wrocław's avant-garde formation coincided with the imposition of martial law in Poland (1981). The next generation of artists sought other means of expression — rock music, editing and publishing in the *samizdat* press, or third-circulation alternative journals fanzines, etc). It was a time when bands like Klaus Mitffoch, Los Lovers and Kormorany played in Wrocław. Members of the latter group came from the community of the Wrocław Academy of Fine Arts, and their quasi-theatrical performances were often staged in abandoned, formerly German locations. The Kormorany worked in a kind of symbiosis with visual artists, especially with the Luxus group.

## SALA 7

Proces transformacji gospodarczej i ustrojowej, który rozpoczął się w Polsce w 1989 roku, wpłynął także na sztukę i życie wrocławskich artystów. Dalsze życie w alternatywie przestało być możliwe. Artyści musieli znaleźć na nowo swoje miejsce w nowej rzeczywistości polityczno-ekonomicznej. Wielu odeszło od sztuki. Inni komentowali i komentują promocję konsumpcyjnego stylu życia i popkultury, której przejawem są wielkie imprezy masowe w błyskawicznie rozwijającym się gospodarczo mieście. Ostatnie dekady we Wrocławiu to także różne przejawy aktywizmu miejskiego, rozkwit sztuki murali i sztuki w przestrzeni publicznej oraz sztuki nowych mediów, którym patronuje WRO Art Center i Międzynarodowe Biennale Sztuki Mediów WRO. ●●●

## ROOM 7

The process of economic and political transformation that began in Poland in 1989 also influenced the art and life of Wrocław artists. Living an alternative life no longer proved possible. Artists had to find their place again in the new political and economic reality. Many abandoned their art, while others took to commenting on the promotion of the consumer lifestyle and pop culture, as manifested by mass events in the economically booming city. The last few decades in Wrocław have also seen different manifestations of urban activism, a blossoming of murals and public art, as well as new media art — all under the aegis of the WRO Art Center and the WRO International Media Art Biennale. ●●●

Koncert Krzysztofa „Kamana” Kłosowicza i Macieja Maleńczuka, ul. Kiełbaśnicza, Wrocław, 1989

Członkowie zespołu Kormorany, lata osiemdziesiąte, Międzyrzecki Rejon Umocniony (MRU)

na sąsiedniej stronie:

Grupa Luxus, *Grupa Luxus informuje, że tak też można żyć*, 1993, instalacja

Piotr Skiba, *Sausage Hero*, 2010, wideo, kolekcja Dolnośląskiego Towarzystwa Zachęty Sztuk Pięknych

Krzysztof 'Kaman' Kłosowicz and Maciej Maleńczuk performing live, Kiełbaśnicza street, Wrocław, 1989

Members of the music band Kormorany, 1980s, Międzyrzecz Fortified Area (MRU)

opposite:

Grupa Luxus, *Grupa Luxus Informs that You Can Live Like This Too*, 1993, installation

Piotr Skiba, *Sausage Hero*, 2010, video, collection of the Lower Silesian Society for the Encouragement of the Fine Arts







## Olga Tokarczuk

Spójrzmy na miasto jak na tekst, a wtedy okaże się, jak dziwną Wrocław jest opowieścią. To palimpsest, tekst napisany na jakimś innym, który z jakichś powodów próbowano wywabić albo zatrzeć. Nowy tekst jest mocny i wyraźny, ale wciąż przebijają się spod niego stare litery, całe zdania, choć nie do końca już czytelne. Towarzysząc nowym słowom konsekwentnie niczym akompaniament dobiegający z przeszłości, grany w innym rytmie, na egzotycznych instrumentach. To nadpisywanie trwa wieki i dokonuje się w różnych językach, a pewnie kiedyś ostatnimi autorami będą wiatr i piasek. Kultura palimpsestu jest moją kulturą.

Wrocław umarł i zmartwychwstał siedemdziesiąt lat temu — upadek miasta wiosną 1945 roku jest jednocześnie jego początkiem. Historia tragicznej obrony Festung Breslau stała się czymś w rodzaju opowieści założycielskiej, opartej na paradoksie. Polega on na tym, że miasto nie zostało zbombardowane przez aliantów jak inne niemieckie miasta, nie zostało także zniszczone wskutek działań wojennych Armii Czerwonej. Breslau zniszczyli jego mieszkańcy i obrońcy. I dalszy ciąg paradoksu — miasto wiernie i z pieczołowitością odbudowali obcy przybysze.

Wszystko rozegrało się dokładnie siedemdziesiąt lat wstecz od momentu, kiedy piszę ten tekst. Wrocław, wezwany przez samego Hitlera do oporu za wszelką cenę, zamienił się w Festung Breslau, a obrona twierdzy doprowadziła do jego całkowitej zagłady. Niemieccy obrońcy podpalali i wysadzali w powietrze kamienice, żeby instalować w nich gniazda karabinów maszynowych. Dokładnie siedemdziesiąt lat temu, na początku marca 1945 roku wydano rozkaz wyburzenia całych kwartałów, ale dowodem szaleństwa destrukcji, jakie ogarnęło obrońców, stała się budowa lotniska w ścisłym centrum — w pięknej dzielnicy uniwersyteckiej, w okolicy ówczesnego Kaiserbrücke (dziś most Grunwaldzki) i Fürstenbrücke (dzisiejsza ulica Szczytnicka). Zniszczono wtedy metodycznie wszystkie budynki wraz z ich zawartością: zbiory archiwum państwowego, a także protestancki kościół Marcina Lutera i katolicki świętego Piotra Kanizjusza. Powstały pas miał 1300 metrów długości i 300 metrów szerokości. W celu oczyszczenia go z gruzów pracowało tam kilkanaście tysięcy robotników przymusowych i cywilów. Większość z nich zginęła. Na tym lotnisku nie wylądował nigdy żaden samolot, żaden też nie wystartował. Obrona twierdzy to trzy tysiące samobójców i osiemnaście milionów metrów sześciennych gruzu.

Trzy dni po kapitulacji, na początku maja 1945 roku, w mieście zjawili się urzędnicy nowego porządku. W pamiętnikach przybyszów pobrzmiwają nuty apokaliptyczne: miasto cuchnie dymem i rozkładającymi się ciałami. Nie ma elektryczności, gazu ani wody. Po ulicach buszują szczury. Przybysze są niechętni,

oporni, przestraszeni, najchętniej czmychnęliby z tego gruzowiska. Moi dziadkowie jadący ze Wschodu też wysiadają we Wrocławiu, właściwie na Psim Polu, bo pociąg dalej nie jedzie, ale widząc dymiące zgliszcza, nie są w stanie uwierzyć, że kazano im tu zamieszkać, chyba że to ma być dalszy ciąg wojennej udręki. Szybko wracają do pociągu, ryzykując, że dalej będzie jeszcze gorzej. Jeszcze kilka miesięcy poszukują swojego nowego miejsca. Najpierw jadą do Gorzowa, ale nie ma tam nikogo „swojego”, więc w końcu lądują w Kluczborku. Przez całe swe niedługie życie w nowym miejscu zmagają się z głębokim, wszechobecnym poczuciem obcości: od drobnych sprzętów domowych, kształtu talerzy, zapachów z pól, aż po sypkość gleby. Jesteśmy potomkami takich pionierów, niechętnych zdobywców nowych ziem.

Urodziłam się w 1962 roku, nad samą Odrą, na północnej rubieży historycznego Dolnego Śląska, i nie odziedziczyłam tego słynnego, szeroko omawianego w esejach, dyskutowanego w książkach, przepracowywanego w pamiętnikach i dekonstruowanego w sztuce poczucia obcości. Rozpłynęło się gdzieś po drodze jak gen recesywny. Zostało zdziwienie i świadomość jakiejś uprzedniej obecności, odległej, nieco już wyblakłej. Jak w syndromie Królowej Śnieżki — tak to sobie nazwałam. Pamiętacie? Królowa Śnieżka, uciekając przed złą czarownicą, trafia do chatki krasnoludków; jej mieszkańcy są nieobecni, a ona, oglądając ich małe łóżeczka, zastawę stołową, drobne sprzęty, wciąż zastanawia się, kto też tu mieszkał, w czym łóżku będzie teraz spać, z czyich talerzy jeść. Dom jest pusty, obecność jego mieszkańców przejawia się poprzez przedmioty; oni sami odeszli, lecz ich rzeczy stały się teraz strażnikami ich istnienia. Królowa rozgascza się nieśmiało w cudzym domu, do którego nie pasuje swoimi rozmiarami. Ten rodzaj niewygody jest znamieny — cudzy świat trzeba do siebie dopiero dopasować. Jeszcze powojenne pokolenia cierpią na syndrom Królowej Śnieżki. Ale czy ma go mój syn? Dla niego Wrocław jest uszyty na miarę, pasuje mu rozmiarem. Życie Śnieżki toczy się dalej i domek krasnoludków to tylko jeden z epizodów.

Fakt, że turystycznymi emblematami Wrocławia zostały krasnoludki, wywołuje u mnie pewien rodzaj czujności — tak pracują koincydencje. Oto w dość infantylny sposób oswoiliśmy tych, którzy tu byli przed nami, zmieniając ich w zabawne karzełki. Zrobiliśmy z tego grę uliczną i teraz turyści wędrują z mapkami przez miasto, szukając ukrytych krasnali.

Mnie jednak dużo bardziej niż Breslau i jego starzy mieszkańcy interesował zawsze apokaliptyczny czas wymazywania miasta i pisania go na nowo, te kilka lat po wojnie, czasy wielkiej trwogi i wielkiego triumfu życia. Opowieści o dymiących ruinach, ludzkich kościach, które można było znaleźć nagle przy rozbiórce, strach przed szabrownikami gotowymi na wszystko, żeby zdobyć coś cennego. Oburzało mnie wywożenie cegieł z rozbieranych kościołów do Warszawy, fascynowało wynajmowanie mieszkania z dziurą od bomby głęboką na dwa piętra albo znajdowanie „skarbów” takich jak kozik ze swastyką zatknięty za framugę drzwi. Dla mnie była to niesamowita opowieść o świecie, który umarł i zmartwychwstał w bólach. Wszyscy mieszkańcy Wrocławia znają dobrze tę opowieść. Zapada ona w pa-

mięć, ponieważ — jak już wspomniałam — jest wielkim paradoksem. Odwróconym bolesnym cudem, dotknięciem irracjonalnego, antylegendą. Aktem założycielskim Wrocławia był akt kapitulacji Festung Breslau złożony przed zwycięskimi czerwonoarmistami przez lokalne dowództwo Wehrmachtu w Villa Colonia przy ówczesnej Kaiser-Friedrich-Straße 14, o jedną przecznicę od miejsca, gdzie piszę te słowa.

\*

Po raz pierwszy ujrzałam Wrocław, kiedy miałam siedem lat. W 1969 roku, gdy wjeżdżaliśmy do miasta, zdumiały mnie wszechobecne puste przestrzenie. Pamiętam te sceny bardzo dokładnie — siedziałam przy oknie w autobusie, miasto przesuwało się po mojej lewej stronie, po prawej mama tłumaczyła mi, że to miejsca po zburzonych domach, i ten głos przepełniony optymizmem tamtych czasów dodawał: „Niedługo zbuduje się tutaj nowe domy”. Świat więc przedstawiał mi się już wtedy jako coś do nadpisywania. Nowe nigdy nie jest do końca nowe, w jakimś sensie jest kontynuacją starego. Stare daje nowemu przestrzeń, format i pewną skończoną liczbę możliwości. Bardzo możliwe, że to właśnie w czasie tego pobytu zobaczyłam po raz pierwszy świadomie wrocławski Dworzec Główny i zakochałam się w nim swoją pierwszą architektoniczną miłością. Potem, w dziecięcych kłótniach z kuzynami z centralnej Polski, mówiłam im, pragnąc dowieść swojej szczególności i wyjątkowości: „A my mamy we Wrocławiu wspaniały dworzec kolejowy. Największy i najpiękniejszy na świecie. Wiedzieliście?” A kiedy odpowiadali, że nie, dodawałam z satysfakcją: „To nic nie wiedzieliście”. Podobnie chwaliłam się wałami nad Odrą i „największym na świecie ogrodem zoologicznym”. I jednocześnie głowiłam się nad tym, dlaczego tam u nich na nagrobkach napisy są po polsku. Byłam przekonana, że to niemiecki — a szczególnie szwabacha, pismo gotyckie — jest specjalnym językiem wymyślonym na nagrobki wszystkich cmentarzy świata.

Używałam słowa „poniemiecki” naturalnie i niewinnie. Nie miało ono nic wspólnego z niemieckością, tak samo jak anabaptyści nie są rodzajem baptystów, lecz zupełnie suwerennym wyznaniem. „Poniemieckie” było albo kategorią czasu, taką samą jak „zamierzchły”, „przedpotopowy”, „stary”, lub też przywoływało pewien wyrafinowany rodzaj estetyki na określenie różnych drobnych przedmiotów, nieco podniszczonych, lecz szlachetnych, czasami niepojętych, lecz imponujących zmysłnością. Często, zwłaszcza w odniesieniu do budynków, słowo „poniemiecki” oznaczało dom solidniejszy, lepszy, co wydawało się rozsądnym podejściem w obliczu masowo rosnących osiedli z wielkiej płyty. To przekonanie zostało mi zresztą do dziś.

