

WRZESIEŃ
 SEPTEMBER
PAŹDZIERNIK
 OCTOBER
LISTOPAD
 NOVEMBER
2015

ZACHĘTA

Halka/Haiti. 18°48'05" N

72°23'01" W | Halka/Haiti

18°48'05" N 72°23'01" W

**Dziki pola. Historia
 awangardowego Wrocławia**

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

Ogrody | Gardens

Karolina Grzywnowicz.

Chwasty | Karolina

Grzywnowicz. The Weeds

Spojrzenia 2015 —

Nagroda Deutsche Bank

Views 2015 — Deutsche

Bank Award

Nieskończony rejestr.

Obrazy i ich muzyczne

interpretacje | Endless

Register. Images and Their

Musical Interpretations

Zaraz po wojnie | Just After

the War

Jan Działkowski. Historie

prawdziwe i zmyślone |

Jan Działkowski. True and

Untrue Stories

Zuzanna Sękowska, Łukasz

Radziszewski. Niewojenni

Zuzanna Sękowska, Łukasz

Radziszewski. Non-Martials

leva Epnere | leva Epnere

Andrzej Wróblewski. Bez tytułu (Rudowrosy chłopiec z bezgłowym posągkiem) | Untitled (Red-Haired Boy with a Headless Statue), b.d. | no dated, kol. prywatna | private collection, fot. | photo by Bartosz Górka



Mówi Sabina Salamon, dyrektor Departamentu Komunikacji Korporacyjnej, rzecznik prasowy Grupy Deutsche Bank w Polsce

Jakie jest twoje ulubione lub najlepiej zapamiętane przez ciebie dzieło sztuki z wystaw *Spojrzeń* organizowanych w ciągu 12 lat współpracy Zachęty i Deutsche Bank?

W kontekście sztuki współczesnej myślę, że bardziej trafnym określeniem jest nie tyle „ulubione dzieło sztuki”, co „dzieło najbardziej poruszające”. Czyli takie, które wzbudza szczególnie, współgrający z danym poczuciem estetyki rodzaj emocji. Dla mnie osobście były to prace Łukasza Jastrubczaka z poprzedniej edycji *Spojrzeń* — bardzo czyste, sterylne, prawie graficzne. Poruszyły mnie też prace Janka Simona z roku 2007, Olgi Lewickiej z roku 2003 czy Alicji Bielawskiej — nominowanej do tegorocznej nagrody. Takie systemowe, proste formy. Tego typu sztukę lubię najbardziej.

Deutsche Bank przez świat sztuki kojarzony jest z Deutsche Bank Art Collection, Deutsche Bank KunstHalle, Frieze Art Fair, konkursem *Spojrzenia* — Nagroda Deutsche Bank. Co sądzisz o tak spójnej, konsekwentnej i długofalowej polityce instytucji finansowej i czym te działania są dla banku? Jestem zwolennikiem długofalowych działań. Dlatego od 12 lat realizujemy z Zachętą projekt *Spojrzenia*, od 11 organizujemy najbardziej uznany w Polsce turniej golfowy Deutsche Bank Polish Masters, a od sześciu promujemy niezwykle wydarzenia muzyczne w ramach własnego cyklu koncertów *Deutsche Bank Invites*. W banku pracuję już 14 lat i w jeśli chodzi o mecenat staram się, abyśmy byli konsekwentni i stawiali się aktywnymi partnerami wydarzeń, w które się angażujemy. W mojej ocenie tylko tak można tworzyć ponadczasowe projekty, które mają szansę zostać zapamiętane, ale też wprowadzić konkretne zmiany w myśleniu. Tak właśnie jest ze sztuką współczesną. Globalnie Deutsche Bank jest jej wielkim promotorem od lat. Posiada obecnie 56 tysięcy eksponatów i tym samym jest największym światowym kolekcjonerem korporacyjnym. Wystawia dzieła w swoich biurach, organizuje wystawy, wyróżnia artystów. Ma swoich kuratorów sztuki, własną galerię, jest partnerem Frieze Art Fair — jednych z najważniejszych europejskich targów sztuki.

Teraz bardzo modne są tematy związane z innowacyjnością i kapitałem społecznym. Czy biznes może czerpać ze sztuki, czy działania artystów są w stanie inspirować innowacyjne rozwiązania, czy inwestowanie w kapitał społeczny jest mierzalne, czy świat sztuki i biznesu będzie się coraz intensywniej przenikał i czerpał z wzajemnych doświadczeń, poza sferą finansowania? Jak postrzegasz ten proces? Od zawsze sztuka współczesna dla danych czasów była jednym z najbardziej innowacyjnych pól działania. Artyści w każdej z epok, nierzadko wyprzedzali swoje czasy tworząc dzieła przełomowe, zmieniające perspektywę. Sztuka współczesna jest więc przede wszystkim otwarta na przyszłość, wyznacza kierunki. Dlatego zaangażowanie się banku, instytucji jakby nie było tradycyjnej w promocję artystów, jest pewnym przełamującym schematy punktem odniesienia zarówno dla klientów, jak i pracowników. Wskazuje, że tak naprawdę to nie pieniądze, a emocje są wartością najważniejszą. Bardzo dobrze pamiętam dyskusję wewnątrz banku, która przetoczyła się kilka lat temu we Frankfurcie w związku z zatrudnieniem artystów do aranżacji wnętrza lobby jednego z biurowców. Ich dziełem była mocno wypolerowana, niemalże lustrzana, biała ściana, która zależnie od pogody i pory dnia odbijała w różnorodny sposób światło. Chyba żadna ściana nie wywołała tyle emocji i dyskusji co tamta. Ale przy okazji zatrzymywała pracowników, którzy stojąc przed nią, zastanawiali się: „a może jednak coś w tym jest”. I dochodzili powoli do wniosku, że nie chodzi o samą ścianę, ale o to, co ona za każdym razem odzwierciedla. To było ciekawe przeżycie dla korporacji, mały sprawdzian z otwartości na nowe. Dlatego myślę, że tak — biznes może i powinien inspirować się nie tylko sam sobą i swoimi odbiorcami. Ale też trendami ze świata bardziej abstrakcyjnego, artystycznego, który w niecodzienny sposób może wnieść nowe, świeże (nomen omen) spojrzenie na to, co już bardzo dobrze znamy.

Talks Sabina Salamon, Head of Corporate Communications, Spokesperson for Deutsche Bank Group in Poland

What is your favourite work of the *Views* exhibitions held during the 12 years of cooperation between Zachęta and Deutsche Bank?

In the contemporary art context, I'd say 'most moving' is a more pertinent term than 'favourite'. 'Most moving' means triggering off a special kind of emotion, in harmony with the given sense of aesthetics. For me personally those were Łukasz Jastrubczak's works from the previous edition of *Views* — very clean, sterile, almost like graphics. I was also moved by Janek Simon's works in the 2007 edition, Olga Lewicka's in the 2003 one or those by Alicja Bielawska, one of this year's nominees. Simple, systemic forms. That's the kind of art I find most appealing.

The art world associates Deutsche Bank with projects such as the Deutsche Bank Art Collection, Deutsche Bank KunstHalle, Frieze Art Fair or the *Views* — Deutsche Bank Foundation Award competition. What do you think of such a cohesive, consistent and long-term policy on the part of a financial institution, and what do these projects mean to the bank?

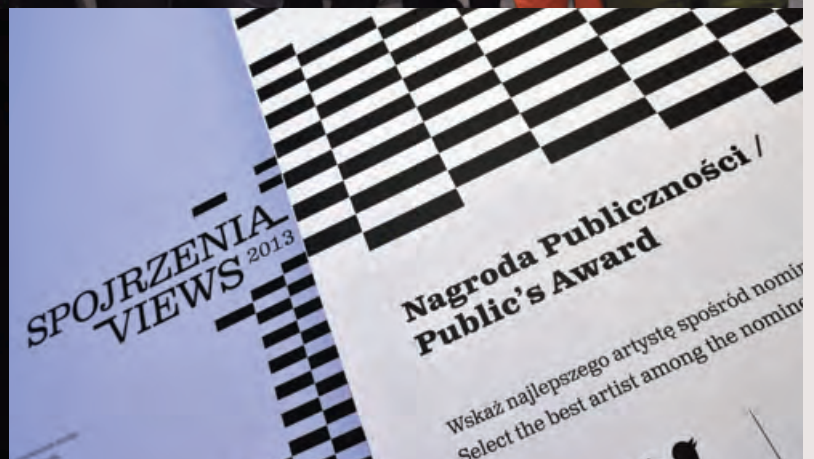
I am for long-term projects. That's why we have been organising *Views* with Zachęta for 12 years now, Poland's most prestigious golf tournament, Deutsche Bank Polish Masters, for 11 years, and since 2009 have been promoting unique musical events as part of the *Deutsche Bank Invites* concert series. I've been working for the bank for 14 years now and as far as patronage goes, I try to make sure we are consistent and become active partners of the events we support. That's the only way, I think, to create timeless projects that will not only be remembered but can also change the way people think. That's precisely the case with contemporary art. Deutsche Bank has been promoting it globally for years. Its collection includes 56,000 items, making us the world's largest corporate collector. Deutsche Bank exhibits art works at its offices, organises exhibitions, awards artists. It has its own curators, its own gallery, and is a partner with the Frieze Art Fair, one of Europe's major art fairs.

Innovativeness and social capital have been much debated topics recently. Do you think that business can draw from art? That artistic practices can inspire innovative business solutions? That investments in social capital are measurable? That the worlds of art and business will keep interpenetrating and influencing each other, beyond the sphere of financing? How do you perceive this process?

Contemporary art has always been one of the most innovative fields of activity for its time. Artists of every epoch made works that were often ahead of their time: groundbreaking, changing perspective. So contemporary art is, above all, open to the future; it sets directions. That's why for a bank, a traditional institution however one looks at it, being involved in artistic promotion is an unorthodox point of reference for both customers and employees. It shows that it is not money but emotions that are the supreme value. I remember an internal discussion in Frankfurt a few years ago when artists had been commissioned to design interiors for one of the office buildings. What they came up with was a highly polished, almost mirror-like white wall that, depending on the weather and time of day, reflected light in different ways. I think no other wall provoked so many emotions and discussions. But people would also stop in front of it and wonder, 'Perhaps there's something to it after all?' And they gradually realised that the whole thing wasn't about the wall itself but about what it reflected every time. It was an interesting experience for the corporation, a small test in openness to the new. So I think yes, business can and should be inspired not only by itself and its customers. Also by trends from the more abstract, artistic world that can contribute a new, fresh look at what we are already well familiar with.