Dlatego kiedy po kilkunastu latach życia na wsi, postanowiłam wrócić do miasta, wydawało mi się, że mam wolny wybór, w którym mieście chcę zamieszkać. Ale to przekonanie było nieprawdziwe. Ktoś, kto całe życie mieszkał na Dolnym Śląsku (za wyjątkiem kilku lat studiów i podróży) może poczuć się obco raczej w Warszawie niż we Wrocławiu. W stolicy zawsze dobijają mnie jej azjatyckie, wielkie, puste przestrzenie niczym rozstępy na skórze, jej szorstki klimat, który przenosi się na usposobienie mieszkańców, jej dalekowschodni gorączkowy pośpiech. Myślałam też o Krakowie, z którym wiązałam sprawy zawodowe, ale tam zawsze brakuje



foto: | photo by Krzysztof Szymonak

mi powietrza, a niebo wisi tak nisko nad miastem, że wszyscy poruszają się jak w malignie. Jedyne duże miasto, które wydaje mi się swojskie, to Wrocław.

Dziś mieszkam w poniemieckim landhausie z 1912 roku, niedaleko od owej słynnej Villa Colonia, gdzie podpisano kapitulację Festung Breslau. W czasie remontu podłogi znaleźliśmy polską monetę pięćdziesięciogroszową z 1923 roku; musiała wpaść pomiędzy szpary podłogi i tam już pozostała. Jak sprawdziłam w archiwum, ten eklektyczny mieszczański budynek postawił kupiec Max Roscher jako dom na dalekim przedmieściu miasta. Odnaleziona przez nas moneta jest niezbitym dowodem jego kontaktów handlowych z Polską.

Wrocław, chętnie przedstawiany dziś jako miejsce otwarte i sprzyjające spotkaniom, w przeszłości był miastem konserwatywnym i mieszczańskim. „Prowincjonalny i filisterski grajdoł” — tak wyrażali się o nim niemieccy artyści. Mówiło się też, że „prawdziwy berlińczyk pochodzi z Wrocławia”, co miało opisywać nieustający odpływ młodych zdolnych ludzi do stolicy, ponieważ miasto nie umiało ich zatrzymać. Wielu znanych ludzi przebywało jakiś czas we Wrocławiu, a potem przenosiło się w bardziej atrakcyjne miejsca. Należy też pamiętać, że przedwojenny Breslau był jednym z kilku okręgów wyborczych, w których bezwzględną większością wygrywała NSDAP, zaś w 1933 roku miasto wyrzuciło tysiące swoich Żydów. Czasami zastanawia mnie ta ciemniejsza strona historii miasta i czy ta atmosfera miasta prowincjonalnego, mieszczańskiego i w gruncie rzeczy zamkniętego na wszelkie nowinki nie trzyma się wciąż staromiejskich małych uliczek, bulwarów nad Odrą, podwórek-studni na Nadodrze. Czy to możliwe, żeby miała ona wpływ także na współczesny Wrocław?

Czy istnieje jakaś dusza miasta, niezależna od etnicznego pochodzenia jego mieszkańców? Wrocław staje się bogatszy, piękniejszy; prawie już nie ma tych wielkich dziur w substancji miasta, które mnie tak poruszały, gdy byłam dzieckiem. Potężnie polska klasa średnia i to ona zapełnia teatry i kina, inwestuje w przeszklone mieszkania w nowych osiedlach i zapełnia galerie handlowe. To jej gust widzimy za witrynami sklepów, na ulicach i w przydomowych ogródkach. To klasa konsumentów i piewców liberalnego porządku. Jednak każdy, kto robi karierę, opuszcza Wrocław prędzej czy później. Miasto stało się znane w całym kraju z powodu konfliktu z romskimi imigrantami i atakiem na profesora Zygmunta Baumaną.

Miasta, których stare rynki funkcjonują i mają się dobrze, są z reguły konserwatywne — dawny układ przestrzenny, podobnie jak duch społeczny, przetrwał wciąż ten sam, hierarchiczny, nieomal feudalny i podświadomie projektuje rozumienie przestrzeni publicznej w mentalności jego mieszkańców oraz wyznacza granice działania. Taki jest Wrocław. Demokratyczne wydają się być te miasta, które mają wiele centrów, są siecią funkcjonującą poziomo, równolegle. Istotą jest tu różnorodność i współistnienie, a nie przygniatająca hierarchiczność i dławiąca centralizacja. Dzielnice nie rywalizują ze sobą, a podział na lepsze i gorsze nie jest tak oczywisty. Taki jest Berlin. I istnieją także miasta, gdzie stare rynki przestały już pełnić rolę prawdziwego centrum, zmieniły się w turystyczne skanseny, a życie miasta przeniosło się gdzie indziej. Te miasta, zdaje się, miały jakiś nowy pomysł na siebie, choć doceniają swoją przeszłość i związaną z nią tradycję. Czasem jednak są to miasta z przetrąconą tożsamością, po przebytej katastrofie. Taka jest Warszawa.

Wrocław jest nowym tekstem napisanym na starym. Im jestem starsza, tym bardziej ten stary tekst znika pod nowym pismem. Moje oczy widocznie tracą na niego wrażliwość, ale przecież wiem, że on jest i zawsze będzie, a kolejne pokolenia wrocławian będą go odkrywać i czytać na nowo. ●●●

Tekst opublikowany w *Dziki pola. Historia awangardowego Wrocławia*, kat. wyst., Zachęta — Narodowa Galeria Sztuki; Muzeum Współczesne Wrocław, Warszawa 2015.

12. Międzynarodowy Festiwal Filmowy T-Mobile Nowe Horyzonty, rynek we Wrocławiu, 25.07.2012

12th T-Mobile New Horizons International Movie Festival, Wrocław market square, 25.07.2012



## Olga Tokarczuk

Let us look at a city as if it was a text. If we do, we'll see just what a strange story the city of Wrocław presents. It is a palimpsest, a text written over another one, the original words having been erased or blurred. The new version is powerful and clear despite the fact that the old letters, or whole sentences even, are still there, though no longer legible. They accompany the new words consistently, like music echoing from the past, played in different rhythms and on exotic instruments. Such writing over has been going on for ages, perhaps the wind and sand will once write the final words when the time comes. This culture of the palimpsest is also my culture.

Wrocław died and was resurrected seventy years ago — the fall of the city in the spring of 1945 was, at the same time, its beginning. The history of the tragic defence of Festung Breslau has become something of a founding myth based on a paradox, as the city was not bombed by the Allied Forces as were other German cities, nor was it destroyed by the military activities of the Red Army. Breslau was destroyed by its residents and defenders. The other part of the paradox lies in the fact that it was faithfully and meticulously rebuilt by the foreign newcomers.

Everything took place exactly seventy years ago from the moment I write these words. Hitler personally requested that Wrocław resists at all costs, as a result of which the city was turned into Festung Breslau. The fight it put up in its defence led to its complete annihilation. The German defenders burnt and blew up townhouse after townhouse in order to create shooting nests for machine guns. Exactly seventy years ago, at the beginning of March 1945, an order was issued to demolish entire city blocks. The greatest proof for the destructive madness of the defenders, however, was the construction of an airfield in the very town centre — in the beautiful university district close to what was then called Kaiserbrücke (Grunwaldzki Bridge today) and Fürstenbrücke (today Szczytnicka street). All the buildings there located with all that they contained were systematically torn down: the state archive with its collection, the Martin Luther protestant church, or the Catholic church of Peter Canisius. The runway thus created was 1300 metres long and 200 metres wide. Forced labourers and civilians in their thousands worked on clearing the space from rubble. Most of them lost their lives. No plane has ever landed on the airstrip. No plane has ever taken off from it. The defence of the fortress meant a collective suicide by three thousand people and eighteen million cubic metres of debris.

Three days after the capitulation, in early May of 1945, officials representing the new order appear in the city. The diaries of the newcomers reverberate with apocalyptic notes: the city reeks of smoke and decaying bodies. There is no electricity, gas, or water. Rats scour the streets. The newcomers, unwilling, resistive

and scared, would more than happily flee the rubble if only they could. When my grandparents, travelling from the East, finally arrive in Wrocław, or Psie Pole to be exact as the train stops here, they see the still smoky ruins and cannot fathom how they were possibly made to settle here, unless this was the continuation of their wartime torment. They quickly make their way back on the train risking the possibly worse situation further on. They keep looking for a new place of their own for yet several months to come. First, they go to Gorzów Wielkopolski (German: Landsberg an der Warthe), but having no friendly soul there from back home, they finally end up in Kluczbork (German: Kreuzburg). They spend the rest of their lives, however short, in the new place constantly grappling with the deep and omnipresent feeling of strangeness: the furniture, the shape of the plates, the smell of the fields, the consistency of the soil. We are the descendants of such pioneers, the unwilling conquerors of the new lands.

I was born in 1962, by the same river Oder in the northern outskirts of the historical region of Lower Silesia, and I have not inherited this famous feeling of strangeness so broadly discussed in essays, debated in books, processed in diaries, and deconstructed in art. It has dissolved somewhere along the way, like a recessive gene. What has remained is a feeling of surprise and the awareness of some kind of a former presence which is remote and already somewhat faded. As in the Snow White syndrome, as I have called it. Remember? When fleeing from the bad witch, Snow White ends up in the house of the seven dwarfs. Its residents are absent but she, when looking at their tiny beds, cutlery, or small furniture, cannot stop wondering about who lives there, what bed she should sleep in, whose plates to eat from. The house is empty and the presence of its residents is manifested by the objects: the owners may have gone but their belongings have become the guardians of their existence. Snow White shyly makes herself at home in somebody else's house. She does not fit here, her size is wrong. This lack of comfort is symptomatic — one has to customise this alien world so that it fits. The post-war generations still suffer from the Snow White syndrome. But does my son also feel it? For him, Wrocław is tailor-made, fits his size. The life of Snow White continues and the house of the dwarfs turns into just another episode.

I feel a certain kind of vigilance evoked by the fact that it is dwarfs that have become the tourist trademark of Wrocław — it is how coincidences work. Here we are, having somewhat childishly tamed those who had been here before us by turning them into jolly midgits. We have even made a street game out of it: now the tourists, wandering the city streets with maps in their hands, scout for the hidden dwarfs.

In my case, however, it has never been Breslau and its old inhabitants that captured my interest so much, but rather the apocalyptic time of erasing and rewriting the city — the few years after the war, the time of great fear and of the great triumph of life. The tales about the smoky ruins and the human bones that would suddenly appear during a house demolition, the fear of the looters, ready to do anything for a worthy find. I was outraged that the bricks from the demolished churches were taken to Warsaw, and fascinated by the concept of renting a flat with

a bomb-made hole two stories deep, or by finding 'treasures' like a pocketknife with a swastika stuck behind a doorframe. I felt it was some kind of an extraordinary story about a world which died and then was painfully resurrected. All the people of Wrocław know this story well. It does stick in one's head because, as I have said, it is built on a great paradox — a reversed painful miracle, a touch of the irrational, an anti-legend. It was the act of capitulation of Festung Breslau, sung before the victorious Red Army soldiers by the local Wehrmacht commanders in Villa Colonia at what used to be no. 14 Kaiser-Friedrich-Straße, a block from where I now write these words, that was the founding act of Wrocław.

\*

I was seven when I first saw Wrocław. In 1969, when we were entering the city, I was taken aback by the ubiquitous empty spaces. I remember the scene very well — I was sitting by the bus window and the city was moving past me on my left, and on my right, as my mother explained, were the empty plots left behind the demolished buildings — and that voice of hers, so full of optimism of those years, added, 'soon new houses will be built here'. And so already back then the world seemed to me as something to be written over. The new is never completely new, it is in a sense a continuation of the old. The old gives space, a format and a certain finite number of possibilities to the new. It is quite probable that it was then that I saw the Main Station of Wrocław for the first time and immediately fell in my first architectural love. I remember how later, when wanting to prove my uniqueness and exceptionality in quarrels with my cousins from central Poland, I would tell them, 'and we in Wrocław have a magnificent train station. It is the biggest and the most beautiful in the world. Did you know that?' And when they would not react, I would add, with great satisfaction, 'then you have seen nothing yet'. I would also brag about the levees on the Oder in a similar manner, as well as the 'biggest zoological garden in the world'. At the same time, however, I would try to fathom why was it that there were inscriptions in Polish on the tombstones at their cemeteries, as I was quite convinced that German, and in particular the Gothic font, was a special language invented for tombstones on all the cemeteries in the world.

It was naturally and with innocence that I used the word 'post-German'. It had nothing to do with the notion of German as such, just like Anabaptists are not a type of Baptists but an entirely separate denomination altogether. 'Post-German' was either a temporal category, just like 'ancient', 'antediluvian', 'old', or something that simply evoked a certain kind of aesthetics used to define different objects which were not big, slightly worn, but still sophisticated and, sometimes, quite inconceivable though impressive in their innovativeness. The word 'post-German', particularly when used in reference to buildings, could also mean a structure more solid and better, which seemed a reasonable opinion in light of the prefab housing projects produced at the time in a mass scale. In any case, it is an opinion I still share.

So when after several years spent in the countryside, I decided to return to the city, I thought that I would have a free choice of the city in which I wanted to settle. Little did I know. For someone who had spent her



foto. | photo by Mateusz Adamczyk

entire life in Lower Silesia (except for the few years at university and travelling), Warsaw feels strange, much more so than Wrocław. When in the capital, I am always depressed by the Asian-type empty spaces of huge proportion which look like stretch marks, or by the harsh climate of the city which is translated into the attitude of the local people, or by its feverish hastiness typical of the Far East. Another option was Kraków, for professional reasons. But when there, I am always short for air, and the sky hangs so low that the people move as if in some kind of delirium. The only big city I felt a kinship with was Wrocław.

Today I live in a post-German landhaus from 1912, not far from the famous Villa Colonia where the surrender of Festung Breslau was signed. When refurbishing the floor, we found an old 50 grosz coin from 1923; it must have fallen in one of the cracks and remained there all those years. As I checked in the archives, this eclectic bourgeois townhouse belonged to a merchant by the name of Max Roscher, who had built it in what used to be the city's remote suburbs. The coin we found was the unquestionable proof of his business relations with Poland.

Wrocław, which today is presented as a place open and welcoming, used to be a conservative bourgeois town in the past. 'A provincial philistine hole' as it was referred to by the German artists of the time. It was also said that 'a true Berliner comes from Breslau', which was to denote the continuous drainage of young skilled people who would flee to the capital as their hometown knew not how to keep them. Many famous people would stay in Wrocław for some time, only to move to a more

attractive location. One should also bear in mind that the pre-war Breslau was one of the few constituencies where NSDAP won the absolute majority, and in 1933 the city threw out its thousands of Jews. I sometimes start to wonder about this darker side of Wrocław's history, and whether the atmosphere of the provincial bourgeois city which was, generally, blind to any novelties, is still not out there, in the narrow streets of the old town, in the boulevards by the river, or the inner courtyards in the district of Nadodrze. Is it possible that it could still have an impact on contemporary Wrocław? Is there some kind of a spirit of the city, regardless of the ethnic roots of its residents? Wrocław is becoming richer and more beautiful; there are hardly any big holes left in the urban substance that had such a great effect on me when I was a child. The middle class is getting stronger, and it is these people that fill the theatres and cinemas, invest in the glass-walled flats in the new districts and populate the shopping centres. It is the taste of the middle class that we see in the shop windows and in the house yards. It is a class of consumers and eulogists of the liberal order. Still, those who make it, leave Wrocław, sooner or later. The city has also gained nationwide recognition for its conflict with the Roma immigrants and for the attack against professor Zygmunt Bauman.

The cities which have well-functioning old town market squares and which are well off are usually conservative — the old urban layout as well as the social spirit have remained fairly intact, with their hierarchies and almost feudal character. They subconsciously project the understanding of public space in the mentality of the

local inhabitants, and determine the limits of action. This is Wrocław. It seems that the cities which are democratic are those which have a number of centres, and which are horizontally functional parallel grids. Their essence lies in diversity and coexistence, and not in the overwhelming hierarchies and stifling centralization. The districts do not compete with each other and the divisions into better and worse are not so obvious. And that is Berlin. Then there are cities in which the old market squares no longer serve as the actual centres and instead have turned into open air museums for tourists, because the actual life has moved elsewhere. It seems that such cities, though respectful of their past and tradition, were able to reinvent themselves. And, finally, there are cities with their identity broken by a catastrophe. That is Warsaw.

Wrocław is a new text written over an old one. The older I get, the more that old text seems to vanish under the newly written words. Perhaps my eyes lose their sensitivity to that old writing, though I know that it is there and always will be, and that the new generations of the local inhabitants will continue to discover it and read it anew. ●●●

This text is published in *The Wild West. A History of Wrocław's Avant-Garde*, exh. cat., Warsaw: Zachęta — National Gallery of Art; Wrocław Contemporary Museum, 2015.

Ogród Zoologiczny Afrykarium, Hala Stulecia, Wrocław

Zoological Garden Afrykarium, Centennial Hall, Wrocław

20.06

Amfiteatr w parku Sowińskiego, ul. Elekcyjna 17, Warszawa | Amphitheatre, Park Sowińskiego, ul. Elekcyjna 17, Warsaw

# Festiwal The Artists

## Koncerty i projekty dźwiękowe artystów sztuk wizualnych. 3 edycja

The Artists Festival

Visual Artists' concerts and sound projects. 3rd edition

artyści | artists: Fransua i Benua + Igor Krenz, Adu (Ada Karczmarczyk), I.H.N.A.B.T.B, Szelest Spadających Papierków, Elbis Rever, Langfurtka (Adam Witkowski + Mikołaj Trzaska), Reines Girls, Suzanne Walsh, Duane, Dick El Demasiado, WIXAPOL S.A.

kuratorzy | curators: Katarzyna Kołodziej, Magdalena Komornicka, Stanisław Welbel



foto: | photo by Bartosz Górka

## The Artists, czyli jak artyści grają i śpiewają

The Artists, or How Artists Play and Sing

Wojciech Kozłowski

Kiedy kilka dni temu siedziałem w pracowni pewnego malarza z innym malarzem oraz naszym znajomym pisarzem i krytykiem; od samego początku rozmawialiśmy o muzyce, słuchaliśmy muzyki, udawaliśmy że gramy na gitarze albo perkusji i dzieliliśmy się swoimi młodzieńczymi fascynacjami: *Led Zeppelin III* albo trashowymi zespołami z Florydy. Wszyscy chcieliśmy kiedyś zostać gwiazdami rocka.

Wiek XX to czas muzyki. Bardziej może niż jakiegokolwiek innego środka ekspresji twórczej, co wiąże się z wynalazkami dającymi możliwość jej powielania i upowszechniania. Jest też muzyka czynnością najnaturalniejszą, w której używa się nie tylko instrumentów, ale też własnego ciała — być może najstarszą twórczością ludzkości.

Mimo fundamentalnych różnic w wytwarzaniu, funkcjonowaniu i percepcji, sztuki wizualne i muzyka towarzyszą sobie we współczesnej kulturze nierozdzielnie, a czas awangardy w XX wieku to okres częściej współpracy muzyków i malarzy, powstawania nowych środków wyrazu, przenikania się mediów. Warto w maksymalnym skrócie przypomnieć najważniejsze fakty z prahistorii tych relacji.

Jednym z pierwszych muzyków i kompozytorów tworzących z artystami był wciąż odkrywany na nowo Erik Satie, który współpracował z Pabłem Picassem, a tak-



Festiwal The Artists, 1 edycja, 22.06.2013:

Cipedrapskuad, muszla koncertowa w parku Skaryszewskim  
 NAPALM OF DEATH, muszla koncertowa w parku Skaryszewskim  
 x0 (Konrad Smoleński, Adam Witkowski), Na Lato

**na sąsiedniej stronie:**

Wojciech Bąkowski, muszla koncertowa w parku Skaryszewskim

The Artists festival, 1st edition, 22.06.2013:

Cipedrapskuad, the acoustic shell theatre in park Skaryszewski  
 NAPALM OF DEATH, the acoustic shell theatre in park Skaryszewski  
 x0 (Konrad Smoleński/Adam Witowski), Na lato

**opposite:**

Wojciech Bąkowski, the acoustic shell theatre in park Skaryszewski

fot. | photo by Dominika Kurner



fot. | photo by Bartosz Gółka



fot. | photo by Bartosz Gółka

że Tristanem Tzarą i innymi dadaistami. Luigi Russolo, malarz futurysta, wynalazł pierwsze na świecie generatory szumów, nazwane *itonarumori*, które stanowiły jednocześnie rodzaj instalacji artystycznej w dzisiejszym tego słowa rozumieniu. Muzyka noise posługująca się szumami generowanymi elektronicznie ma swój początek w *Manifeście sztuki hałasów* napisanym przez Russola ponad sto lat temu. (Warto przypomnieć, że wielkim twórcą współczesnej muzyki noise był przedwcześnie zmarły polski kompozytor Zbigniew Karkowski). Bliskim przyjacielem Marcela Duchampa w Nowym Jorku był Edgar Varèse, nazywany często „ojcem muzyki elektronicznej”, który współpracował m.in. z Le Corbusierem. Ten niezwykle kompozytor wywarł duży wpływ na twórczość Johna Cage’a, będącego współtwórcą powstałego na początku lat sześćdziesiątych ruchu Fluxus, w którym muzyka, szczególnie wykonywana w czasie koncertów-performansów, odgrywała ważną, jeśli nie kluczową rolę. Słynny utwór Cage’a *4’33’’* wyznaczył przełom w myśleniu o muzyce, także w kontekście jej wykonywania i relacji z rzeczywistością. Na drugim biegunie estetyki działań fluxusowych znalazło się 30 lat później poprockowe wykonanie Josepha Beuysa politycznej piosenki *Sonne staat Reagan*.

Pojawienie się muzyki rockowej zacieśniło związki sztuki wizualnych i akustycznych jeszcze bardziej. Rock dzięki swojej demokratycznej naturze — posiadanie wykształcenia muzycznego nie jest bowiem warunkiem jego uprawiania — był ucieleśnieniem nowej kultury popularnej. Grany przez młodych ludzi i do nich kierowany, stał się z czasem zjawiskiem w różnych swoich realizacjach wszechogarniającym. Nie sposób wliczyć tu wszystkich związków i wpływów, dość przypomnieć, że tacy giganci rocka, jak choćby David Byrne, Joe Strummer, John Lennon byli studentami szkół artystycznych, a Malcolm McLaren, kluczowa postać kultury punk, współtworzył ją pod intelektualnym wpływem francuskich sytuacjonistów. Andy Warhol pracował z The Velvet Underground tak jak jeden z muzyków, a żoną lidera zespołu, Lou Reda, była Laurie Anderson, wielka artystka performansu i muzyki właściwie popularnej.

Niestety, nie da się pokrótce opisać ścisłego związku muzyki hip-hop z graffiti, które weszło już dawno do głównego nurtu sztuki, czy związków YBA (Young British Artists) z kulturą techno, albo też Nowej Sztuki Słoweńskiej i działań grupy Irwin oraz zespołu Laibach. W ostatnich latach widzimy, jak te relacje, przez wiele lat nawiązywane poza strukturami instytucjonalnymi, stają

się przedmiotem analiz i wielkich wystaw. *David Bowie* w Victoria & Albert Museum, *Björk* w MoMA, *Kraftwerk* w Tate Modern (choć malarstwo Paula McCartneya w Pinchuk Art Center w Kijowie było raczej ciekawostką) — to najbardziej spektakularne przykłady. W zeszłym roku na otwarciu wystawy Josefa Daberniga w szacownym wiedeńskim MUMOK-u grał polski hip-hopowy Kaliber 44. Tym większa radość z festiwalu The Artists.

Polskie związki muzyki eksperymentalnej i sztuki opisali już David Crowley i Daniel Muzyczuk, który (razem z Agnieszką Pinderą) był kuratorem pierwszej w historii „dźwiękowej” wystawy w Pawilonie Polskim na Biennale w Wenecji (*Konrad Smoleński. Everything Was Forever, Until It Was No More*, 2013). Warto tu przypomnieć, że najbardziej progresywne polskie grupy rockowe lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych były tworzone przez studentów Akademii Sztuk Pięknych — jak warszawski Klan przez Marka Ałaszewskiego czy krakowski Zdrój Jana przez Jacka Ukleję i Ryszarda Antoniszczaka (brata Juliana). Niezwykle psychodeliczne oprawy koncertów wrocławskiego zespołu Romuald i Roman tworzył Stanisław Lose, architekt i późniejszy współpracownik Jerzego Grotowskiego. Pamiętać też trzeba, że polscy projektanci Rosław Szaybo i Stanisław Zagórski stworzyli wiele klasycznych okładek płyt rockowych i jazzowych, niestety głównie na zachodzie Europy i w Stanach Zjednoczonych.

Jednak dopiero lata osiemdziesiąte przyniosły ścisłą współpracę środowisk, czego najbardziej jaskrawym przykładem był Wrocław. Grupa Luxus uczyniła muzykę swoim ważnym źródłem inspiracji, zespół Miki Mausoleum prowadzony przez Krzysztofa „Kamana” Kłosowicza jest nierozdzielnie związany z historią tej legendarnej formacji. Członek Luxusu Jacek „Ponton” Jankowski był liderem eksperymentalnego zespołu Kormorany, a Marek Puchała, związany z Luxusem artysta i późniejszy dyrektor BWA Awangarda grał na perkusji na pierwszej płycie kanonicznego polskiego zespołu Klaus Mitffoch. Warszawski klub Riviera-Remont był bazą pierwszych polskich zespołów punkowych, a wcześniej, latach siedemdziesiątych działała tam Galeria Remont prowadzona przez Henryka Gajewskiego, który zorganizował w tym miejscu m.in. pamiętny festiwal performansu *IAM. International Artists Meeting*. Z Riviera-Remont związany był także Andrzej Mitan, polski artysta zainspirowany ruchem Fluxus, twórca zespołu Onomatopeje i wielu dźwiękowych performansów. A giganci polskiego rocka — Tomasz Lipiński (Tilt, Brygada Kryzys, Izrael) i jassu — Mikołaj Trzaska — porzucili akademie sztuki dla muzyki.

Na lata osiemdziesiąte przypadły postindustrialne działania muzyczne Zbigniewa Libery i Jerzego Truszkowskiego jako Sternenhoch (od 1985). To moment, w którym zaczyna się okres integralnej łączności działalności koncertowej i wystawiennej w twórczości polskich artystów. I choć już od wielu lat galerie są miejscem prezentacji muzycznych, to festiwal The Artists można uznać za pierwsze systematyczne podsumowanie projektów muzycznych i dźwiękowych tworzonych przez artystów wizualnych.