Z archiwum konkursu *Spojrzenia*. Na zdjęciach m.in. finaliści poprzednich edycji: Julita Wójcik, Elżbieta Jabłońska, Piotr Wyrzykowski, Oskar Dawicki, Olaf Brzeski, Wojciech Bąkowski, Anna Molska, Wojciech Doroszuk, Artur Malewski, Konrad Smoleński, Anna Zaradny, Honza Zamojski, Anna Okrasko, Łukasz Jastrubczak, Karolina Breguła; nagrodzone prace oraz organizatorzy — przewodniczący Rady Fundacji Deutsche Bank Tessen von Heydebreck, dyrektor Agnieszka Morawińska, dyrektor Hanna Wróblewska oraz Krzysztof Kalicki, prezes zarządu Deutsche Bank Polska

From the *Views* competition archive. Photos showing former editions' finalists: Julita Wójcik, Elżbieta Jabłońska, Piotr Wyrzykowski, Oskar Dawicki, Olaf Brzeski, Wojciech Bąkowski, Anna Molska, Wojciech Doroszuk, Artur Malewski, Konrad Smoleński, Anna Zaradny, Honza Zamojski, Anna Okrasko, Łukasz Jastrubczak, Karolina Breguła; awarded works and the organisers — Tessen von Heydebreck, President of the Managements Board of the Deutsche Bank Foundation, Director Agnieszka Morawińska, Director Hanna Wróblewska and Krzysztof Kalicki, Chairman of the Board, Deutsche Bank Polska



Nie ma ogródka działkowego, w doniczce też nie bardzo, bo jak...



Spojrzenia na Zachętę

Już po raz siódmy prezentujemy finalistów konkursu *Spojrzenia* (kuratorzy wystawy: Katarzyna Kołodziej i Magdalena Komornicka). Wszyscy są już jakiś czas po debiucie, od kilku lat współtworzą polską scenę artystyczną. Działają również poza granicami Polski, realizują własne projekty, biorą udział w tzw. prestiżowych wystawach, a czasem zaliczani są do pierwszej dziesiątki w międzynarodowych „rankingach artystów wartych zapamiętania”. Niekiedy mają na koncie publikacje na temat swojej twórczości, zawsze — przyjaciół i publiczność, czasem — opiekujące się nimi galerie. Wybrani przez komitet nominujący w dyskusji, gdzie starty się różne — pod względem generacji, postaw, optyki, geografii i aktywności — głosy kuratorów z polskich instytucji. Występują tu trochę na cenzurowanym. Niemal każdy znawca będzie miał przecież swoją, nieco inną „piątkę” finalistów. Wielu kolekcjonerów i miłośników sztuki znów zaszepi się nad brakiem malarstwa, krytycy zadumają nad rolą wyborów demokratycznych, eksperckich lub nad spiskami nomenklatury oraz zadadzą pytania o logikę i cele (jawne i ukryte) konkursów i ich organizatorów. Ale już 22 października jurorzy ogłoszą kolejnego zwycięzcę *Spojrzeń*, a prawie dwa tygodnie później dowiemy się, kto został laureatem nagrody publiczności. Ponownie radość wymiesza się z głosami nie do końca usatysfakcjonowanych wyborem. Ale patrząc na historię konkursu i na tych, którzy biorą w nim teraz udział, ktokolwiek wygra — będzie dobrze. Bo wybieramy z najlepszych. A jest ich wielu.

Na wystawie *Zaraz po wojnie* kuratorzy Joanna Kordjak i Agnieszka Szewczyk próbują pokazać, w jaki sposób w czasach „wielkiej trwogi” artyści odnajdywali swoje miejsce w ramach nowo tworzącego się państwa: w nowych granicach, z nowym ustrojem, w zmienionym pod względem klasowym czy narodowościowym społeczeństwie. Historia jest tu ramą, a często i treścią; wystawę tworzą dzieła z tamtych lat — od obrazów i rzeźb, przez zdjęcia (nieraz świadectwa tragicznych wydarzeń lub nośniki nowych treści), po grafikę użytkową, a nawet zaprojektowane „po nowemu” przedmioty codziennego użytku. Współczesna jest tu optyka i narzędzia do interpretacji (i próby reinterpretacji) tego okresu w sztuce. Prócz towarzyszącej *Zaraz po wojnie* obszernej publikacji, zawierającej ciekawe eseje, komentarze i materiały archiwalne, swoistym współczesnym komentarzem do tej wystawy może być projekt *Chwasty* młodej artystki Karoliny Grzywnowicz (kurator: Zbigniew Libera), która do Miejsca Projektów Zachęty przenosi „chwasty z Bieszczad” — odradzające się rośliny będące „świadkiem” przesiedleń w końcu lat czterdziestych XX wieku.

To tylko część naszych wystaw (a pozostają jeszcze spotkania, dyskusje, pokazy filmowe itp.). O wszystkich przeczytacie w magazynie Zachęta i na naszej stronie internetowej.

Zapraszamy!

Hanna Wróblewska
dyrektorka Zachęty — Narodowej Galerii Sztuki

Views at Zachęta

It is for the seventh time that we are presenting the finalists of the *Views* competition (exhibition curators: Katarzyna Kołodziej and Magdalena Komornicka). All debuted some time ago, and have been part of the Polish art scene for several years now. They also work outside Poland, carry out their own projects, participate in what is known as prestigious exhibitions, and some have been mentioned among the top 10 ‘international artists to remember’. Some have seen their work covered in publications, all have friends and an audience, and some are represented by galleries. They have been selected by a nominating committee in the course of a discussion that confronted the voices of Polish institutional curators representing various generations, attitudes, optics, geographies and activities. The nominees are ‘out in the open’ here. Every art connoisseur might come up with their own set of names. Many art collectors and lovers will be distressed by the lack of painting, and critics will brood about the role of democratic voting, expert choices or nomenclature conspiracies, and will ask questions about the logic and goals (overt and latent) of art competitions and their organisers. But already on 22 October the jury will announce the winner of *Views 2015*, and less than two weeks later we shall find out who has won the audience award. Again joy will be mixed with the voices of those not completely satisfied by the verdict. But, given the competition’s history and this year’s nominees, whoever wins, it will be a good choice. Because we are choosing from among the best. And there are many of them.

In the exhibition *Just After the War*, curators Joanna Kordjak and Agnieszka Szewczyk attempt to show how, at a time of ‘great trepidation’, artists found their place in a reborn state: in new borders, with a new regime, in a society changed in terms of class and ethnicity. History serves as a framework here, and often as content, the exhibition being comprised of works from the era — from paintings and sculptures, through photographs (often documenting tragic events or conveying new ideas), to functional graphics and even ‘newly’ designed everyday goods. The optics and tools used here for interpreting (and reinterpreting) the unique period in art are contemporary. Besides the accompanying publication, which contains interesting essays, comments and archival materials, a contemporary commentary on the show is provided, in a way, by young artist Karolina Grzywnowicz’s project *The Weeds* (curator: Zbigniew Libera), where ‘weeds’ from the Bieszczady area, regenerating plants that ‘witnessed’ the forced resettlements of the late 1940s, are brought into the space of the Zachęta Project Room.

These are only some of our exhibitions (and there are also meetings, discussions, film screenings and much more). All are covered in the *Zachęta* magazine and on our website.

Extending a warm invitation,

Hanna Wróblewska
director of Zachęta — National Gallery of Art



Z archiwum konkursu *Spojrzenia*. Na zdjęciach m.in. finaliści poprzednich edycji: Julita Wójcik, Elżbieta Jabłońska, Piotr Wyrzykowski, Oskar Dawicki, Olaf Brzeski, Wojciech Bąkowski, Anna Molska, Wojciech Doroszuk, Artur Malewski, Konrad Smoleński, Anna Zaradny, Honza Zamojski, Anna Okrasko, Łukasz Jastrubczak, Karolina Breguła; nagrodzone prace oraz organizatorzy — przewodniczący Rady Fundacji Deutsche Bank Tessen von Heydebreck, dyrektor Agnieszka Morawińska, dyrektor Hanna Wróblewska oraz Krzysztof Kalicki, prezes zarządu Deutsche Bank Polska

From the *Views* competition archive. Photos showing former editions’ finalists: Julita Wójcik, Elżbieta Jabłońska, Piotr Wyrzykowski, Oskar Dawicki, Olaf Brzeski, Wojciech Bąkowski, Anna Molska, Wojciech Doroszuk, Artur Malewski, Konrad Smoleński, Anna Zaradny, Honza Zamojski, Anna Okrasko, Łukasz Jastrubczak, Karolina Breguła; awarded works and the organisers — Tessen von Heydebreck, President of the Managements Board of the Deutsche Bank Foundation, Director Agnieszka Morawińska, Director Hanna Wróblewska and Krzysztof Kalicki, Chairman of the Board, Deutsche Bank Polska

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



for. | photo by Barbara Kaja Kamievska

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 Waško
komisarz Pawilonu Polskiego | Polish Pavilion Commissioner: Hanna Wróblewska

Wybór fragmentów z ponad 30 recenzji wystawy, które ukazały się w międzynarodowej prasie do końca lipca 2015 | Selected excerpts from over 30 reviews of the exhibition that had been published in the international press by end-July 2015.

Stany Zjednoczone | United States

The Giardini pavilions were mostly underwhelming this year. But my vote for the best goes to Poland, which presents a film, recorded in wide-angle and projected on a long, curving screen, by Joanna Malinowska and C.T. Jasper. Inspired by the quixotic questing in Werner Herzog's *Fitzcarraldo*, it shows the live performance of a Polish opera in a Haitian village street before a crowd that includes descendants — follow closely now! — of the Polish troops that Napoleon sent to San Domingo to fight the rebellion of black slaves. Those Poles wanted their own national independence, which is why they joined Napoleon. But in Haiti they decided to help the black insurgents, and some stayed on in that country. No need to say more — it's an incredible story, and the film is smart, funny, and surprisingly moving.

Sebastian Smees, *Violence, politics expressed in vivid art at Venice Biennale*, „The Boston Globe”, 9.05.2015

Halka in Haiti, meanwhile, is an artifact of a distant past presented to a community to which it is only weakly connected. It is difficult to determine whether the artists' intent is to provoke a dormant sense of nationalism among La Pologne, or whether it is to demonstrate to Poles who celebrate their countrymen's part in the Haitian Revolution that there is little real commonality they can claim. Moskalewicz points out that the Polish nationalist narrative of Cazale — Polish partisans switched sides and aided the revolution, becoming heroes — erases the agency of the black Haitians who initiated and won their fight for independence. For Poles, having been on the receiving end of imperialism for over 200 years, this narrative holds undeniable appeal, even more so because contemporary Poland has been reshaped by past oppression into a homogenous ethnic and religious community. However it is interpreted, *Halka/Haiti* complicates Poland's understanding of itself as a noble victim of colonial oppression.