Doskonałym zabiegiem było wyprowadzenie festiwalu poza przestrzeń galerii (co w wypadku drugiej edycji nie powiodło się z powodu fatalnej pogody). Park Skaryszewski dzięki swojemu nie całkiem centralnemu położeniu okazał się miejscem dobrze współgrającym ze specyfiką zdarzenia. Lubimy festiwale, zwłaszcza takie, na których można płynnie połączyć słuchanie muzyki z aspektem towarzyskim. W wypadku The Artist najbardziej chyba interesującym elementem całości była różnorodność propozycji. W pierwszej edycji mogliśmy posłuchać klasycznego punkowego „łojenia” zespołu Gówno (którego współtwórcą Adam Witkowski jest jednym z najaktywniejszych muzycznie polskich artystów wizualnych) i minimalistycznej kompozycji Piotra Bosackiego granej przez Krzysztofa Dysa. Kashanti, czyli malarze muzykują (Kopik, Nikić, Radziszewski) to bardziej performans — pastisz koncertu, podczas gdy Galactics pod wodzą Rafała Dominika dał show weselno-festynowy, w trakcie którego zapomnieliśmy o istnieniu słowa obciach. W zupełnie innej przestrzeni medytacji dźwiękowej rozgrywał się elektroniczny utwór Anny Zaradny. Cipedrapeskud rapował bezkompromisowo o relacjach międzyludzkich, zaś Tomasz Saciłowski, czyli zespół Rano (z Bobbym Peru) wypowiadał się na tle elektronicznego podkładu m.in. o skomplikowanych kwestiach life-stylowych. Jako projekt x0 pojawił się raz jeszcze Adam Witkowski, tym razem z Konradem Smoleńskim, eksplorując możliwości elektronicznego instrumentarium, co z kolei w syntezytorowym zapętleniu z perkusją w nieco inny sposób badali Igor Kłaczyński, Tomek Kowalski i Łukasz Jastrubczak jako Boring Drugs. Napalm of Death pod wodzą Igora Krenza to przepełniony właściwym temu artyście humorem hołd dla grindcore’u. I jeszcze Wojciech Bąkowski, który konsekwentnie pracuje z dźwiękiem, ale jest także, co tu dużo mówić, najbardziej charyzmatycznym wizualnym muzykiem ostatnich lat.

Druga edycja festiwalu była już międzynarodowa. Martin Creed to artysta, który swoją działalność muzyczną traktuje identycznie jak wizualną. Jest gwiazdą bez gwiazdorstwa, jego obecność dodała jednak festiwalowi sznytu popowego wydarzenia. Ale najważniejszym z dzisiejszej perspektywy koncertem tego festiwalu był występ Leszka Knaflewskiego, nieodżałowanego, przedwcześnie zmarłego artysty, który był wychowawcą i autorytetem m.in. dla Konrada Smoleńskiego i Wojciecha Bąkowskiego, podobnie jak on aktywnie zajmujących się dźwiękiem.

Mogliśmy zobaczyć więcej niż w pierwszej edycji wystąpień z obszaru performansowego, wykorzystujących dźwięk jako podstawowy element akcji (D.A. Spunt, Naama Tsabar, Alona Rodeh), niebędący materiałem typowo koncertowym. Ciekawym wydarzeniem była prezentacja kompozycji Jana Smagi (we współpracy z Adrianem Foltynem) — bardzo fluxusowe w idei zinstrumentalizowanie dźwięku wskazówki i rozciągnięcie go do 30 minut. Nie ma tu miejsca na opisy innych zdarzeń, choć były ciekawe, istotne, a czasem też zabawne.

Druga edycja festiwalu The Artist ukazała kolejne możliwości wpływów, współpracy i przenikania wizualności i akustyczności. Zachęta po raz kolejny pokazała swoją otwartość na współczesność we wszystkich jej aspektach, kuratorzy festiwalu potrafiliby doskonale zbalansować różnorodność postaw i form. Z niecierpliwością czekamy na następną edycję The Artists.

Czy ktoś jeszcze pamięta, że Grupa Ładnie miała też swój epizod jako zespół Ładnie?

P.S.

Na pokładzie brytyjskiej sondy kosmicznej Beagle 2 wysłanej na Marsa znajdowała się miniatura obrazu Damiena Hirsta i zapis utworu zespołu Blur. Chciałbym doczekać czasów, kiedy w polskiej rakiecie znajdzie się polska sztuka i polska muzyka, choćby w niewielkim wymiarze.

Przy pisaniu tekstu korzystałem z Wikipedii oraz z następujących książek:

Gregor Muir, *Lucky Kunst*, Kraków–Warszawa 2013; David Crowley, Daniel Muzyczuk, *Dźwięki elektrycznego ciała...*, Łódź 2012; Magdalena Drągowska, Dominik Kuryłek, Ewa M. Tatar, *Krótką historia Grupy Ładnie*, Kraków 2008; *Narracje. Estetyki. Geografie*, red. Antoni Michnik, Klaudia Rachubińska, Warszawa 2014; *Zbigniew Libera*, red. Dorota Monkiewicz, Zachęta, Warszawa 2009; Anna Mituś, Piotr Stasiowski, *Agresywna niewinność*, Wrocław 2014; *Performance*, red. Grzegorz Dziamski, Henryk Gajewski, Jan St. Wojciechowski, Warszawa 1984 — które szczerze i zawsze polecam. ●●●

**Wojciech Kozłowski** — dyrektor galerii BWA w Zielonej Górze. Od 1999 roku zorganizował tam blisko 90 koncertów około 100 zespołów i solistów grających (prawie) wszystkie rodzaje muzyki.

*A couple of days ago I was sitting in a painter’s studio, together with another painter and our writer-cum-critic friend. From the very beginning we talked about music, listened to music, pretended to play the guitar or drums, and shared our youthful fascinations — Led Zeppelin III, or trash bands from Florida. We all once wanted to be rock stars.*

*The 20th century is an era of music. Perhaps more so than for any other means of creative expression, which is associated with inventions that enable their replication and dissemination. Music is a most natural act too, in which not only instruments but also one’s own body can be used — making it perhaps the oldest human artistic activity.*

*Despite fundamental differences in their production, functioning, and perception, visual arts and music are inseparable in contemporary culture, and the time of the 20th century avant-garde was a period of frequent collaboration between musicians and painters, an emergence of new means of expression, and the convergence of media. As such, it’s well worth putting the most important facts of the prehistory of these relationships in a nutshell.*

*Still often rediscovered anew, and one of the first musicians and composers to have worked with other artists, was Eric Satie, who collaborated with Pablo Picasso, as well as Tristan Tzara and other Dadaists. Futurist painter Luigi Russolo invented the world’s first noise generators, called itonarumori, which were at the same time a kind of art installation in today’s sense of the word. Noise music using electronically generated noise has its origins in the *Art of Noise Manifesto*, written by Russolo more than one hundred years ago. (The prematurely deceased Polish composer Zbigniew Karkowski was a great creator of contemporary noise music). Edgar Varèse, often dubbed the ‘father of*



3 EDYCJA FESTIWALU

ZACHĘTA

# THE ARTISTS

KONCERTY I PROJEKTY  
DŹWIĘKOWE ARTYSTÓW  
SZTUK WIZUALNYCH

SOBOTA

20.06.2015

START: 17.00

AMFITEATR

W PARKU SOWIŃSKIEGO



fot. | photo by Bartosz Górka



fot. | photo by Bartosz Górka

electronic music', was a close friend of Marcel Duchamp's in New York, and one of Le Corbusier's collaborators. This remarkable composer had a major impact on the works of John Cage, who in the early 1960s co-founded the Fluxus movement, in which music — especially as part of concert performances — played an important, if not crucial role. Cage's famous composition 4'33" marked a breakthrough in thinking about music, and also in the context of its performance and relationship with reality. 30 years later, Joseph Beuys's pop-rock performance of the political song *Sonne staat Reagan* some was located at the other extreme of Fluxus aesthetics.

The emergence of rock music brought the visual and acoustic arts even closer together. Thanks to its democratic nature, as a formal musical education is not a requirement, rock was the embodiment of the new popular culture. Played by and for young people, it became an all-encompassing phenomenon in its various realisations. You can't enumerate all of the relationships and influences here, though it's enough to say that such giants of rock as David Byrne, Joe Strummer and John Lennon

were all students of art schools, and Malcolm McLaren, a key figure in punk culture, co-founded the movement under the intellectual influence of the French Situationists. Andy Warhol worked with The Velvet Underground so closely that he was almost another band member, and Laurie Anderson, wife of the band's leader Lou Reed, was herself a great performance artist and pop musician.

Elsewhere, one unfortunately can't briefly describe the close relationship between hip-hop and graffiti, which entered the mainstream of art a long time ago, or the links between YBA (Young British Artists) with techno culture, or New Slovenian Art and the performances of the Irwin collective and the Laibach band. We have seen how these relationships developed outside institutional structures over the course of many years, and have become the subject of analysis and large exhibitions. *David Bowie* at the Victoria and Albert Museum, *Björk* at MoMA, *Kraftwerk* at the Tate Modern (even Paul McCartney's paintings at the Pinchuk Art Center, which are nevertheless but a curiosity) are the most spectacular examples. Last year, Polish hip-hop band Kaliber

44 played at the opening of Josef Dabernig's exhibition at the venerable MUMOK in Vienna. (Another reason The Artists festival is so much fun).

The relationship between experimental music and art in Poland has already been described by David Crowley and Daniel Muzyczuk, who (together with Agnieszka Pindera) was the curator of the first ever 'sound' exhibition at the Polish Pavilion at the Venice Biennale (*Konrad Smoleński. Everything Was Forever, Until It Was No More*, 2013). It should be noted that the most progressive Polish rock groups of the 1960s and 1970s were created by students of Academies of Fine Arts, for example Warsaw's Klan, founded by Marek Alaszewski, and Kraków's Zdrój Jana by Jacek Ukleja and Ryszard Antoniszczak (Julian's brother). The memorable psychedelic setting of the concerts of Wrocław's Romuald i Roman band were created by Stanisław Lose, an architect and later collaborator of Jerzy Grotowski. It should also be noted that Polish designers Rosław Szaybo and Stanisław Zagórski recorded many classical covers of rock and jazz records, mainly in Western Europe and the United States.

But it was only in the 1980s that various artistic circles established a close collaboration, which can be most clearly seen in Wrocław. The Luxus Group made music an important source of inspiration, and the Miki Mausoleum band led by Krzysztof 'Kaman' Kłosowicz is inextricably linked with the history of this legendary band. Luxus member Jacek 'Ponton' Jankowski was the leader of the experimental Kormorany band, and Marek Puchała, an artist associated with the Luxus and later director of the BWA Awangarda gallery played the drums on essential Polish rock band Klaus Mitffoch's first album. In Warsaw, the Riviera-Remont club was the home base of the first Polish punk bands, and earlier, in the 1970s, home to the Galeria Remont, managed by Henryk Gajewski, who also organized the memorable performance art festival *IAM. International Artists Meeting*. Also Andrzej Mitan, a Polish artist inspired by the Fluxus movement, founder of the Onomatopetje band and author of many sound performances, was also associated with the Riviera-Remont. The giants of Polish rock — Tomasz Lipiński (Tilt, Brygada Kryzys, Izrael) and yass — Mikołaj Trzaska — also quit art academies in favour of music.

The 1980s were also the time of Zbigniew Libera and Jerzy Truszkowski's post-industrial music project, 1985's *Sternenhoch*. That was the beginning of a period of integration of concert and exhibition activities of Polish artists. And even though galleries have been the scene of musical presentations for many years, The Artists festival can be considered the first systematic summary of musical and sound projects created by visual artists.

Moving the festival outside the gallery space has proven to be an excellent idea (even though it was a failure due to bad weather during the festival's second edition). Thanks to its not-quite central location, Skaryszewski Park turned out to be well-suited to the unique charac-



fot. | photo by Bartosz Górka



fot. | photo by Bartosz Górka

*The Artists*, 1 edycja, 2013, płyta CD, folder, projekt graficzny Dagny i Daniel Szwed (moonmadness.eu)

Festiwal The Artists, 2 edycja, Zachęta — Narodowa Galeria Sztuki, 14.06.2014:

Jan Smaga  
Martin Creed and his band

na sąsiedniej stronie:  
Leszek Knaflewski  
Naama Tsabar

*The Artists*, 1st edition, 2013, CD disc, folder, designed by Dagny and Daniel Szwed (moonmadness.eu)

The Artists festival, 2nd edition, Zachęta — National Gallery of Art, 14.06.2014:

Jan Smaga  
Martin Creed and his band

opposite:  
Leszek Knaflewski  
Naama Tsabar

ter of the event. We like festivals, especially those that seamlessly connect listening to music with the social aspect of the moment. As for The Artist, the variety of artistic proposals was perhaps the most interesting element of the whole affair. In the first edition, we heard the classical punk slamming of the band Gówno, ('Shit', whose co-founder Adam Witkowski is one of the most musically active Polish visual artists), and to Piotr Bosacki's minimalist compositions as played by Krzysztof Dys. Kashanti, or 'Painters make music' (Kopik, Nikić, Radziszewski), is more a performance — a pastiche of a concert, while the Galactics, led by Rafał Dominik, staged a wedding-fest type show that made us forget about the word 'embarrassment'. Anna Zaradny's electronic composition unfolded in a completely different space of sound meditation. Cipedrapeskud rapped uncompromisingly about human relationships, and Tomasz Saciłowski and band Rano (with Bobby Peru), spoke about complicated life-style problems against an electronic background. Adam Witkowski appeared once again as x0 project, this time with Konrad Smoleński, testing the possibilities of electronic instruments, which in a synthesizer loop with percussion was explored in a slightly different way by Igor Kłaczyński, Tomek Kowalski, and Łukasz Jastrubczak, performing as Boring Drugs. Napalm Death, under the leadership of Igor Krenz, is a tribute to grindcore given the humorous bent of this artist. And on top of all that was Wojciech Bąkowski, who consistently works with sound, and is also — to put it plainly — the most charismatic visual musician of recent years.