Anuradha Vikram, *Halka/Haiti: The Polish Pavilion at the 56th Venice Biennale*, „Daily Serving”, 9.06.2015

While drawn to and touched by Fitzcarraldo and his obsession with bringing European culture to the Amazon, Jasper and Malinowska acknowledge the madness and arrogance of his romanti-

cism. They force Fitzcarraldo's consuming, essentially narcissistic passion into another context, one that is less epic and overblown, underscoring contemporary issues that are grounded in particular geographic, historical, and sociopolitical realities.

Lilly Wei, *Poland's Venice Pavilion Explores Haiti's Polish Connection*, „ARTnews”, 29.04.2015

Wielka Brytania | Great Britain

The panoramic film points to the possibility of trying to build on minor histories of solidarity among oppressed peoples around the world, both black and white. The contrast between the Biennale audience confined to a black box gazing at the immaculate screen and the relaxed Haitian community gathered on ramshackle verandas and doorsteps, replete with picturesque goat tied to a post in the foreground and children wandering about freely, is in your face to say the least. It is thus the ongoing issue of uneven development as well as the fraught histories of cultural colonisation that provide the main interest here.

Klara Kemp-Welch, *Displacement, Migration and Colonisation the Focus of Two Polish Presentations at Venice*, „The Art Newspaper”, 8.05.2015

Weird translocations are the order of the day. A long, curved panoramic screen fills the Polish pavilion. Day breaks in a Haitian village. A Polish opera company arrives, sets up and performs Stanislaw Moniuszko's *Halka*, written in 1848. Throughout the outdoor production a tethered goat bleats. A transposition of Werner Herzog's *Fitzcarraldo*, C.T. Jasper and Joanna Malinowska's film has further, hidden trapdoors. The Haitian village is inhabited, we are told, by descendants of Polish soldiers who disobeyed Napoleon's orders to put down a slave rebellion in 1802, and aided the rebels.

Adrian Searle, *Venice Biennale: the World is More Than Enough*, „The Guardian”, 11.05.2015

In the Polish pavilion, what seems like a massive Fitzcarraldian undertaking in *Halka/Haiti 18°48'05"N 72°23'01"W* by C.T. Jasper & Joanna Malinowska, turns out to be a relief because it is, at heart, one idea, well executed. While other national pavilions strain to touch on multiple vague notions (I'm thinking of the Swiss, among others), and as a result, only did so lightly, this one relies on a single, conceptual performance. [...] Themes of migration, transplantation and the dissolution of cultural boundaries are implied rather than exhibited, and the result feels refreshingly concise.

Christy Lange, *Venice in the Rear-View Mirror — (Some) Glimmers of Hope*, Frieze Blog, 13.05.2015

A full-length opera is brought from Haiti to Venice, collapsing geographic boundaries and expectations in a remarkable multimedia presentation. Poland's pavilion was on the lips of many during the opening week of the Biennale. [...] Questioning the notion of a fixed national identity in the 21st century, it connects geographically and culturally distinct communities through a newly collaborative, multi-media process. Powerfully absorbing, there were already rumours flying around Venice that it would be making a future transfer to The Tanks at the Tate Modern.

Louise Benson, *Post Venice Polish Pavilion*, „POSTmatter”, 13.05.2015

Irlandia | Ireland

Of the other 88 national pavilions, Fiona Hall for Australia, Herman de Vries of the Netherlands, Chiharu Shiota's dazzling installation for Japan, Simon Denny's postEdward Snowden exploration of the workings of intelligence agencies for New Zealand, Poland's C.T. Jasper and Joanna Malinowska, and the US — with a new work by Joan Jonas, no less — all rate highly.

Aidan Dunne, *When Africa Came to the Arsenal, and the Irish Biennale Adventure*, „The Irish Times”, 17.05.2015

Włochy | Italy

In mezzo a questa frenesia, un'opera come *Halka/Haiti 18°48'05" N 72°23'01" W* di C.T. Jasper e Joanna Malinowska, presente nel padiglione della Polonia (il mio preferito tra Arsenal e Giardini), è decisamente coraggiosa: il video dura novanta minuti ma, alienandomi da tutti quei suoni, colori e persone, mi sono concesso il piacere di perdersi in questo progetto ambizioso. [...] Il sentimento che mi ha provocato è il contrario della globalizzazione, la differenza di una cosa così europea, il suo cozzare con l'ambiente in cui viene riprodotta si arricchisce senza creare un amalgama buonista, rivelando invece differenze in netto contrasto con la sempre più marcata tendenza di esportare modelli culturali che poco si adattano agli ambienti colonizzati. Nel padiglione la performance è trasmessa da un maxi-schermo circolare che aiuta il pubblico a diventare spettatore dell'esibizione assieme agli abitanti del villaggio. Come già detto, senza dubbio il padiglione che ho preferito.

Angelo Vianello, *La cricchetta va in biennale*, „La Cricchetta del Cinemino”, 14.05.2015

Il padiglione diviene così un'immersione profonda in racconto lirico decontestualizzato all'interno di una geografia impropria attraverso una teoria di 3 schermi concavi dai quali è difficile staccarsi mentre l'occhio osserva la destrutturazione di uno



fot. | photo by Bartosz Górka

stesso paesaggio, il villaggio haitiano scansionato in 3 differenti momenti temporali. Brani di antropologia e indagini etnografiche per metaforiche sezioni della storia e della civiltà contemporanea. Martina Cavallarin, *Alla Biennale indagini da investigatore olistico*, „Alfa-beta2”, 30.05.2015

The performance awaiting you inside the pavilion is very different from the operas you may see in proper theatres and that's why even people who do not like the genre will feel attracted to it. [...] This cinematic installation curated by art historian and critic Magdalena Moskalewicz, will transform Poland's national pavilion into a Haitian village for the duration of the Biennale, but it will hopefully be touring not just museums but selected cinemas as well, reminding new audiences that opera can be used to embody, represent, and, question many issues of modern society and can take place everywhere and not just in grand theatres for an audience of wealthy people in designer clothes.

Anna Battista, *The Power of Opera: Halka/Haiti 18°48'05"N 72°23'01"W*, *The Polish Pavilion at the 56th International Art Exhibition*, blog *Irenebrination*, 18.05.2015

Francia | France

C.T. Jasper et Joanna Malinowska, *Halka/Haiti*, pavillon de la Pologne: dans les années 1802–1803, Napoléon Bonaparte, après avoir accordé à la Pologne son indépendance, envoie à Saint-Domingue (aujourd'hui Haïti) un contingent de soldats polonais pour y mater la rébellion des esclaves. Mais les Polonais préfèrent se rallier aux Haïtiens qui en échange, leur accordent la nationalité et l'hospitalité. Fascinés par cette histoire, les deux artistes ont décidé de

filmer dans un village haitien un opéra, *Halka* de Stanislaw Moniuszko, créé par des chanteurs polonais. Et la magie opère: parmi les cailloux, en présence d'une chèvre, d'enfants attentifs, de villageois en tongs, l'opéra est joué, en polonais et en costumes. Emouvant. Laure Brumont, *La Biennale de Venise ou le choc de l'actualité*, Agence France-Presse, 8.05.2015

Szwajcaria | Switzerland

Dans les Jardins, c'est une nouvelle fois la Pologne qui impressionne, comme lorsqu'elle avait invité Yael Bartana en 2011. [...] Une splendide réflexion sur le colonialisme culturel et la diplomatie artistique, deux concepts intimement liés à l'histoire de la Biennale de Venise.

Marx dans la lagune, „Le Courrier”, 9.05.2015

Austria | Austria

Dass politische und soziale Aussagen in der aktuellen Kunst wieder einen hohen Stellenwert bekommen haben, lässt sich auch an außergewöhnlichen Präsentationen einzelner Länder ablesen. [...] In dem Video ist es interessant und fesselnd zu beobachten, wie hunderte einheimische Zuseher auf das Aufeinandertreffen mit einer unbekanntenen, ungewohnten Kulturtradition reagieren.

Christof Habres, *Das Klingeln der Kunst*, „Wiener Zeitung” online, 8.05.2015

Niemcy | Germany

Trachtentanz im Straßenstaub, Hundegebell, Motorradlärm, die Sopranistin schmettert ihre Klage über eine angebundenen

Ziege. Frenetischer Applaus. Kein absurdes Theater [...]. Solidarität, utopisch, kaum zu glauben. Passt das nicht perfekt zum „unmöglichen Kunstwerk” Oper?

10 Dinge, die man in Venedig nicht verpassen sollte, „Monopol Magazine”, 9.05.2015

Holandia | Netherlands

Aan de ene kant is *Halka/Haiti* een conceptueel werk dat allerlei vragen oproept over de ervaring van kunstwerken, grenzen en cultureel nationalisme. Kan cultuur grenzen overstijgen? Wat gebeurt er als je een kunstwerk met een specifieke culturele lading uit zijn context haalt? Maar het werk is niet alleen conceptueel, de film, die ruim een uur duurt, is ook adembenemend om te zien.

Birgit Donker, *De vijf mooiste Biennalepaviljoens volgens Birgit Donker*, „De Groene Amsterdammer”, 12.05.2015

Litwa | Lithuania

Savitą indėlių j post-kolonializmo temą įnešė šiemetinis Lenkijos paviljonas [...]. Šiuos netikėtus kultūrinis, politinius ir istorinius susiliejimus menininkai atkūrė pasitelkdami ikoninę tragišką Halka operą, kurioje meilės istorija vystosi sudėtingų valstiečių-feodalų kovų sukuryje.