The second edition of the festival had already become an international affair. Martin Creed is an artist who puts his musical activity on a par with the visual one. He is a star devoid of stardom, but his presence gave the festival the flair of a pop event. But from today's perspective, the most important concert of the festival was given by Leszek Knaflewski, the much lamented and prematurely deceased artist who was both an educator and authority figure, amongst other things, to Konrad Smoleński and Wojciech Bąkowski, who also actively work with sound in their art.

In comparison to the first edition, we saw more performance events using sound as the basic element of a larger action (D.A. Spunt, Naama Tsabar, Alona Rodeh) — not typical concert material. Another interesting event was the presentation of a Jan Smaga composition (in collaboration with Adrian Fołtyn). This was the very Fluxus-like idea of the instrumented rendering of the sound of a clock's hands, extended to 30 minutes. Ultimately, there is no more room for descriptions of the other events here, although they were all interesting, relevant, and sometimes even funny.

The second edition of The Artist festival showed more of the possibilities of influence, cooperation and mutual penetration of the visual and the acoustic. The Zachęta once again showed its openness to modernity in all its aspects, as the festival curators balanced the diversity of attitudes and forms perfectly. We're looking forward to the next edition of The Artists. Oh, and does anyone remember that Grupa Ładnie also had an episode, as the Ładnie band?

P.S.

The British Beagle 2 Mars probe carried a miniature of one of Damien Hirst's paintings and a recording by Brit-Pop band Blur. I'd just like to live long enough to see Polish art and Polish music, however small, on board a Polish space vessel.

In writing this text I referred to Wikipedia, as well as the following books:

Gregor Muir, *Lucky Kunst*, Kraków and Warsaw, 2013; David Crowley, Daniel Muzyczuk, *Dźwięki elektrycznego ciała...*, Łódź, 2012; Magdalena Drągowska, Dominik Kuryłek, Ewa M. Tatar, *Krótką historia Grupy Ładnie*, Kraków, 2008; *Narracje. Estetyki. Geografie*, ed. Antoni Michnik, Klaudia Rachubińska, Warsaw, 2014; *Zbigniew Libera*, ed. Dorota Monkiewicz, Zachęta, Warsaw, 2009; Anna Mituś, Piotr Stasiowski, *Agresywna niewinność*, Wrocław, 2014; *Performance*, ed. Grzegorz Dziamski, Henryk Gajewski, Jan St. Wojciechowski, Warsaw 1984 — which I always honestly recommend. ●●●

**Wojciech Kozłowski** is director of the BWA gallery in Zielona Góra. Since 1999, he has organised nearly 90 concerts by around 100 bands and soloists there, playing (almost) all kinds of music.



# Jaśmina Wójcik, Jacek Gądek

## Faszynowe wytchnienie

Jaśmina Wójcik, Jacek Gądek  
Fascine Respite

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

Warsztaty są swoistą kontynuacją poprzedniego projektu Jaśminy Wójcik prezentowanego w Miejscu Projektów Zachęty w 2012 roku pod tytułem: *Chowanie człowieka między ludźmi bez kontaktu z naturą doprowadza go do wynaturzeń*. Zwracają uwagę na podstawową i niezwykle ważną potrzebę kontaktu człowieka z naturą. W ich wyniku powstanie w centrum Warszawy wiklinowa oaza zachęcająca mieszkańców miasta do korzystania z praskiego brzegu Wisły, gdzie wiklina rośnie. Do współpracy artystka zaprosiła Jacka Gądkę — zapalonego propagatora wikliny jako budulca — którego postawa i umiejętności plastyczne ją zafascynowały. Szalasy z nieokorowanej, naturalnej wikliny staną się miejscem, w którym warszawiacy będą mogli skryć się i poczuć zapach oraz klimat nadwiślańskiej przyrody, odetchnąć i odpocząć. Wewnątrz emitowane będą oryginalne dźwięki nagrane nad Wisłą. ●●●

**Jaśmina Wójcik** — artystka i organizatorka akcji społecznych, absolwentka Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie. Wcześniej ukończyła Liceum Plastyczne w Nałęczowie (specjalizacja: mebel artystyczny). Tak o tym pisze: „Kierunek był dwudzielny: semestr mebla i semestr wikliny. Zakochałam się od razu w plastycznej, naturalnej wiklinie. Jest materiałem prostym, łatwo dostępnym, z którym całe życie jestem związana — mieszkam nad Wisłą, gdzie wiklina rośnie i skąd jest pozyskiwana. Moja praca dyplomowa w liceum inspirowana była rosnącymi płotami wiklinowymi (m.in. w Męcimerzu niedaleko Kazimierza Dolnego). Wiklina kojarzy nam się z koszykami i fotelami, nie myślimy o niej jako o fascynującym, łatwo dostępnym i stosunkowo niedrogim budulcu, który może rosnąć, spełniając jednocześnie funkcje użytkowe (w pełni naturalny design)”.

**Jacek Gądek** — praktyk w dziedzinie uprawy wierzb przeznaczonych do tworzenia żywej architektury oraz rzemiosła artystycznego. Specjalizuje się w projektowaniu i sadzeniu żywych konstrukcji z roślin o przeznaczeniu ozdobno-użytkowym. Przykładem takich form są kopyły wierzbowe. Żywe altany/pawilony pełnią funkcję małej architektury na terenach zielonych, w parkach, na przedszkolnych placach zabaw. Projekty często realizuje w formie warsztatów, plenerów społecznych z udziałem lokalnych społeczności. Jest inicjatorem programu edukacyjnego *2017 wierzbowych kopył budzących ŚWIADOMOŚĆ*, w ramach którego powstaje żywa architektura na terenie całego kraju. Od kilkunastu lat prowadzi stronę internetową [www.wierzbpolska.pl](http://www.wierzbpolska.pl) będącą źródłem informacji o zastosowaniu wierzby i wikliny. W 2014 roku prowadził warsztaty m.in. w Wolimierzu — na Festiwalu Alternatywnych Społeczności, w Centrum Nauki Kopernik w Warszawie, podczas Zjazdu Kooperatyw Spożywczych w Krakowie, a także tygodniowy plener społeczny *Wierzba bez granic* <https://www.facebook.com/events/313902362119031/>. Inspiruje się twórczością Patricka Dougherty'ego oraz Artura Wiechuli.

The workshop is a kind of continuation of Jaśmina Wojcik's previous project, presented at the Zachęta Project Room in 2012 with the title *Hiding People among People without Contact with Nature Leads to Perversions*. That workshop drew attention to the fundamental human need for contact with nature, and gave rise to the creation of a wicker oasis in the centre of Warsaw, encouraging its residents to frequent the Praga-area banks of the Vistula, where wicker actually grows. The artist invited Jacek Gądek to work with her — Gądek is a passionate promoter of wicker as a building material — and he fascinated her with his approach and his artistic skills. Huts made of unbarked, natural wicker will become a venue for Warsaw's inhabitants to come and hide and smell the natural environment of the Vistula and its climate, relax and rest a while. Original audio recordings of the Vistula will be played inside the huts. ●●●

**Jaśmina Wojcik** — an artist and activist, graduate of the Academy of Fine Arts in Warsaw. Earlier, she graduated from the Secondary Art School in Nałęczów with a specialisation in artistic furniture. In her own words, she describes it as '... a dual course: one semester on furniture and one on wicker. I fell in love with malleable, natural wicker right away. It is a simple material, easily accessible, with which I've been linked all my life — I live on the Vistula River, where wicker grows and from where it is obtained. My diploma at the Secondary Art School was inspired by growing wicker fences (such as in Męcimerz near Kazimierz Dolny). Wicker is associated with baskets and armchairs, but we don't think of it as a fascinating, easily accessible, and relatively inexpensive building material that can grow while meeting utilitarian functions, with a fully natural design.'

**Jacek Gądek** — a practitioner in the cultivation of willow for creating living architecture and decorative handicraft. He specialises in the design and construction of living structures made of decorative and utilitarian plants, for example, willow domes. Vivid gazebos and pavilions serve as landscape architecture in open areas, parks, and nursery school playgrounds. He often carries out his projects in the form of workshops and open-air social events with the participation of local communities. He is the initiator of the *2017 Willow Domes Waking AWARENESS* educational programme, which helps create living architecture throughout Poland. For over ten years he has run the [www.wierzbpolska.pl](http://www.wierzbpolska.pl) website, a source of information on the use of willow and wicker. In 2014, he conducted workshops in several places, including Wolimierz — as part of the Festival of Alternative Communities, at the Copernicus Science Centre in Warsaw, during the Food Co-operatives' Congress in Kraków, and at a weekly open-air social event entitled *Willow without Borders* <https://www.facebook.com/events/313902362119031/>. He is inspired by Patrick Dougherty and Artur Wiechula.

3.07–30.08

Miejsce Projektów Zachęty | Zachęta Project Room

# Egzotyczne?

## Exotic?

kuratorka | curator: Magda Kardasz

współpraca | collaboration: Karolina Bielawska

artyści | artists: Tomek Kopcewicz & Michał Szlaga, Karolina Mełnicka, Daniel Rumiancew, Alex Urso, Rafał Żarski

Letnia wystawa zbiorowa w rozmaity sposób odnosi się do pojęcia egzotyki — ludzkich marzeń/oczekiwań i rozczarowań, sztucznych rajów, a także do poczucia odmienności/obcości z nim związanych. Zrealizowana jest z myślą o wakacyjnych turystach oraz mieszkańcach Warszawy, którzy — podobnie jak książkę des Esseintes w powieści *Na wspak* Jorisa-Karla Huysmansa — wolą mentalne zwiedzanie egzotycznych zakątków świata, bez opuszczania własnego fotela/miasta. Książkę po przejeździe deszczowymi ulicami Paryża, zakupieniu przewodnika po Londynie i spędzeniu czasu w angielskim pubie powiedział sobie: „No, jazda, rusz się, trzeba zmykać; lecz natychmiast okoniem stanął wobec tych rozkazów; po kiego licha się ruszać, skoro można tak wspaniale wojażować na krześle? Czyż nie znalazł się już w Londynie, którego zapachy, którego atmosfera, którego mieszkańcy, którego jadło, którego utensylia otoczyły go tutaj? Czegóż mógłby się spodziewać prócz nowych rozczarowań, jak w Holandii? [...] W końcu jakąż to powodując się aberracją próbowałem zaprzecić się dawnych poglądów, skazać na zagładę posłuszne fantasmagorie mojego mózgu, żeby, jak istny żółtodziób, uwierzyć w konieczność, w strony interesujące, w pożytek wycieczki?”

Joris-Karl Huysmans, *Na wspak*, przeł. Julian Rogoziński, Czytelnik, Warszawa 1976, s. 189–190.

The summer collective exhibition relates in many ways to the notion of exoticism — human dreams, expectations and disappointments, artificial paradises — and to the experience of the otherness/strangeness associated with it. The exhibition has been prepared in view of the summer tourists and inhabitants of Warsaw who, like the Prince des Esseintes in the novel *Against Nature (À rebours)* by Joris-Karl Huysmans, prefer visiting the exotic corners of the world mentally, without leaving their own couch, or even city. Having toured the rainy streets of Paris, the prince bought a London guide and sat for a while in an English pub. He said to himself: ‘Get up, man, and go’ he kept telling himself, but these orders were no sooner given than countermanded. After all, what was the good of moving, when a fellow could travel so magnificently sitting in a chair? Wasn’t he already in London, whose smells, weather, citizens, and even cutlery, were all about him? What could he expect to find over there, save fresh disappointments. . . . As it is, I must have been suffering from some mental aberration to have thought of repudiating my old convictions, to have rejected the vision of my obedient imagination, and to have believed like any ninny that it was necessary, interesting, and useful to travel abroad.’

Joris-Karl Huysmans, *Against Nature (À rebours)*.