Fotoreportažas iš 56-osios Venecijos bienalės (II dalis): nacionaliniai paviljonai, „Artnews.lt”, 17.05.2015



19.06–13.09

8 | 9

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

Dzikie 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



wernisaż wystawy, 18.06.2015

na sąsiedniej stronie:

u góry: konferencja prasowa, 18.06.2015

u dołu: koncert zespołu Kormorany, 18.06.2015



opening of the exhibition, 18.06.2015

opposite:

top: press meeting, 18.06.2015

bottom: concert of the Kormorany group, 18.06.2015



1



3



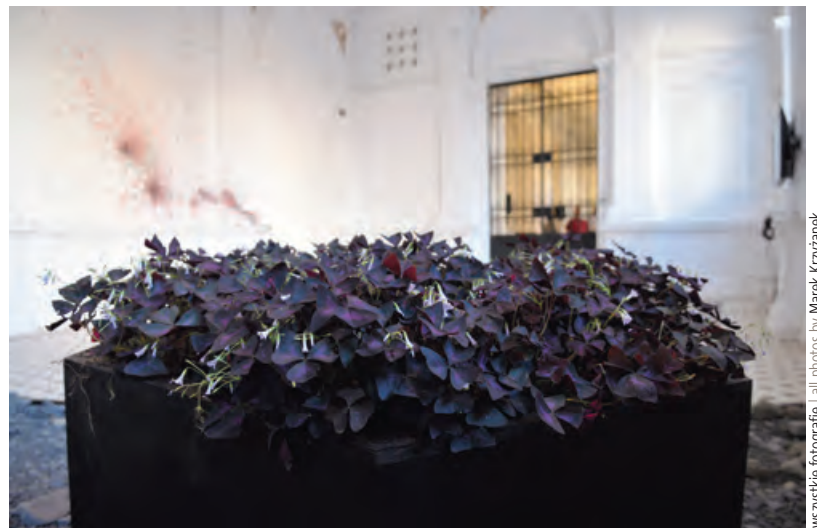
4



2



5



6

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 (Harion Daniluk)

Ogród sam w sobie jest fenomenem wielowymiarowym. Może być zarówno konkretnym miejscem, symbolem i metaforą, jak i osobnym dziełem sztuki. Jest nade wszystko częścią krajobrazu, obszarem styczności żywiołów natury z pracą człowieka. To właśnie człowiek tworzy ogród, porządkuje i formuje jego kształt na swój własny sposób i użytek. W tej wyjątkowej przestrzeni łatwiej jest mu harmonijnie obcować z ujarzmioną przyrodą, a według nauk Epikura życie człowieka powinno być zharmonizowane z życiem ogrodu. Starożytny filozof twierdził, że nie gdzie indziej, ale w przestrzeni ogrodu odbija się prawdziwy urok, smak i wartość życia; nieskrępowany indywidualizm oraz pełnia i autentyczność ludzkiej egzystencji.

Jakkolwiek w antycznym świecie grecko-rzymskim ogród kojarzony był z symboliką religijną i z treściami użytkowymi, tak od czasów renesansu i baroku pojawiła się myśl o nim jako rodzaju „trzeciej natury” — ani przyrodniczej, ani ludzkiej. Zaczęto utożsamiać go z światem nieprawdopodobnym. W *Le Jardin exploré* Philippe Nys zauważał, że ówczesna struktura wnętrz ogrodowych bliska była poetyce marzeń sennych. Ogród przyjmował symbolikę raju, miłości, schronienia zmarłych, miejsca idealnego, a Ludovico Ariosto, Torquato Tasso, William Szekspir czy Giambattista Marino uwydatniali w swej twórczości jego fantastyczny wymiar. Ten ostatni w poemacie *L'Adone* z 1623 roku ukazał historię Adonisa, który wędrował wraz z Merkurym przez pięć ogrodów symbolizujących pięć zmysłów człowieka. Ich przestrzeń przedstawiała sensualistyczną wizję „universum”, gdzie natura i kultura nierozzerwalnie łączą się ze sobą. Ta barokowa idea poznania, która była możliwa poprzez zaangażowanie wszystkich zmysłów, uwidaczniała się również w twórczości Jan Brueghela Starszego. W malarzkiej serii pięciu płócien z początku XVII wieku ukazał on pośród ogrodów kolejno alegorie dotyku, słuchu, wzroku, zapachu, smaku. Zdaniem Mario Praza, który w książce *Il Giardino dei Sensi* porównywał twórczość literacką Marina z obrazami Brueghela, to właśnie motyw ogrodu zmysłów wyrażał prawdziwego ducha barokowej estetyki.

Wiele z przywołanych wyżej wątków obecnych w kulturowej historii ogrodów ujawnia się na wystawie w Zachęcie. Ekspozycja przygotowana została przez Magdalenę Godlewską-Siwerską, która zaprosiła do współpracy ósemkę artystów w większości związanych z Podlasiem; pokazała też dwie prace nieżyjącego Zenka (Hariona Daniluka). W owej ósemce znaleźli się twórcy land artu, malarze, artyści pracujący z dźwiękiem, autorzy instalacji. Każdy z nich stworzył swoją własną propozycję ogrodu traktowanego zarówno w sensie dosłownym, jak i metaforycznym, poetyckim, niekiedy wprost jako ogród pamięci. Na wystawie pojawiają się więc prawdziwe materiały kojarzone z naturą: woda, piasek, kamienie, torf, pszczeli wosk, trawa, wiklina, żywe rośliny, gałęzie, grzyby. Można ich dotykać, wsłuchiwać się w charakterystyczny dźwięk cykad i chłonać zapachy przyrody, przy czym zmysł węchu nasuwa komplementarne asocjacje ze zmysłem smaku. Krajobrazem dla tych ogrodów nie jest otwarta przestrzeń, ale obszar zamknięty białymi ścianami galerii. Została ona zamieniona w fantazyjne miejsce, gdzie woda i torf — symbol i źródło życia oraz egzemplifikacja rozkładu i śmierci — przenikają się wzajemnie w porządku wyznaczonym przez kolisty cykl

na sąsiedniej stronie:

1, 2. Iza Tarasewicz, *The Means, The Milieu*, 2014–2015

3, 4. Anna Panek, *Zakwit*, 2015

5, 6. Paweł Matyszewski, *Ogrody niepamięci (Dziwadła)*, 2015

opposite:

1, 2. Iza Tarasewicz, *The Means, The Milieu*, 2014–2015

3, 4. Anna Panek, *Bloom*, 2015

5, 6. Paweł Matyszewski, *Gardens of Oblivion (Oddities)*, 2015

natury. Wspomnienia z dzieciństwa mieszają się z poetyką marzeń sennych, a wszystko spaja możliwość zmysłowego doświadczenia, namacalnego obcowania z wystawianymi dziełami. Dlatego też znaczna większość prac stworzona została specjalnie na tę ekspozycję. Dopełniają się one nawzajem, tworząc obraz udziwnionych ogrodów, a my zaproszeni jesteśmy, niczym Adonis w poemacie Marina, by przechadzać się po nich, angażując do tego wszystkie możliwe zmysły.

Wystawę otwiera praca *Garbatka-Letnisko. Zmiany, zmiany, zmiany...* Igora Przybylskiego. Jej bohaterem jest niewielka miejscowość w województwie mazowieckim, niegdyś kurort letniskowy odwiedzany przez rzeszę turystów. Dziś jawi się jako miejsce wymarłe, a obraz ten potęgują miejsca ruin oraz nieczynnych i pozbawionych swej wcześniejszej funkcji budynków. Jedynym elementem niezmiennym owych architektonicznych „zmian” jest tutaj kościół — miejsce wokół którego gromadzi się niemal cała lokalna społeczność. Odnowiony i wyremontowany prezentuje majestatycznie swoje oblicze wśród wypielęgnowanego ogrodu. Wybudowana w 1919 roku stacja kolejowa daje natomiast jedynie poczucie dawnej świetności tego miejsca, które dziś mało kto postrzega jako letnisko. Praca Przybylskiego traktuje więc o tym, co zostało zatraczone. Wprowadza nas w świat jego dziecięcych wspomnień oglądanych z perspektywy kilkunastoletniego chłopca. W kadrze wideo zatrzymane zostały obrazy konkretnych budynków, przez co praca przywołuje na myśl raczej tradycyjny pokaz slajdów. Budynki te ulegają degradacji, architektura rozpada się i przemija, rozkwita jedynie otaczająca je słyszalna natura poruszana podmuchem wiatru.

Równolegle do trwającej wystawy zorganizowana zostanie podróż do Garbatki-Letniska, mająca ukazać także to, co nie zostało w tym miejscu zatraczone. To miejscowość o kilkusetletniej historii i warto podkreślić, że pierwsze wzmianki o niej można odnaleźć już w *Liberum beneficiorum* Jana Długosza. Leży blisko Czarnolasu, gdzie żył i tworzył Jan Kochanowski, który niejednokrotnie podejmował w swej twórczości problemy relacji człowieka z naturą i zapowiadał swymi konceptami poetykę baroku. W barokowe myślenie o ogrodach zawieszonych na pograniczu życia i śmierci wpisuje się kolejna praca umieszczona na wystawie. W *Ogrodach niepamięci (Dziwadłach)* Pawła Matyszewskiego usypanych z szarych kamieni znajdują się wyhodowane przez artystę szczawiki trójkątne i zbiornik z wodą. Ogród ten wpisany został w kształt heksagonu — charakterystyczny dla barokowych portretów trumiennych. W tym cmentarnym otoczeniu nawet woda nie daje oczyszczenia, okazując się raczej zabrudzoną sadzawką, z której nie można się napić. Kompozycja ogrodu zmienia się nieco pod wpływem światła padającego z okna galerii — inaczej wygląda za dnia, a inaczej wieczorem, gdy odbicie wody mieni się na ścianie, stając się bardziej ożywionym komponentem barokowego cmentarza.

W tej samej przestrzeni unosi się lekko wyczuwalny zapach wydzielany przez rozmieszczone na ścianach kawałki jedwabistej gliny. Są one częścią pracy Anny Panek zatytułowanej *Zakwit*. Nazwa ta odwołuje się do objętościowej zmiany zabarwienia i pojawienia się najróżniejszych nalotów na obiektach przyrodniczych. Tu zakwitowi



1



2



3



4



5

Małgorzata Niedzielko

1. *Bez tytułu*, 1995, rzeźba z dźwiękiem
2. *Bez tytułu*, 2012, rzeźba z dźwiękiem
3. *Bez tytułu*, 2015, instalacja dźwiękowa

4. Mirosław Maszlanko, *Membrany*, 2015

5. Krzysztof Topolski, *Lżej*, 2015

Małgorzata Niedzielko

1. *Untitled*, 1995, sculpture with sound
2. *Untitled*, 2012, sculpture with sound
3. *Untitled*, 2015, sculpture with sound

4. Mirosław Maszlanko, *Membranes*, 2015

5. Krzysztof Topolski, *Lighter*, 2015

podlega ściana galerii, gdzie doklejone zostały obiekty o kształcie wirujących płatków. Sprawiają wrażenie jakby poruszała je podmuch wiatru pojawiający się w zamkniętej przestrzeni. Rozmieszczenie owych materiałów przypomina lekkie pociągnięcia pędzlem, a płatki podobne do tych z płócien Davida Schnella wychodzą poza ramy obrazu i „zamalowują” architekturę galerii. Ściana staje się wobec tego efemerycznym obrazem o najróżniejszych zmianach zabarwienia. Tworzą znaczący kontrast do szarego i cmentarnego *Ogrodu niepamięci*, dając jednocześnie uczucie ciągłego bycia w ruchu, wibrowania, unoszenia się w powietrzu i opadania.