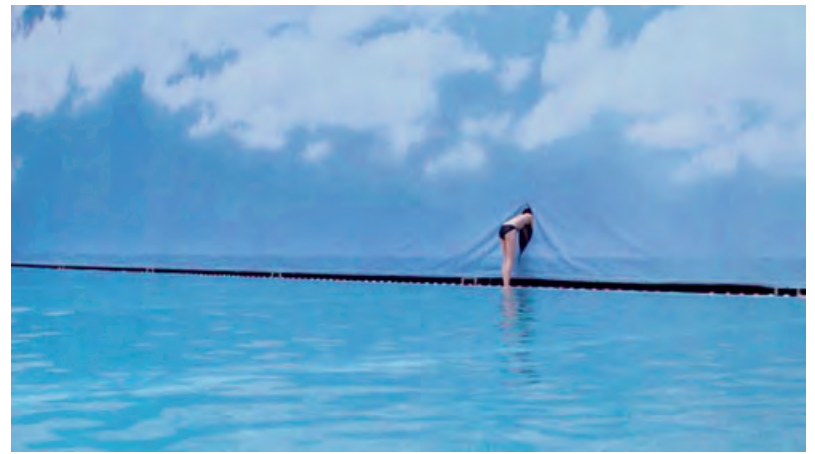




1



2



3

1. Alex Urso, *Ucieczka z obrazu (według Ruisdaela)*, 2014, technika mieszana

2. Alex Urso, *Negerplastik #1*, 2014, technika mieszana

3. Karolina Metnicka, *Windows of Heaven*, 2014, wideo

s. 63:  
Alex Urso, *Natura niemożliwa*, 2014, technika mieszana

1. Alex Urso, *Escape from Picture (after Ruisdael)*, 2014, mixed media

2. Alex Urso, *Negerplastik #1*, 2014, mixed media

3. Karolina Metnicka, *Windows of Heaven*, 2014, video

p. 63:  
Alex Urso, *Impossible Nature*, 2014, mixed media





4

5



6

4 Daniel Rumiancew, *Wyprawa do drugiego pokoju*, od 2007, pokaz slajdów (fragment)

5 Rafał Żarski, *Exotic Art*, 2014, film

6 Tomek Kopcewicz, Michał Szlaga, *Rio de Oro*, 2014, film

7 Tomek Kopcewicz, Michał Szlaga, *Odyseja #1*, 2014, fotografia

4 Daniel Rumiancew, *An Expedition to Another Room*, since 2007, slideshow (fragment)

5 Rafał Żarski, *Exotic Art*, 2014, film

6 Tomek Kopcewicz, Michał Szlaga, *Rio de Oro*, 2014, film

7 Tomek Kopcewicz, Michał Szlaga, *Odyseja #1*, 2014, photograph



7



foto | photo by Iza Tarasewicz



foto | photo by Jan Gryka

# Ogrody

## Gardens

kuratorka | curator: Magdalena Godlewska-Siwerska

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

artyści | artists: Paweł Matyszewski, Mirosław Maszlanko, Marzanna Morozewicz, Małgorzata Niedzielko, Anna Panek, Igor Przybylski, Iza Tarasewicz, Krzysztof Topolski, Zenek (Harrison Daniluk)



Paweł Matyszewski, *Ogrody niepamięci*, 2015, projekt instalacji

na sąsiedniej stronie:

Grzyby reishi do instalacji Izy Tarasewicz

Zenek (Harrison Daniluk), *Hajnówka*, 1982–1983, olej na ścianie

Paweł Matyszewski, *Garden of Oblivion*, 2015, painting installation design

opposite:

Reishi mushrooms for the Iza Tarasewicz's installation

Zenek (Harrison Daniluk), *Hajnówka*, 1982–1983, oil on wall

Geneza wystawy związana jest z koncepcją działań edukacyjnych Zachęty, która otwiera się dla osób mających utrudniony kontakt ze sztuką zarówno ze względów natury społecznej, jaki i różnego rodzaju dysfunkcji, np. wzroku czy słuchu. To był impuls do myślenia o tym, w jaki sposób sztuka może oddziaływać na odbiorcę. Wystawa jest adresowana do wszystkich miłośników sztuki gotowych do porzucenia tradycyjnych sposobów zwiedzania. Wchodząc na nią, zamknijcie oczy, otwórzcie uszy...

Myśląc o wystawie, która może być percepowana niezależnie od zaburzonych zmysłów, warto zastanowić się, co to znaczy „zobaczyć” dzieło sztuki. Jaka jest rola poszczególnych zmysłów w postrzeganiu rzeczywistości, również tej kreowanej przez artystów? Wzrok od zawsze miał uprzywilejowaną pozycję w procesie poznania. Zobaczyć znaczyło tyle co poznać, ale też zrozumieć i uwierzyć. Wzrok nadal w znacznej mierze odgrywa główną rolę w sztuce — dotyczy to w szczególności sztuki współczesnej, w XXI wieku zdominowanej przez media cyfrowe. Niezależnie od tego, jak bardzo chcielibyśmy poddać się innemu rodzajowi doznań, nie sposób pomniejszyć jego roli. Warto jednak zastanowić się, na ile to nas ogranicza w kontakcie z dziełem sztuki.

Wystawa znosi zasadę „nie dotykać”, zmniejsza też dystans fizyczny między widzem a dziełem sztuki. Dla odbioru prezentowanych na niej obrazów, instalacji, obiektów wzrok jest ważny w takim samym stopniu jak słuch, węch, dotyk, smak oraz doznania ruchu. Istotą prac jest materialność i sensualność. Zwiedzający są zachęcani do dotykania zarówno dłonią, jak i wzrokiem, wąchania, nasłuchiwanie, stąpania po dziele sztuki i wchodzenia w nie — oczywiście zgodnie z „instrukcją obsługi” przygotowaną przez artystów. A ci używają materiałów jednoznacznie kojarzonych z naturą: piasek, kamienie, torf, pszczełi wosk, trawa, wiklina, żywe rośliny, gałęzie, grzyby. Prezentowane obiekty mają swoją skalę, ciężar, objętość, generują dźwięki i wydzielają zapachy. Wystawa w pewnym sensie nawiązuje do doświadczenia ogrodów sensorycznych, projektowanych tak, aby w sposób celowy pobudzać wszystkie zmysły. Jest niczym zaproszenie do tajemniczego ogrodu — z ukrytymi tajemnicami, meandrami wspomnień i zachwyków, labiryntem pomiędzy realnym i metaforą, ogrodu zawieszonoego pomiędzy światem emocji i rozumu. ●●●

The genesis of the exhibition lies in the educational activities of the Zachęta, which opens art to people whose contact with it may be restricted, either for social reasons or those of, for example, eyesight or hearing. It was born on an impulse, thinking about how art can influence the viewer. This exhibition has been put together for all art lovers willing to abandon traditional ways of seeing. Come inside, close your eyes and open your ears . . .

Thinking about the exhibition, which can be enjoyed regardless of sense impairments, it is worth considering what it means to ‘see’ a work of art. What is the role of the different senses in the perception of reality, and the reality created by artists? Vision has always had a privileged position in the process of cognition. To see means as much as knowing, but also understanding and believing. Vision still plays a major role in art — this applies in particular to contemporary art in the 21st century, dominated as it is by digital media. No matter how much we would like to open up to other type of experience, there is no way diminish its role. But to what extent does vision limit us in our contact with art?

The exhibition abolishes the principle of ‘do not touch’ and reduces the physical distance between the viewer and the art. In the reception of paintings, installations, and objects exhibited here, vision is equally as helpful as hearing, smell, touch, taste, and a sense of movement. Materiality and sensuality lies at their essence. Visitors are encouraged to touch, both visually, as well as with their hands, smell, listen, tread on the art and climb on it — in accordance, of course, with the ‘instruction manual’ prepared by the artists. Invited artists use materials clearly associated with nature: sand, rocks, peat, beeswax, grass, wicker, live plants, branches, and mushrooms. Their installations have size, weight and volume, they generate sounds and emit odours. In a sense, the exhibition draws on the experience of sensory gardens, designed to deliberately stimulate all of the senses. It resembles an invitation to a secret garden — with hidden secrets, meandering memories and delights, a labyrinth between the real and the metaphor, a garden suspended between the worlds of emotion and reason. ●●●



foto | photo by Igor Przybylski



foto | photo by Bartosz Górka



fot. dzięki uprzejmości artysty | photo courtesy of the artist



fot. dzięki uprzejmości artysty | photo courtesy of the artist

**Paweł Matyszewski** — absolwent Akademii Sztuk Pięknych w Poznaniu (dyplom w 2009 roku w pracowni Piotra C. Kowalskiego), od 2014 roku odbywa studia doktoranckie na Uniwersytecie Artystycznym w Poznaniu.

**Mirosław Maszlanko** — absolwent Wydziału Malarstwa Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie (dyplom w pracowni Stefana Gierowskiego, aneks z rzeźby u Adama Myjaka). Rzeźbiarz, twórca realizacji land artu.

**Marzanna Morozewicz** — tworzy obrazy, obiekty malarskie, tkaniny, rysunki i fotografie. Pracuje na Uniwersytecie w Białymstoku.

**Małgorzata Niedzielko** — absolwentka Wydziału Rzeźby Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie (dyplom w 1989 roku w pracowni Grzegorza Kowalskiego). Rzeźbiarka, autorka obiektów, instalacji. Angażuje się w działania społeczne i edukacyjne, od 2005 roku prowadzi pracownię rzeźby w Liceum Plastycznym w Supraślu.

**Anna Panek** — absolwentka Wydziału Architektury Politechniki Wrocławskiej i Wydziału Malarstwa Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie (dyplom w pracowni Leona Tarasewicza, aneks w pracowni Grzegorza Kowalskiego), pracuje w Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie. Tworzy wielkopowierzchniowe obrazy wpisujące się w zastaną architekturę.

**Igor Przybylski** — absolwent Wydziału Malarstwa Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie (dyplom w pracowni Jarosława Modzelewskiego), pracownik naukowy Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie. Autor zdjęć, obrazów i filmów wideo.

**Iza Tarasewicz** — absolwentka Wydziału Rzeźby i Działań Przestrzennych Akademii Sztuk Pięknych w Poznaniu. Autorka rzeźb, instalacji, fotografii, rysunków i performansów.

**Krzysztof Topolski** — artysta multimedialny, performer, muzyk, kompozytor, kurator projektów artystycznych. W kompozycjach dźwiękowych wykorzystuje dźwięki przetwarzane komputerowo, a także zbierane w naturze i środowiskach miejskich, tworzy interaktywne instalacje dźwiękowe.

**Zenek (Hieronim Daniluk)** (1939–2000) żył i tworzył na Podlasiu. Malarz samouk, ozdabiał swoimi obrazami domy i mieszkania głównie w Hajnówce i okolicach. Motywami roślinnymi pokrywał wszystko: ściany i klatki schodowe domów prywatnych, wieszaki, kaloryfery, a nawet wnętrza tapczanów. Był malarzem idyllicznym, w swoich realizacjach przedstawiał świat kolorowy i dostatni, ucieleśnienie marzeń o dobrobycie w Polsce lat 70. i 80. Radość malowania obecna w jego pracach i ich ekspresja nasuwają skojarzenia z dziełami Celnika Rousseau i Teofila Ociepki. Twórczość Zenka stała się szerzej znana dzięki pracy dokumentacyjnej i popularyzatorskiej Jana Gryki.

Krzysztof Topolski, dokumentacja projektu *Nagrania terenowe*, jezioro Jałowo, wieś Kurianki, 2013

Paweł Matyszewski, *Kara*, 2014–2015, technika mieszana, płótno

na sąsiedniej stronie:

Igor Przybylski, *Bar Polanka, Garbatka Letnisko*, 2015, fotografia

Anna Panek, *Rozpuszczanie*, 2015, instalacja malarska, CSW Zamek Ujazdowski, Warszawa

Krzysztof Topolski, documentation of the project *Field Recordings*, lake Jałowo, Kurianki village, 2013

Paweł Matyszewski, *Punishment*, 2014–2015, mixed media on canvas

opposite:

Igor Przybylski, *Bar Polanka, Garbatka Letnisko*, 2015, photograph

Anna Panek, *Dissolution*, 2015, painting installation design, CSW Zamek Ujazdowski, Warsaw



fot. dzięki uprzejmości artystki | photo courtesy of the artist



fot. dzięki uprzejmości artystki | photo courtesy of the artist



foto. dzięki uprzejmości artysty | photo courtesy of the artist



foto. dzięki uprzejmości artysty | photo courtesy of the artist

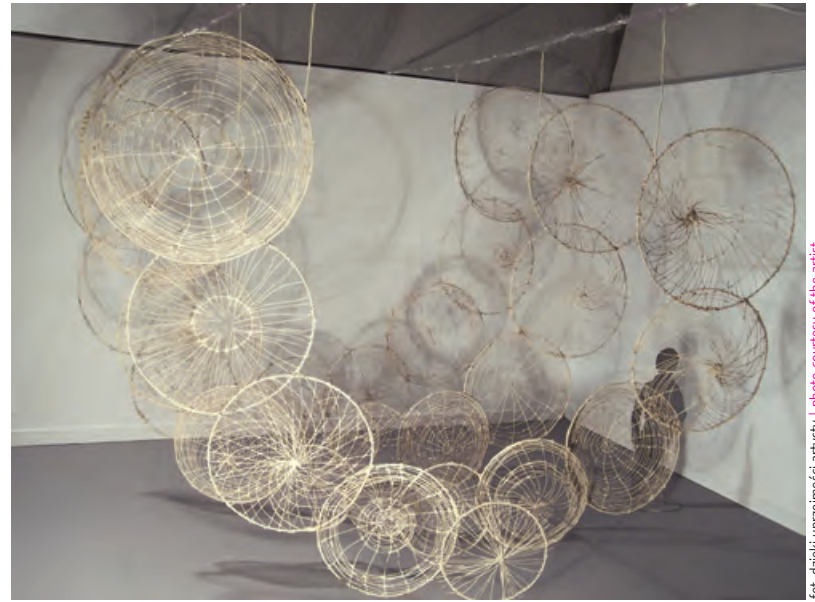


foto. dzięki uprzejmości artysty | photo courtesy of the artist

**Paweł Matyszewski** — a graduate of the Academy of Fine Arts in Poznań (diploma in 2009 in Piotr C. Kowalski's studio), in 2014 he was a PhD student at the University of Arts in Poznań.