Koliste *Membrany* Mirosława Maszłanki również podejmują kwestię dynamiki. Zawieszane pod sufitem wypełniają niemal całą przestrzeń kolejnej sali. Zbudowane zostały z obiektów przeniesionych ze środowiska naturalnego, choć jednocześnie nasuwają skojarzenia z układem kół lokomotywy, dając wrażenie bliskości natury i technologii. W rzeczywistości statyczna praca została skomponowana i skonstruowana w taki sposób, by miało się wrażenie, że okręgi nieustannie się poruszają. W ten sposób ujawnia się pewien świadomy dialog z historią awangardy. *Membrany* przypominają koliste formy malarskie włoskich futurystów, pragnących dać wyraz ruchowi absolutnemu w sztuce. Ruch absolutny, zdaniem Henriego Bergsona, wpisuje się w ontologiczny aspekt *elan vital* — pędu życiowego, wewnętrznej energii kształtującej świat w wiecznym ruchu. Wszystko zdaje się poruszać, nawet statyczny przedmiot tak naprawdę pozostaje w dynamicznej relacji z środowiskiem, które je otacza. W pracy Maszłanki dynamikę wzmagają jeszcze cienie rzucane przez drewniane kręgi na ściany galerii. Przypominają swym kształtem obracające się płaskorzeźby Marcela Duchampa, tzw. *Rotary Demisphere* z 1925 roku. Były to płyty pomalowane w spiralne kształty i mocowane m.in. na gramofonach, by w momencie włączenia urządzenia i filmowania kręcących się obiektów powstawały optyczne iluzje. Praca Duchampa zapowiadała przez to estetykę op artu i awangardowe eksperymenty z wykorzystaniem twórczej, a nie od twórczej roli gramofonu. W *Membranach* obserwujemy więc cienie awangardowych poszukiwań, które rzuca uformowana przez artystę natura.

Praca *Lżej* Krzysztofa Topolskiego stanowi kolejny awangardowy eksperyment z ruchem, w tym przypadku z wibracjami dźwiękowymi. Jest to drewniana ławka, która wprawia w drżenie ludzkie ciało. To miejsce spoczynku w ogrodzie, gdzie fale pulsujących dźwięków można nie tylko usłyszeć, ale też poczuć przez skórę. Siedząc na ławce, wpatrujemy się zarówno w dynamiczno-statyczne *Membrany* i ich cienie, jak również w prace Zenka (Hariona Daniluka), ukazujące surrealistyczne ogrody. Są one pewną bezpieczną przestrzenią spokoju i harmonii. Nawet PRL-owskie blokowiska na tle bujnej i wyśnionej przyrody, gór, jezior, rzek, łąk i lasów nie tworzą żadnego dysonansu z idyllicznym spokojem wyśnionego ogrodu.

Ławka Topolskiego kojarzy się z brzmieniem pulsującego serca i współgra z pracą Małgorzaty Niedzielko. Jej rzeźba przypomina ogromną aortę z dwoma rurami, skąd wydobywa się intrygujący dźwięk. Praca ta znajduje się w kolejnej sali, do której przechodzimy obok ścian pokrytych torfem, przy akompaniamencie odgłosów cykad. Sam torf okazuje się też materiałem wykorzystywanym w innej pracy Niedzielko, umieszczonej na jednej z sąsiednich ścian. Z daleka wydaje się dwuwymiarowym, Malewiczowskim czarnym okręgiem, ale w rzeczywistości jest to czarny otwór wyżłobiony na wysokości brzucha. Nasuwa przez to skojarzenia z wnętrzem kobiety w ciąży, a wrażenie to potęguje delikatny odgłos wód płodowych, który można usłyszeć po włożeniu głowy do czarnej dziury. Podczas porodu człowiek przychodzi na świat głową do dołu. W tym przypadku widz dokonuje więc odwrotnego zabiegu, metaforycznie powracając do miejsca, skąd przyszedł na świat. Ponownie może znaleźć się w ciemnej zamkniętej przestrzeni, a materiał torfowy przywołuje skojarzenia zarówno z rozkładem i śmiercią, jak i z magazynowaniem oraz regulowaniem odpływu wody. To właśnie jej odgłos przywołuje na myśl motyw rodzenia się na nowo i dawania nowego życia.

Sala z pracami Niedzielko świadomie została mocno przyciemniona. W jej przestrzeni znajduje się również mroczny obraz Pawła Matyszewskiego *Majaki*. Doczepione zostały do niego włosy przypominające czarną roślinność, która pokrywa płótno, budząc poczucie zagrożenia. Obraz znajduje się wobec tego w kontraście do umieszczonej obok niewinnej dziecięcej wanienki wypełnionej piaskiem. To *Moja wanienska* Marzanny Morozewicz, w której rodzice kąpali ją, gdy była mała. Leżące na piasku grabki zapraszają nas do wejścia w świat dziecięcych wspomnień artystki, co przywołuje na myśl kolejny z ogrodów pamięci. Praca ta zamyka tę część wystawy w Zachęcie, otwartą dziecięcymi wspomnieniami Przybylskiego.

W osobnej przestrzeni galerii znajduje się ostatnia praca ekspozycji — instalacja

Izy Tarasewicz zamontowana w nieużywanej, starej klatce schodowej galerii. To gęszcz grzybów reishi o rozmaitych kształtach, zawieszonych na metalowych konstrukcjach. Wydzielają intensywny, duszący zapach i wypełniają klaustrofobiczną przestrzeń przemienioną jednocześnie w leczniczy ogród. Wprowadzone do nowego środowiska podlegają estetyzacji, rosną, zmieniają kształty i kolory w nienaturalnym otoczeniu wraz z trwaniem wystawy.

Wystawa stworzona pod opieką kuratorską Magdaleny Godlewskiej-Siwerskiej tworzy poetycką fantazję o życiu i śmierci, dzieciństwie i umieraniu, dynamice i bezruchu, otwarciu i zamknięciu, dźwięku i ciszy, o wytworach przyrody i tym, co w sztuczny sposób staje się wytworem kultury. Buduje więc znamieny świat opozycji i przedstawia cykl przemian charakterystyczny dla świata natury. Życie przeplata się tu z przecuciem śmierci, poczucie harmonii i bezpieczeństwa z dysonansami i zagrożeniem. Są to nade wszystko ogrody, w których nie dostrzeżemy figury człowieka. Nie ma tu dźwięku ludzkiego słowa, istnieje natomiast język natury i sztuki: odgłosy cykad, wody, wibrujące brzmienie serca. W rzeczywistości człowiek skrywa się jedynie za pracami, zachęcając nas, byśmy w nie weszli, zagłębili się wszystkim zmysłami, podobnie jak czynił to Adonis w poemacie Marina. Nie mamy przewodnika w postaci Merkurego, więc powinniśmy nastawić się na indywidualną medytację oraz swobodny spacer między pracami, jak w ogrodowym labiryncie. Możliwość wsłuchiwania się, odczuwania zapachów oraz dotykania dopełnia doświadczenia wzrokowe. W chwili zamknięcia oczu i nastawienia się na pozostałe zmysły odbiór wystawy wciąż sprawia audialną i taktylną przyjemność. Jest mroczna, awangardowa, surrealistyczna i barokowa, a za sprawą wibrującego dźwięku bijącego serca ogrodu ujawnia się w niej epikurejski urok, smak i wartość życia. ●●●

Przemysław Strożek

The garden in itself is a multidimensional phenomenon. It can be a specific place, a symbol and metaphor, as well as an artwork. Above all, it is a part of the landscape, an area where the elements of nature meet the work of man. It is man who creates the garden, organising and forming it in his own way and for his own purpose. In this unique space it is easier for him to harmoniously coexist with tamed nature; and according to Epicurus, human life should be harmonised with the life of the garden. The ancient philosopher said that it is precisely the garden that reflects the true appeal, taste and value of life; unconstrained individualism and the authenticity of human existence.

Although in the ancient Greco-Roman world the garden was associated with religious symbolism and practical functions, the Renaissance and the Baroque came to think of it as a kind of ‘third nature’ — neither completely natural nor human. It began to be identified with the improbable world. In *Le Jardin exploré*, Philippe Nys noted that the structure of garden interiors at the time bore a semblance to the poetic of dreams. The garden adopted the symbolism of paradise, love, shelter for the dead, ideal place; authors such as Ludovico Ariosto, Torquato Tasso, William Shakespeare or Giambattista Marino highlighted in their work its fantastic dimension. In his 1623 poem, *L’Adone*, Marino tells the story of Adonis travelling with Mercury through five gardens symbolising man’s five senses. Their space represented a sensualistic vision of a universum where nature and culture are inextricably connected. The Baroque idea of cognition, made possible by the engagement of all the senses, was also manifest in the work of Jan Brueghel the Elder. In *The Five Senses*, a painting series dating from the early 17th century, he showed the allegories of touch, hearing, sight, smell and taste amid or combined with garden scenery. According to Mario Praz, who in his book *Il Giardino dei Sensi* compared Marino’s literary work to Brueghel’s painting, it was precisely the motif of the garden that expressed the true spirit of Baroque aesthetics.

Many of the above themes, present in the cultural history of gardens, reveal themselves in the Zachęta exhibition. The show has been conceived by Magdalena Godlewska-Siwerska, who has invited eight artists, mostly from the Podlasie region; she has also included two works by the late Harion ‘Zenek’ Daniluk. These eight include land artists, painters, sound artists, authors of installations. Each of them has created their own proposition of a garden, treated in both literal and metaphorical, poetical terms, sometimes as a garden of memory. Thus the exhibition features actual nature-associated materials: water, sand, stones, peat, beeswax, grass, wicker, live plants, tree branches, fungi. One can touch them, listen to the characteristic chirping of the cicadas and absorb the aromas of nature, whereas the sense of smell evokes associations complementary with that of taste. These gardens are not surrounded by open space, but by the white walls of the gallery, which has been turned into a fantasy place, where water and peat — symbol and source of life



1



3



2



4

1. Igor Przybylski, *Garbatka-Letnisko. Zmiany, zmiany, zmiany...*, 2015
 2. Wycieczka z Igorem Przybylskim do Garbatki-Letnisko, 20.08.2015
 3. Marzanna Morozewicz, *Moja wanienska*, z cyklu *Widok zapożyczony*, 2011
 4. Dwie prace Zenka (Hariona Daniluka): z 1977 (kwietnik, własność Zoji i Piotra Selwesiuków); kopia malowidła ściennego z domu w Hajnówce, 1982–1983, dzięki uprzejmości Jana Gryki
1. Igor Przybylski, *Garbatka-Letnisko. Changes, Changes, Changes . . .*, 2015
 2. Excursion with Igor Przybylski to Garbatka-Letnisko, 20.08.2015
 3. Marzanna Morozewicz, *My Little Bathtub*, from the cycle *Borrowed View*, 2011
 4. Two works of Zenek (Hariona Daniluk): from 1977 (flower stand, collection of Zoja and Piotr Selwesiuk); copy of the mural in Hajnówka, 1982–1983, courtesy of Jan Gryka

and an exemplification of decomposition and death — blend with each other in an order determined by the self-repeating cycle of nature. Childhood memories coexist here with dream imagery, and everything is bound together by the possibility of sensual experience, of tangible contact with the exhibits. That is why the majority of works are projects created specially for the occasion. They complement each other, comprising an image of strange gardens, while we, like Adonis in Marino's poem, are invited to stroll around them, engaging all our senses in doing so.

Opening the show is Igor Przybylski's *Garbatka-Letnisko. Changes, Changes, Changes . . .*, a work devoted to large village in the Masovian province, once a popular summer resort. Today it appears desolate, an impression enhanced by the sight of ruins and abandoned, dysfunctional buildings. The only immutable element amid these architectural 'changes' is the church — the focal point for almost everyone here. Renovated and repaired, it majestically presents its façade against the background of a well-tended garden. A train station, built in 1919, gives only a distant sense of the former greatness of a place that no one remembers as a resort anymore. Przybylski's work deals, therefore, with what has been lost, introducing us to the world of his childhood memories, seen from the perspective of a teenage boy. Video footage has captured images of specific buildings, making the piece resemble a rather traditional slide show. These buildings are dilapidating, the architecture falling apart and evanescent, and it is only the surrounding verdure, audible, caressed by the wind, that flourishes unabated.

A trip to Garbatka will be organised during the exhibition, its purpose to show what has not yet been lost there. The village has a history dating back several hundred years; it is mentioned already in Jan Długosz's *Liberum beneficiorum*. It also lies near Czarnolas, where Jan Kochanowski lived and worked, a poet whose work frequently dealt with issues of man's relationship with nature and anticipated Baroque concepts. Harkening back to the Baroque notion of gardens suspended at the boundary between life and death is another work, Paweł Matyszewski's *Gardens of Oblivion (Oddities)*, arranged with grey stones, with false shamrocks grown by the artist and a water reservoir. This garden has been inscribed in a hexagonal shape, characteristic for Baroque coffin portraits. In this cemetery-like ambience, even water doesn't offer purification, turning out to be a rather dirty pond that one cannot drink from. The composition changes depending on the light conditions, looking differently in daytime, and differently in the evening, when the water surface reflects against the wall, becoming an animated component of a Baroque graveyard.

In the same space lingers a barely discernible smell exuded by pieces of silky clay installed on the walls; they are part of Anna Panek's work *Bloom*, the title referring to the change of colour and growth of various kinds of biological layers on natural objects. Here it is the gallery wall that blooms; objets d'art resembling swirling petals have been glued to it, looking as if moved by a gust of wind that has entered the closed space. The arrangement of these materials brings to mind gentle brush stroke, and the petals, similar to those from David Schnell's paintings, move beyond the picture frame, 'painting over' the gallery architecture. The wall becomes thus an ephemeral image of all kinds of hue changes that contrast with the grey and funereal *Gardens of Oblivion (Oddities)* while offering the sensation of being constantly in motion, of whirling, vibrating, floating up and down in the air.

Mirosław Maszlanko's circular *Membranes* deal with dynamics too. Suspended under the ceiling, they fill the next room almost completely. While built with objects extracted from the natural environment, they nonetheless suggest the layout of locomotive wheels, producing a sense of closeness between nature and technology. The static work has been composed and constructed so as to create the impression that the discs are constantly moving. Thus manifests itself a conscious dialogue with the history of the avant-garde. *Membranes* resemble the circular forms painted by the Italian Futurists, who sought to express absolute movement in art. Absolute movement, according to Henri Bergson, is bound up with the ontological aspect of *elan vital* — a vital impetus, an

inner energy shaping the world in eternal motion. Everything seems to be moving; even an inert object remains in a dynamic relationship with its environment. In Maszlanko's work, this dynamism is enhanced by shadows cast on the gallery's walls by the wooden discs. Their shape resembles the spirals in Marcel Duchamp's *Rotary Demisphere* of 1925, a machine that, when connected to a gramophone, produced optical illusions. Duchamp's work prefigured the aesthetics of Op Art and future avant-garde experiments using the creative, rather than reproductive, role of the gramophone. In *Membranes*, therefore, we get to see the shadows of avant-garde investigations cast by nature shaped by the artist.

Krzysztof Topolski's *Lighter* is another avant-garde experiment with motion, this time with sound vibrations. It is a wooden bench that makes the user's body vibrate; a place of relaxation in a garden where the waves of pulsating sounds can not only be heard but also felt through the skin. Sitting on the bench, we have in sight both the dynamic/static *Membranes* and their shadows as well as the works of Harion 'Zenek' Daniluk, depicting surreal gardens. They are a safe space of quietness and harmony; even communist high-rise blocks, shown against the background of lush and dreamy vegetation, mountains, lakes, rivers, meadows and woods, create no dissonance with the idyllic peacefulness of a dream garden.

Topolski's bench brings to mind the sound of a pulsating heart and harmonises with a work by Małgorzata Niedzielko. Her sculpture resembles a huge aorta with two pipes letting out intriguing sounds. The work is displayed in the next room, on the way to which we pass peat-covered walls, to the accompaniment of the chirping of cicadas. Peat itself is also the material of another work by Niedzielko, installed on one of the adjacent walls. From a distance it appears to be a two-dimensional Malevichean black circle, but it is actually a black hole carved at stomach height. This evokes associations with the womb of a pregnant woman, the impression being amplified by a delicate sound of foetal waters that can be heard when we stick our head into the hole. We are born head down; in this case, the viewer performs a reverse procedure, metaphorically returning to where we all come from. One can find oneself again in a dark, confined space, and the peat material has connotations with both decay and death and with the storing and regulation of the outflow of water. It is precisely the water sounds that bring to mind the motif of rebirth and of bearing new life.

Light in the room with Niedzielko's works has been heavily dimmed. The space also holds Paweł Matyszewski's dark painting, *Phantoms*; the hair attached to it resembles black vegetation that covers the canvas, evoking a sense of danger. The painting thus contrasts with an adjacent baby bath that has been filled with sand. This is Marzanna Morozewicz's *My Little Bathtub*, in which her parents bathed her when she was a child. A toy rake lying nearby invites us to enter the world of the artist's early memories, which in turn evokes another garden of memory. The work concludes the part of the show commenced by Igor Przybylski's childhood memories.

In the separate space of an old, disused staircase, has been displayed the show's final work, an installation by Iza Tarasewicz. These are reishi mushrooms of various shapes, suspended on metal constructions, exuding an intense, suffocating smell and filling a claustrophobic space that has been transformed into a healing garden. Introduced to a new environment, the mushrooms become aestheticised; they grow, their colours and shapes changing in the unnatural surroundings as the exhibition progresses.

Created under the curatorial supervision of Magdalena Godlewska-Siwierska, the show conjures up a poetic fantasy about life and death, childhood and dying, dynamics and inertia, opening and closing, sound and silence, about natural creations and cultural products. It thus forms a meaningful world of oppositions, representing a cycle of transformations characteristic for the world of nature. Life blends with premonitions of death here, and a sense of harmony and security with dissonances and danger. These are, above all, gardens where we won't notice a human figure. No human words can be heard here; instead there is a language of nature and art: the sounds of cicadas and water, the vibrating beat of the heart. In reality, man only hides behind the works, inviting us to enter them, to delve into them with all our senses, like Adonis does in Marino's poem. We have no Mercury as a guide, so we should gear up for individual meditation and a casual walk between the objects, like in a garden labyrinth. The possibility of listening, smelling and touching complements the visual impressions. When we close our eyes and turn to the other senses, the show's reception still offers auditory and tactile pleasure. It is dark, avant-garde, surreal and baroque, and through the vibrating sound of the beating heart the Epicurean allure, taste and value of life is revealed in it. ●●●



Karolina Grzywnowicz. Chwasty

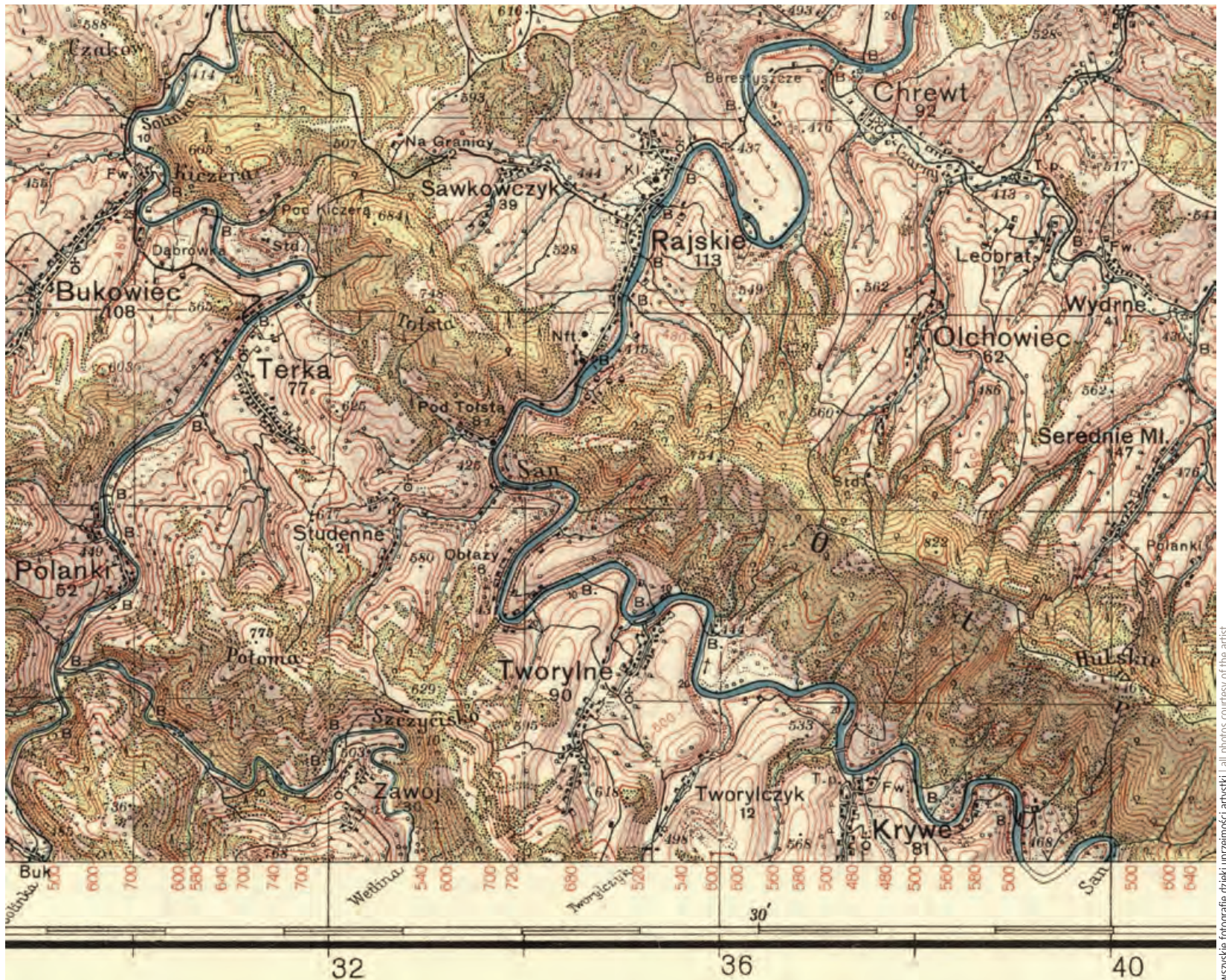
Karolina Grzywnowicz. The Weeds

kurator | curator: **Zbigniew Libera**

opieka ogrodnicza | gardening consultant: **Sławomir Sendzielski**

współpraca | collaboration: **Karolina Bielawska**

projekt zrealizowany w ramach programu *1/1 Mistrz i Uczeń* Towarzystwa Inicjatyw Twórczych „ę”. Finansowany ze środków Fundacji LOTTO Milion Marzeń
project was realised as a part of Association of Creative Initiatives 'ę' *1/1 Master and Apprentice* programme. Financed by LOTTO Million Dreams Foundation