**Mirosław Maszlanko** — a graduate of the Faculty of Painting at the Academy of Fine Arts in Warsaw (diploma in Stefan Gierowski's studio, annex in sculpture under the supervision of Adam Myjak). A sculptor and creator of land art.

**Marzanna Morozewicz** — creates paintings, painting objects, textiles, drawings, and photographs. Works at the University of Białystok.

**Małgorzata Niedzielko** — a graduate of the Faculty of Sculpture at the Academy of Fine Arts in Warsaw (diploma in 1989 in the studio of Grzegorz Kowalski). A sculptor, author of objects and installations. She engages in social and educational activities, and since 2005 has run her own sculpture studio at the Visual Arts Secondary School in Supraśl.

**Anna Panek** — a graduate of the Faculty of Architecture at Wrocław University of Technology and the Faculty of Painting at the Academy of Fine Arts in Warsaw (diploma in Leon Tarasewicz's studio, annex in Grzegorz Kowalski's studio), she works at the Academy of Fine Arts in Warsaw. Creates large-surface paintings that fit within existing architecture.

**Igor Przybylski** — a graduate of the Faculty of Painting at the Academy of Fine Arts in Warsaw (diploma in Jarosław Modzelewski's studio), and a research worker at the Academy of Fine Arts in Warsaw. Creator of photographs, paintings, and videos.

**Iza Tarasewicz** — a graduate of the Faculty of Sculpture and Spatial Activities of the Academy of Fine Arts in Poznań. Creates sculptures, installations, photographs, drawings, and performances.

**Krzysztof Topolski** — a multimedia artist, performer, musician, composer and curator of art projects. In his sound compositions he uses computer-processed sounds, as well as sounds collected from nature and urban environments. Also creates interactive sound installations.

**Zenek (Harrison Daniluk)** (1939–2000) lived and worked in the Podlasie region of Poland. A self-taught painter, his paintings adorn houses and flats, mainly in Hajnówka and the surrounding area. Zenek used floral motifs to cover everything: walls, staircases, clothes hangers, radiators, even the insides of bed frames. He was an idyllic painter, and in his work he presented a colourful and prosperous world, which embodied dreams of prosperity in Poland in the 1970s and 1980s. The joy of painting present in his works and their expression recall associations with works by Douanier Rousseau and Teofil Ociepka. Zenek's art has become widely known thanks to documentaries and popularisation efforts by Jan Gryka.

Małgorzata Niedzielko, *Bez tytułu*, 1995, instalacja dźwiękowa

Mirosław Maszlanko, *Wiatraki*, Jatne, 2013, instalacja in situ

Mirosław Maszlanko, *Membrany*, 2015, projekt instalacji

na sąsiedniej stronie:

Marzanna Morozewicz, *Moja wanienska*, 2011, instalacja

Igor Przybylski, *Niepokorny*, 2015, fotografia

Anna Panek, *Zakwit*, 2015, projekt instalacji malarskiej

Małgorzata Niedzielko, *Untitled*, 1995, sound installation

Mirosław Maszlanko, *Windmills*, Jatne, 2013, site-specific installation

Mirosław Maszlanko, *Membranes*, 2015, installation design

opposite:

Marzanna Morozewicz, *My Little Bathtub*, 2011, installation

Igor Przybylski, *Defiant*, 2015, photograph

Anna Panek, *Bloom*, 2015, painting installation design

## Kalendarz wydarzeń

○ wstęp wolny | admission free

● wstęp w cenie biletu | admission included in entrance fee

● wstęp płatny | entrance fee

### PRAWDA PIĘKNO DOBRO

#### Z kolekcji Zachęty

5, 12, 19, 26 czerwca, 3, 10, 17 lipca  
piątki, godz. 17 ○

Oprowadzania tematyczne *W piątek o piątek*.

Różne tematy, różne problemy i za każdym razem inny wybór prac pozwalają lepiej zapoznać się z wystawą

→ zbiórka w Kamienicy Hrabiego Raczyńskiego,  
pl. Małachowskiego 2

5 lipca (niedziela), godz. 12.15 ○

Oprowadzanie kuratorskie Roberta Rumasa

PRZEZ CAŁY CZAS TRWANIA WYSTAWY

ZAPRASZAMY NA BEZPŁATNE WARSZTATY DLA GRUP  
ZORGANIZOWANYCH:

Warsztaty dla przedszkoli i szkół podstawowych

*Gra w kolekcję* ○

Dlaczego obrazy w tytułach mają liczby? Czy z kartki papieru można zrobić zwierzę i pokazać jego cechy?

Jaką historię można wymyślić do pracy Jadwigi Sawickiej przedstawiającej kostium kąpielowy? W czasie warsztatów na wystawie *PRAWDA PIĘKNO DOBRO. Z kolekcji Zachęty* potraktujemy sale wystawowe jako pole gry pełne zaskakujących zadań do rozwiązania.

→ zajęcia odbywają się od wtorku do piątku od godz. 12

→ czas trwania: ok. 60 minut

→ zapisy: 22 556 96 71 z.dubowska@zacheta.art.pl

Warsztaty dla szkół gimnazjalnych i ponadgimnazjalnych

*Sztuka piękna czy prawdziwa?* ○

Tytuł wystawy to znana z filozofii triada platońska najwyższych idei i wartości, a jednocześnie cytata z jednego z prezentowanych na wystawie dzieł — fotografii Jadwigi Sawickiej. Jakie wartości powinna mieć sztuka?

Czy platońską triadą można określić dzieła sztuki współczesnej, a jeśli tak, to czy wszystkie trzy wartości muszą zaistnieć jednocześnie? Podczas warsztatów przyjrzymy się tym zagadnieniom, zapoznając się z częścią kolekcji Zachęty. Niczym detektywi nauczymy się rozszyfrowywać sztukę współczesną i sprawdzimy, czy dobro, piękno i prawda są w niej obecne, a jako krytycy sztuki poznamy możliwości interpretacyjne, jakie nam daje.

→ zajęcia odbywają się od wtorku do piątku od godz. 12

→ czas trwania: ok. 90 minut

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

### FILKO — FYLKO — PHYLKO

9 sierpnia (niedziela), godz. 12.15 ●

Oprowadzanie kuratorskie Lucii Gregorowej Stachovej

→ oprowadzanie w języku angielskim

### Dzikie pola. Historia

#### awangardowego Wrocławia

21 czerwca (niedziela), godz. 12.15 ●

Oprowadzanie kuratorskie Doroty Monkiewicz

7 lipca (wtorek), godz. 12.15 ⊕ ○

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

→ prowadzenie: Alicja Korpysz

23 lipca (czwartek), godz. 18 ○

Oprowadzanie kuratorskie Doroty Monkiewicz

po części ekspozycji

6 sierpnia (czwartek), godz. 18 ○

Oprowadzanie kuratorskie Sylwii Serafinowicz

po części ekspozycji

### John Lurie. Próbuje myśleć.

#### Proszę, bądź cicho

13 czerwca (sobota), godz. 20 ○

Klubojadalnia Eufemia, ASP, Krakowskie Przedmieście 5

Plenerowy koncert zespołów inspirowanych się muzyką

Johna Lurie: Black Coffee, Osaka Vacuum

Black Coffee (Maciej Żychowicz: gitara, wokale; Stanisław

Legus: perkusja; Jakub Tyro-Niezgoda: bas; gościnnie

Natan Kryszk: saksofon)

Osaka Vacuum (Ray Dickaty: saksofon tenorowy; Mikołaj

Pałosz: wiolonczela; Paweł Szpura: perkusja)

14 czerwca (niedziela), godz. 12.15 ●

Oprowadzanie kuratorskie Stanisława Welbela oraz

Karoliny Sulich

14 czerwca (niedziela), godz. 18 ○

Koncert — muzyka Johna Lurie w wykonaniu

Lutosławski Quartet (gościnnie Marcin Danilewski:

1 skrzypce; Marcin Markowicz: 2 skrzypce; Artur

Rozmysłowicz: altówka; Maciej Młodawski: wiolonczela;

gościnnie Jan Skopowski: wiolonczela)

### Ogrody

16 sierpnia (niedziela), godz. 12.15 ●

Oprowadzanie kuratorskie Magdaleny Godlewskiej-

-Siwerskiej

22 sierpnia (sobota) ⊕ ○

Wycieczka autobusem H9-21 z Igorem Przybylskim do  
Garbatki-Letnisko

→ zapisy od 1 sierpnia

### CYKL GRY I ZABAWY ZE

#### SZTUKĄ WSPÓŁCZESNĄ

10 czerwca – 26 sierpnia (środy),  
godz. 18 ○

Tego lata Zachęta po raz kolejny wychodzi ze swoim letnim programem w przestrzeń miasta. Tym razem zagościmy w kawiarni Prochownia, która mieści się w żoliborskim parku Żeromskiego. Cykl spotkań rozpoczniemy od wykładów dotyczących Żoliborza, jego historii, architektury, obecności artystów, kultury i rozrywki.

Podczas cyklu warsztatów prześledzimy relacje sztuki i zabawy w praktyce. W każdą środę wakacji zmienimy przestrzeń Prochowni w plac zabaw i pole do gier, równocześnie nawiązując do dzieł z kolekcji Zachęty i bieżących wystaw. Wśród atrakcji pojawią się gry słowne ze Stanisławem Dróżdżem, gra w bierki z Henrykiem Stażewskim, gry losowe z Ryszardem Winiarskim oraz tworzenie wielkoformatowych action painting, ambalaży i artystycznych interwencji w przestrzeni.

10, 17, 24 czerwca (wykłady)

1, 8, 15, 22, 29 lipca, 5, 12, 19, 26 sierpnia (warsztaty)

→ kawiarnia Prochownia, park Żeromskiego,

ul. Czarnieckiego 51

### LETNIE KINO ZACHĘTY

W lipcu w kinie letnim zapraszamy na pokazy odcinków programu *Fishing with John* towarzyszące wystawie *John Lurie. Próbuje myśleć. Proszę, bądź cicho* oraz filmy towarzyszące wystawie *FILKO — FYLKO — PHYLKO*

→ pokazy filmowe w ogródku przed Klubojadalią Eufemia (budynek rektoratu Akademii Sztuk Pięknych, Krakowskie Przedmieście 5), wejście od pasażu Waclawa Niżyńskiego

7 lipca (wtorek), godz. 21.30 ○

*Fishing with John*, reż. John Lurie, USA, 1991, 152 min,

odcinek 2: Tom Waits; odcinek 4: Willem Dafoe;

odcinek 6: Dennis Hopper cz. 2 (każdy odcinek ok. 25 min)

→ filmy w oryginalnej wersji językowej

14 lipca (wtorek), godz. 21.30 ○

Pokaz filmowy towarzyszący wystawie *FILKO — FYLKO — PHYLKO*

*Słońce w sieci (Slno v sieti)*, reż. Stefan Uher,

Czechosłowacja, 1962, 90 min

→ film w oryginalnej wersji językowej z angielskimi napisami

21 lipca (wtorek), godz. 21.30 ○

*Fishing with John*, reż. John Lurie, USA, 1991, 152 min,

odcinek 2: Tom Waits; odcinek 4: Willem Dafoe;

odcinek 6: Dennis Hopper cz. 2 (każdy odcinek ok. 25 min)

→ filmy w oryginalnej wersji językowej



obowiązują zapisy | [submissions:informacja@zacheta.art.pl](mailto:submissions:informacja@zacheta.art.pl)  
tel. 22 556 96 51

**28 lipca (wtorek), godz. 21.30** ○  
Pokaz filmowy towarzyszący wystawie *FILKO — FYLKO — PHYLKO*  
— *PHYLKO*

*Uroczystość w ogrodzie botanicznym (Slávnost v botanickej záhrade)*, reż. Elo Havetta,  
Czechosłowacja, 1969, 83 min

→ film w oryginalnej wersji językowej z angielskimi napisami

## 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](mailto:z.dubowska@zacheta.art.pl)  
gimnazjum i liceum: 22 556 96 42; [a.zdzieborska@zacheta.art.pl](mailto: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](mailto: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](mailto:a.zdzieborska@zacheta.art.pl)

## KSIEGARNIA ARTYSTYCZNA

**10 czerwca (środa), godz. 18** ○

Promocja książki Małgorzaty Czyńskiej, *KOBRO. Skok w przestrzeń*, Wydawnictwo Czarne, Wołowiec 2015

→ Kontynuujemy cykl promocji książkowych *Na Zachętę!*  
Co miesiąc zapraszamy do zapoznania się z inną nowością wydawniczą. Będzie to okazja do poznania autorów, tłumaczy, wybitnych osobistości ze świata nauki oraz do zakupu ciekawej książki w promocyjnej cenie.