Fragment mapy, 1939, Archiwum Wojskowego Instytutu Geograficznego 1919–1939

Map fragment, 1939, Archive of Wojskowy Instytut Geograficzny 1919–1939

na sąsiedniej stronie:

opposite:

Karolina Grzywnowicz, *Narcyz trąbkowy*, instax, 2015
Karolina Grzywnowicz, *Rudbeckia naga*, instax, 2014

Karolina Grzywnowicz, *The Wild Daffodil*, instax, 2015
Karolina Grzywnowicz, *Rudbeckia laciniata*, instax, 2014



Odczytanie chwastów (fragment)

Reading Weeds (fragment)

Paweł Mościcki

z wysiedlonych po II wojnie światowej wiosek w południowo-wschodniej Polsce. Artystka nie tylko traktuje pamięć jako przestrzeń badań terenowych, ale dosłownie powraca do wyludnionych przez akcję przesiedleńcze przestrzeni, traktując je jako obszar wykopalisk. Właściwym medium badania przeszłości jest tutaj roślinność pozostawiona — po zniknięciu mieszkańców — sama sobie, a zarazem wciąż nosząca nieusuwalne znamiona ludzkiej historii.

W swoim tekście Benjamin zauważył także, że praca nad pamięcią, rozumiana jako praca archeologiczna, powinna charakteryzować się uporczywym powracaniem do tych samych miejsc, figur, wątków. Doświadczenie przeszłości nie daje się bowiem nigdy sprowadzić do prostych par pojęciowych, takich jak pamięć/zapomnienie, obecność/nieobecność, centrum/margines itd. To, co raz wspomniane — raz przypomniane — nie staje się przez to trwałym elementem tradycji, podobnie jak to, o czym ciągle się mówi, wcale nie musi być faktycznie przyswojone. „Przed wszystkim nie należy bać się ciągłego powracania do tego samego materiału — rozsypany go lub przekopywania, jak rozsypuje się lub przekopuje ziemię. Stany rzeczy nie są bowiem niczym więcej jak warstwami, które ujawniają swoje zasoby przede wszystkim temu, kto podejmuje wyteżoną pracę poszukiwania”. Innymi słowy, praca nad pamięcią musi opierać się na bliskiej znajomości z jej konkretnymi obszarami, ich materialną historią, lokalnym zróżnicowaniem i rozlicznymi zawirowaniami, które wpłynęły na jej obecny kształt. Tak jak dobra orientacja w terenie wymaga wieloletniej praktyki, tak też kontakt z przeszłością wymaga wcześniejszego treningu i umiejętności wykorzystania uwarunkowań terenu.

Tym, wokół czego krążą archeologiczne badania pamięci są dla Benjamin „obrazy, które — wyrwane ze wszystkich wcześniejszych powiązań — niczym kosztowności zalegają w skromnych izbach późniejszego spojrzenia niczym *torsi* w galerii kolekcjonera”. Za taki obraz można by uznać przeniesioną do galerii łaskę — wyrwaną z naturalnego kontekstu, ujawniającą w całkiem obcej przestrzeni swój osobliwy blask. Ale ten obraz nie świeciłby w ogóle, gdyby pojawił się w nowym kontekście jedynie dzięki gestowi wyłączenia i oddzielenia. Łaska ujawnia swoje sekrety dopiero wówczas, gdy zabierze ze sobą w nowe miejsce całość swoich powiązań, odniesień i znaczeń. Innymi słowy — gdy rosnące na niej rośliny wciąż będzie trzeba uważnie czytać, tak jak archeolog obserwuje powierzchnię ziemi, w której poszukuje utraconych przedmiotów.

„To, co ujawnia konfiguracja i barwa korony, co zdradzają pozostałości pyłku albo świeżość słupka z pewnością nie może być adekwatnie wyrażone za pomocą języka; zara-

zem nieprzydatne jest tak częste pomijanie niewyraźnej rzeczywistej obecności i odrzucanie jako absurdalnych wszelkich prób symbolicznej reprezentacji” — pisał Georges Bataille w swym eseju poświęconym „mowie kwiatów”, opublikowanym w redagowanym przez niego piśmie „Documents” w 1929 roku. Dodawał też: „Jeśli chodzi o kwiaty, w pierwszej kolejności wydaje się, że ich znaczenie symboliczne niekoniecznie odrywa się od ich funkcji”. Myśląc o znaczeniu kwiatów, należy więc brać pod uwagę zarazem ich symboliczne konotacje, jak i niesprowadzalne do nich jakości zmysłowe czy rzeczywiste oddziaływanie. W swych badaniach nad roślinnością Bieszczadów, które poprzedziły realizację *Chwastów*, Grzywnowicz skrupulatnie kataloguje różne powody, dla których na opuszczonych terenach wciąż można napotkać określone gatunki kwiatów, krzewów lub drzew. Na specjalnie stworzonej stronie internetowej gromadzącej wyniki tych studiów można przeczytać na przykład, że barwinek pospolity „symbolizował nieśmiertelność, dlatego też przyozdabiano nim koszyczki na Wielkanoc. Z tego samego powodu towarzyszył ceremoniom pogrzebowym i sadzony był na grobach. Niezależnie kobiety chowano do trumny w wianku z barwinka. Równocześnie był nieodłącznym elementem ceremonii zaślubin: wchodził w skład wianka panny młodej, a przed weselem strojono chaty wienkami plecionymi z barwinka”. Jego obecność może więc sugerować, że w danym miejscu znajdował się cmentarz, podobnie jak występowanie innej rośliny — kaliny koralowej. Z kolei na przykład narcyz trąbkowy wskazuje raczej na ogródek przy chacie, a śliwa tarnina na granice między posesjami, ponieważ używano jej jako żywopłotu.

W archeologicznej perspektywie, w ramach której porusza się Grzywnowicz, symboliczne znaczenie roślin zostaje przemieszczane, skomplikowane, zyskując tym samym dodatkowy wymiar. Równie ważne jak to, co one znaczą lub znaczyły oraz do czego były potrzebne jest to, że wciąż tam są, trwają mimo że kulturowy kontekst znajdujący się u ich źródeł dawno odszedł w przeszłość. Symboliczny albo praktyczny sens jest jakby zrośnięty z historią, do jakiej dziś może dokopać się jedynie praca wspomnienia. Rośliny nie stanowią już bowiem części porządku społecznego, do jakiego niegdyś przynależały, lecz, mimo swego naturalnego funkcjonowania jego ślad. Żyje wykopalisko.

„Bujny rozrost polnych kwiatów nie jest bowiem niczym innym jak tylko odwrotnością ludzkiej hekatombi zużytkowanej przez ten skrawek polskiej ziemi” — zauważył Georges Didi-Huberman spacerując po terenie dawnego obozu Auschwitz-Birkenau. Natrafił tam na miejsce, gdzie

„Oprócz uczucia do natury jako czegoś, co jest ze mną związane i co wykracza poza mnie, doświadczam także pejzażu jako ojczyzny. Niebo, zapachy, nastroje świetlne, barwy i formy — krajobraz mojego dzieciństwa wszedł mi w krew i kiedy do niego powracam, czuję się jak u siebie w domu. A pejzaż zawiera historię. Ludzie od zawsze mieszkali w pejzażu, w pejzażu też pracowali. Niekiedy pejzaż cierpi wskutek tego, że w nim żyjemy i wykonujemy swoją pracę. Niemniej jednak nasza historia obchodzenia się z ziemią jest na dobre i złe zapisana w pejzażu, który zapewne dlatego nazywamy pejzażem kulturowym. Toteż obok poczucia przynależności do przyrody istnieje także poczucie związku z historią, które przekazuje mi pejzaż”. W tych słowach Petera Zumthora, szwajcarskiego architekta i teoretyka architektury, relacja między historią a przyrodą wydaje się zarazem dynamiczna i zasadniczo pogodna, dlatego może wciąż podtrzymywać wizję pejzażu jako ojczyzny. Tymczasem przyglądając się krajobrazom, na których historia odcisnęła swoje piętno, trudno nie odnieść wrażenia, że spłot ludzkich dziejów z dziejami natury przybiera częściej postać tragiczną, a nawet apokaliptyczną. Pokazuje bowiem nie tylko niszczącą siłę działalności człowieka, ale także jej trwałe zapis w dziełach natury, jej osobliwą kontynuację w tym, co żywe.