**17 czerwca (środa), godz. 18** ○

Spotkanie Dyskusyjnego Klubu Książki *W środę?* na temat książki Marka Beylina, *Ferwor. Życie Aliny Szapocznikow*, Wydawnictwo Karakter, Kraków 2015



zacheta.art.pl  
otwartazacheta.pl



facebook.com/zacheta

## Events in English

### *FILKO — FYLKO — PHYLKO*

**9th August (Sunday), 12.15 p.m.** ●

Guided tour by curator Lucia Gregorová Stachová

### *John Lurie. I am trying to think.*

#### *Please, be quiet*

**13th June (Saturday), 8 p.m.** ○

Klubojadalnia Eufemia, Academy of Fine Arts,  
Krakowskie Przedmieście 5

Open-air concert by bands inspired by John Lurie's  
music: **Black Coffee, Osaka Vacuum**

Black Coffee (Maciej Żychowicz, guitar and vocals;  
Stanisław Legus, drums; Jakub Tyro-Niezgoda, bass; feat.  
Natan Kryszk on saxophone)

Osaka Vacuum (Ray Dickaty: tenor saxophone; Mikołaj  
Pałosz: cello; Paweł Szpura: drums)

**14th June (Sunday), 6 p.m.** ○

Concert — A performance of John Lurie's music  
by the Lutoslawski Quartet

(feat. Marcin Danilewski, 1st violin; Marcin Markowicz,  
2nd violin; Artur Rozmysłowicz, viola; Maciej Młodawski,  
cello; feat. Jan Skopowski, cello)

## ZACHĘTA SUMMER CINEMA ○

Film screenings in the garden in front of the Klubojadalnia Eufemia (the building of the Rector's office at the Academy of Fine Arts, Krakowskie Przedmieście 5), entrance from Wacław Niżyński passage

Screenings of *Fishing with John* episodes to accompany the exhibition *John Lurie. I am trying to think. Please, be quiet*

**7th July (Tuesday), 9.30 p.m.**

*Fishing with John*, dir. John Lurie, USA, 1991, 152 min.,  
episodes of approx. 25 min.

Episode 2: Tom Waits; Episode 4: Willem Dafoe; Episode  
6: Dennis Hopper (Part 2)

→ films in the original language versions

**21st July (Tuesday), 9.30 p.m.**

*Fishing with John*, dir. John Lurie, USA, 1991

Episode 2: Tom Waits; Episode 4: Willem Dafoe; Episode  
6: Dennis Hopper (Part 2)

→ films in the original language versions

Films accompanying the exhibition *FILKO — FYLKO — PHYLKO*

**14th July (Tuesday), 9.30 p.m.**

*The Sun in a Net (Slnko v Sieti)*, dir. Štefan Uher,  
Czechoslovakia, 1962, 90 min

→ film in the original language version, with English  
subtitles

**28th July (Tuesday), 9.30 p.m.**

Film accompanying the Stano Filko's exhibition  
*Celebration in the Botanical Garden (Slávnost v botanickej záhrade)*, dir. Elo Havetta, Czechoslovakia,  
1969, 83 min

→ film in the original language version, with subtitles in  
English

Program *Zachęta na lato* został zrealizowany dzięki wsparciu finansowemu miasta stołecznego Warszawy

The *Zachęta in the Summer* programme with the financial support from the city of Warsaw



# W Księgarni Artystycznej

## At the Art Bookshop



*Halka/Haiti 18°48'05"N 72°23'01"W*

C.T. Jasper & Joanna Malinowska

pod redakcją | **edited by** Magdalena Moskalewicz

projekt graficzny | **graphic design:** Project Projects

wersja językowa angielska | **English edition**

216 stron | **216 pages**

ISBN 978-83-64714-15-3

ISBN 978-1-941753-07-1

Zachęta — Narodowa Galeria Sztuki, Warszawa; Inventory

Press, New York, 2015

cena | **price** 120 zł

publikacja towarzysząca wystawie w Pawilonie Polskim na 56

Międzynarodowej Wystawie Sztuki — La Biennale di Venezia |

publication of the exhibition at the Polish Pavilion of the 56th

International Art Exhibition — La Biennale di Venezia

Książka stanowi intelektualną oprawę projektu wystawienia opery Stanisława Moniuszki *Halka* w haitańskiej wiosce Cazale. Dostarcza informacji o wspólnej polsko-haitańskiej przeszłości, proponuje interpretacje historii i kultury obu krajów oraz stawia pytania o możliwość i charakter reprezentacji narodowej tożsamości w kontekście postkolonialnym — leżące u podstaw całego projektu weneckiego. Specjalnie zamówione w tym celu eseje dostarczają wiedzy o historycznych i społeczno-kulturowych kontekstach projektu, a materiał wizualny zawarty w książce ukazuje zarówno spektakl operowy, jak i haitańską wyprawę artystów i towarzyszącego im zespołu.

Katarzyna Czeczot z Instytutu Badań Literackich PAN analizuje rewolucyjny potencjał *Halki* w świetle pierwowzorów libretta Włodzimierza Wolskiego oraz kolejnych scenicznych interpretacji opery w PRL-u. Géri Benoît, pochodząca z Cazale, była pierwszą damą Haiti i ambasadorką kraju we Włoszech, pisze o polskiej historii Cazale, minionych zmaganiach lokalnej społeczności z powojenną dyktaturą Duvalierów oraz rodzących się perspektywach na przyszłość. Kacper Pobłocki, antropolog z Uniwersytetu Adama Mickiewicza, stawia kontrowersyjną tezę, że Polacy też byli w przeszłości „czarni”, porównując niewolnictwo z systemem feudalnym i ich wpływ na stosunek polskiego społeczeństwa do kwestii rasy. Publikacja zawiera również przedruk eseju wpływowego haitańskiego historyka Michela-Rolpha Trouillota, wskazującego na źródła wyparcia rewolucji haitańskiej z międzynarodowej świadomości oraz przybliżającego jej historię i problematykę, wywiad z C.T. Jasperem i Joanną Malinowską oraz wypowiedzi uczestników projektu, zarówno ze strony polskiej, jak i haitańskiej, starających się odpowiedzieć na pytanie o współczesny sens wysyłania opery za Atlantyk. Katalog otwiera esej z wprowadzeniem w problematykę autorstwa redaktorki katalogu Magdaleny Moskalewicz.

The book provides an intellectual setting for the staging of Stanisław Moniuszko's opera *Halka*, in the Haitian village of Cazale. It contains information about a common Polish-Haitian past, proposes interpretations of the history and culture of the two countries, and raises questions about the possibility and character of the representation of national identity in the postcolonial context, which underlie the entire Venetian project. Specially commissioned for this purpose, the essays discuss the historical and socio-cultural contexts of the project, while the book's visual material shows both the opera and the Haitian trip of the artists and the accompanying team.

Katarzyna Czeczot from the Institute of Literary Research analyses *Halka's* revolutionary potential in the light of the original inspirations for Włodzimierz Wolski's libretto and the opera's later interpretations in communist Poland. Géri Benoît, former Haitian first lady and the country's ambassador to Italy, who comes from Cazale, writes about the Polish history of the village, the historical struggle of the local community against the post-war dictatorship of the Duvaliers, and the emerging prospects for the future. Kacper Pobłocki, anthropologist from Adam Mickiewicz University in Poznań, ventures the controversial thesis that Poles were also "black" in the past and compares slavery to the feudal system and how it affects the attitude of Polish society towards the issue of race. The publication also contains a reprint of an essay by influential Haitian historian Michel-Rolph Trouillot, who suggests sources of the psychological repression of the Haitian Revolution in the international awareness, and offers insight into the revolution's history and problems, as well as an interview with C.T. Jasper and Joanna Malinowska. There are also a variety of comments by the project's participants, both Polish and Haitian, trying to answer the question of the meaning today of sending the opera across the Atlantic. The catalogue opens with an essay introducing the main issues of the project, written by its editor, Magdalena Moskalewicz.



*unsubscribe. Gregor Schneider*

pod redakcją | **edited by** Anda Rottenberg

projekt graficzny | **graphic design:** Dorota Karaszewska, Maciej Sikorzak

wersja językowa polsko-angielska | **Polish-English edition**

72 strony | **72 pages**

ISBN 978-83-64714-13-9

Zachęta — Narodowa Galeria Sztuki, Warszawa 2015

cena | **price** 55 zł

Powstała według koncepcji Gregora Schneidera bogato ilustrowana publikacja zawiera przede wszystkim sporządzoną przez niego dokumentację fotograficzną całego projektu, którego etapem końcowym była wystawa w Zachęcie w dniach 29 listopada 2014–1 lutego 2015. Teksty kuratorki wystawy Andy Rottenberg i niemieckiego krytyka Ulricha Loocka przybliżają nie tylko ideę projektu, ale także wcześniejszą twórczość artysty.

Based on a concept by Gregor Schneider, this richly illustrated publication mainly features Schneider's photographic documentation of the entire project, finalised by the exhibition which ran at the Zachęta from the 29th November 2014 to the 1st February 2015. The text by the exhibition's curator Anda Rottenberg and German critic Ulrich Loock bring the idea of the project closer, as well as the artist's earlier work.

zacheta.art.pl

**Zachęta — Narodowa Galeria Sztuki**

Zachęta — National Gallery of Art

pl. Małachowskiego 3, 00-916 Warszawa

wtorek–niedziela, 12–20

Tuesdays–Sundays, 12–8 p.m.

w czwartki wstęp wolny

Thursdays admission free

**MPZ — Miejsce Projektów Zachęty**

Zachęta Project Room

pl. Gałczyńskiego 3, 00-362 Warszawa

wtorek–niedziela, 12–20

Tuesdays–Sundays, 12–8 p.m.

wstęp wolny

admission free

Zachęta — czerwiec, lipiec, sierpień 2015

Zachęta — June, July, August 2015

wydawca | publisher:

Zachęta — Narodowa Galeria Sztuki

Zachęta — National Gallery of Art

dyrektorka | director: Hanna Wróblewska

zespół redakcyjny | editing team: Dorota Karaszewska, Małgorzata Jurkiewicz,  
Marta Miś, Jolanta Pierńkos

projekt graficzny | graphic design: Magdalena Piwowar

tłumaczenie | translation: Tomasz Jurewicz, Anna Jurkiewicz,

Ewa Kanigowska-Gedroyc, Aleksandra Patryń, Marcin Wawrzyńczak

opracowanie zdjęć | image editing: Maciej Sikorzak

łamanie | typesetting: Krzysztof Łukawski

druk | printed by Argraf, Warszawa

ISBN 978-83-64714-20-7

© Zachęta — Narodowa Galeria Sztuki, Warszawa 2015

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



foto | photo by Dorota Karaszewska

Czy ja już byłam w tej galerii?

Have I not visited this art gallery before?

współorganizator i mecenas wystawy **PRAWDA PIĘKNO DOBRO**. Z kolekcji Zachęty  
co-organiser and sponsor of the exhibition **TRUTH BEAUTY GOODNESS**. From the Zachęta Collection



sponsor wystawy **PRAWDA PIĘKNO DOBRO**. Z kolekcji Zachęty  
sponsor of the exhibition **TRUTH BEAUTY GOODNESS**. From the Zachęta Collection



partner wystawy **PRAWDA PIĘKNO DOBRO**. Z kolekcji Zachęty  
partner of the exhibition **TRUTH BEAUTY GOODNESS**. From the Zachęta Collection



wystawa **FILKO — FYLKO — PHYLKO** zorganizowana we współpracy ze Słowacką Galerią Narodową  
the exhibition **FILKO — FYLKO — PHYLKO** organised in cooperation with Slovak National Gallery



wystawa **Dzikię pola. Historia awangardowego Wrocławia** zorganizowana we współpracy z  
the exhibition **The Wild West. A History of Wrocław's Avant-Garde** organised in cooperation with



współpraca przy wystawie **Halka/Haiti**.  
18°48'05" N 72°23'01" W  
exhibition **Halka/Haiti** 18°48'05" N 72°23'01" W in cooperation with



partner technologiczny wystawy **John Lurie**.  
Próbuję myśleć. Proszę, bądź cicho oraz **FILKO**.  
technological partner of the exhibition **John Lurie**.  
I am trying to think. Please be quiet



współpraca przy programie filmowym i muzycznym towarzyszącym wystawom **John Lurie**.  
Próbuję myśleć. Proszę, bądź cicho oraz **FILKO** — **FYLKO** — **PHYLKO**: Klub Jadalnia Eufemia  
cooperation on the film and music programme accompanying the exhibitions **John Lurie**.  
I am trying to think. Please be quiet and **FILKO** — **FYLKO** — **PHYLKO**: Klub Jadalnia Eufemia



sponsor wernisaży  
sponsor of the opening receptions



patroni medialni  
media patronage



artinfo.pl

**FILKO — FYLKO — PHYLKO | FILKO — FYLKO — PHYLKO**  
2.06-16.08.15

**DZIKIE POLA. HISTORIA AWANGARDOWEGO WROCŁAWIA**  
THE WILD WEST. A HISTORY OF WROCŁAW'S AVANT-GARDE  
19.06-13.09.15

**JOHN LURIE. PRÓBUJĘ MYŚLEĆ. PROSZĘ, BĄDŹ CICHY**  
JOHN LURIE. I AM TRYING TO THINK. PLEASE BE QUIET  
13.06-2.08.15

**OGRODY | GARDENS**  
15.08-4.10.15

**I piętro**  
1st floor



- 1 Księgarnia Artystyczna  
Art Bookshop
- 2 sala warsztatowa  
workshop room
- 3 kasa biletowa | tickets
- 4 informacja | information
- 5 toalety | toilets
- 6 kąpiel matki i dziecka  
kąpiel wyciszenia  
nursery room and calm area
- 7 toaleta dla niepełnosprawnych  
accessible toilet
- 8 kąpiel wyciszenia | calm area
- 9 winda | lift

**parter**  
ground floor



**podziemia**  
basement