„Język wykazał niewątpliwie, że pamięć nie jest instrumentem badania przeszłości, lecz jego medium. Jest ona medium tego co przeżyte, tak jak ziemia stanowi medium, w którym leżą zagrzebane stare miasta. Kto chce zbliżyć się do własnej zagrzebanej przeszłości, musi zachowywać się tak, jak człowiek w trakcie wykopalisk” — pisał Walter Benjamin w krótkim i niepublikowanym za życia eseju *Ausgraben und Erinnern* z 1932 roku. Podobna obserwacja wydaje się stać u źródeł projektu Karoliny Grzywnowicz *Chwasty*, w ramach którego postanowiła ona przenieść do przestrzeni galeryjnej kawałek łąki pochodzącej z jednej

M.E. Eaton, *Rudbeckia laciniata*, rycina, 1920

M.E. Eaton, *Rudbeckia laciniata*, engraving, 1920

w trakcie wojny masowo grzebano zwłoki, a potem skremowane ludzkie szczątki. Owa dzika kolonia białych kwiatów wyrosła zatem dosłownie na popiołach. I świadczy o historii tego miejsca w nie mniejszym stopniu, niż zachowane resztki komór gazowych, baraki czy wieże strażnicze. Świadczy jednak inaczej. Są to przecież „chwasty”, słowo-klucz odsyłające do retoryki poprzedzającej eksterminację Żydów czy innych narodów lub grup społecznych, a także stanowiące element założeń stojących za akcjami przesiedleńczymi. Samoistnie powstałe kolonie kwiatów tworzą więc widomy znak, że natura sama upamiętnia tych, których w wyniku arbitralnych podziałów uznano za zbędnych i skazano na śmierć. Patrząc na pole porośnięte kwiatami, trudno nie dostrzec, że są one zarazem śladem obecności i nieobecności. Dlatego też wywołują niepokój. Tak jak w Brzezince białe kwiaty świadczą o nieobecności zgładzonych przez drażniący fakt realnej obecności ich popiołów w procesie biologicznego wzrostu, tak też obecność niektórych roślin na badanych przez Karolinę Grzywnowicz terenach wskazuje na trwałość nieobecnych już ludzkich praktyk. I rozsiewa pamięć o nich tak, jakby ich historia wcale się jeszcze nie skończyła. ●●●

‘In addition to the feeling that nature is close to me and yet larger than I am, landscape also gives me the feeling of being at home. The sky, the smells, the lighting, the colours and shapes — the landscape of my childhood has become part of my flesh and blood and when I return to it, I am coming home. Landscape also contains history. People have always lived in landscapes and worked in landscapes. Sometimes the landscape suffers from having us live and work in it. Nonetheless, for better or for worse, it is there that the history of our involvement with the earth is stored. And that is probably why we call it a cultural landscape. So, along with the feeling that I am part of nature, the landscape also gives me the sense of being connected to history.’ In these words by the Swiss architect and architecture theoretician, Peter Zumthor, the relationship between history and nature appears both dynamic and basically cheerful, which is why it can sustain the vision of the landscape as our home. Yet, looking at landscapes on which history has left its mark, one can hardly resist the impression that the concatenation of human history with natural history usually assumes a tragic or even apocalyptic shape. For it shows not only the destructive power of human activity, but also its permanent imprint in the work of nature, its peculiar continuation in life.

*

‘Language has unmistakably made plain that memory is not an instrument for exploring the past, but rather a medium. It is the medium of that which is experienced, just as the earth is the medium in which ancient cities lie buried. He who seeks to approach his own buried past must conduct himself like a man digging’, wrote Walter Benjamin in his short, posthumously published, essay, *Ausgraben und Erinnern* [Excavation and Memory] (1932). A similar observation seems to have informed Karolina Grzywnowicz’s project *The Weeds*, as part of which she has decided to exhibit a piece of a meadow from one of the villages in south-western Poland that were subjected to ethnic cleansing after the Second World War. Grzywnowicz not only treats memory as a space of field research, but literally returns to the depopulated spaces, treating them as excavation sites.

The proper medium for exploring the past here is vegetation, left to its own fate after the people had gone, but still carrying indelible traces of human history.

In his essay, Benjamin noted also that memory work, construed as a form of archaeology, should involve persistently returning to the same places, figures, themes. For the experience of the past can never be reduced to simple conceptual pairs, such as memory/oblivion, presence/absence, centre/margins and so on. What has once been said — once remembered — does not automatically become embedded in tradition, just as talking about something does not mean absorbing it. ‘Above all, he must not be afraid to return again and again to the same matter; to scatter it as one scatters earth, to turn it over as one turns over soil. For the “matter itself” is no more than the strata which yield their long-sought secrets only to the most meticulous investigation.’ In other words, memory work has to be based on an intimate knowledge of specific areas of memory, their material history, local variety and all kinds of turbulences that have made it what it is. Just as good orientation in terrain requires many years of practice, so contact with the past calls for previous training and an ability to take advantage of local conditions.

For Benjamin, what the archaeological explorations of memory revolve around are ‘images that, severed from all earlier associations, reside as treasures in the sober rooms of our later insights — like *torsi* in a collector’s gallery’. A meadow transferred to an art gallery — snatched from its natural context, revealing its peculiar glow in quite a strange space — can be considered as such an image. But this image wouldn’t glow at all if it had appeared in a new context solely through the gesture of exclusion and separation. A meadow reveals its secrets only when it carries to its new location the entirety of its connections, references and meanings. In other words, when the plants growing on it have to be carefully read and re-read, just like an archaeologist watches the surface of the earth in which he searches for lost objects.

*

What the configuration and colour of the corolla reveal, what the dirty traces of pollen or the freshness of the pistil betray doubtless cannot be adequately expressed by language; it is, however, useless to ignore (as is generally done) this inexpressible *real presence* and to reject as puerile absurdities certain attempts at symbolic interpretation’, wrote Georges Bataille in his essay, *The Language of Flowers*, published in 1929 in *Documents*, a periodical he edited. ‘It appears at first’, he added, ‘that the symbolic meaning of flowers is not necessarily derived from their function’. Thinking about the significance of flowers one should, therefore, consider not only their symbolic connotations but also their sensory qualities or real effect. In her studies of vegetation in the Bieszczady region, which preceded the realisation of *The Weeds*, Grzywnowicz meticulously catalogues the various reasons why certain species of flowers, trees or shrubs can still be encountered in the depopulated area. A website where the results of this research have been published states, for example, that the lesser periwinkle (*Vinca minor*) ‘symbolised immortality, which is why it was used to decorate Easter baskets. For the same reason it accompanied funeral ceremonies and was planted on graves. Unmarried women were buried in

a periwinkle garland. At the same time, it was an indispensable element of wedding ceremonies: the bride wore a periwinkle garland and prior to the wedding, houses were decorated with periwinkle wreaths.’ The wild daffodil (*Narcissus pseudonarcissus*), in turn, was characteristic for home gardens, while blackthorn (*Prunus spinosa*) was commonly used for baulk hedges.

In the archaeological perspective in which Grzywnowicz operates, the symbolic meaning of flowers is transposed and complicated, gaining an additional dimension. That they are still there, enduring despite the disappearance of their original cultural context, is as important as what they mean or meant and what they were used for. Their symbolic or practical meaning has grown together, as it were, with a history that only memory work can unearth today. The plants are no longer part of a social order to which they once belonged; their natural vegetation notwithstanding, they are its trace. A living excavation.

*

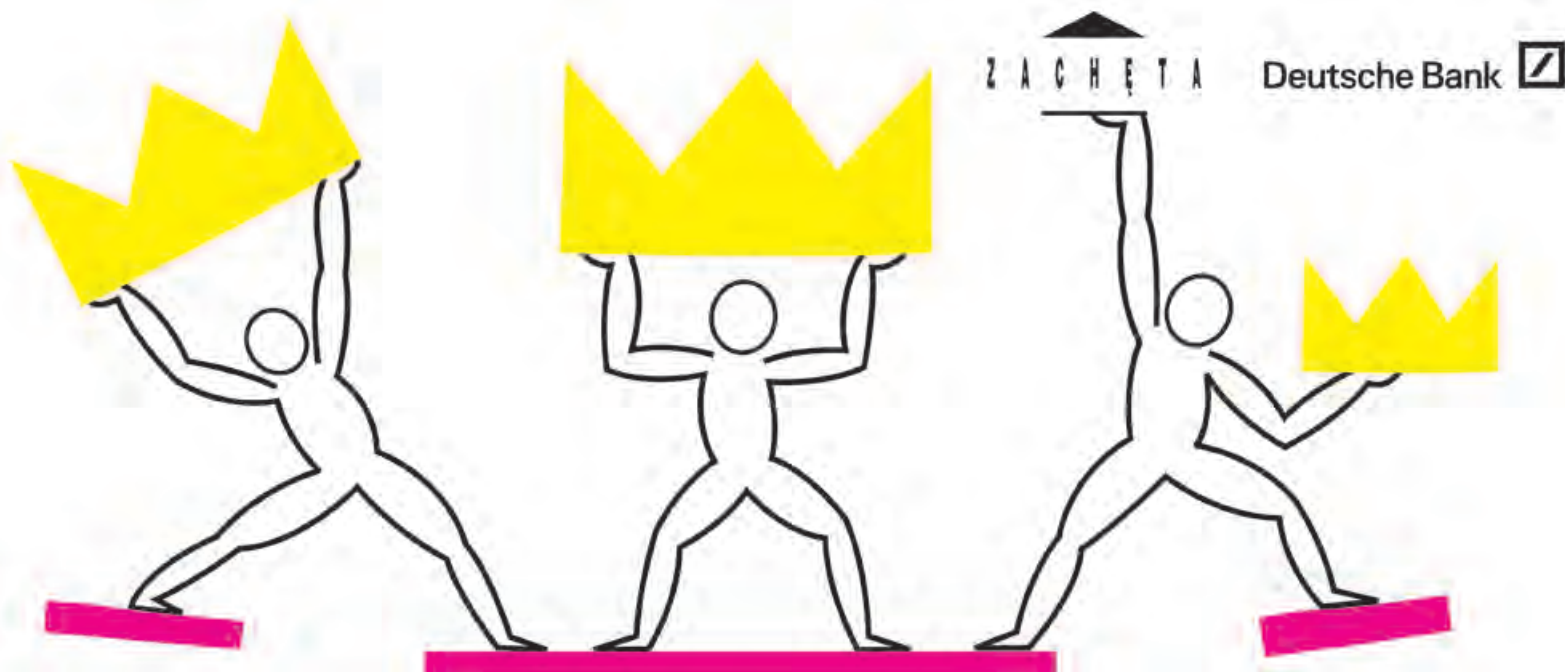
‘The abundant growth of field flowers is nothing but a reverse of the human hecatomb utilised by this stretch of Polish land’, Georges Didi-Huberman noted, walking around the site of the former Auschwitz-Birkenau death camp. He found a place there where corpses, and then cremated human remains, were buried on a mass scale. The wild colony of white flowers had thus grown literally on ashes; it attests to the history of the place no less than the surviving ruins of gas chambers, barracks or watchtowers. But it attests differently. These are, after all, ‘weeds’, a key term evoking the rhetoric preceding the extermination of the Jews or other ethnicities or social groups, as well as informing the rationale behind ethnic cleansing operations. The spontaneous flower colonies are, therefore, an evident sign that nature herself commemorates those who had been arbitrarily classified as redundant and sentenced to death. Looking at a meadow full of flowers, one can hardly fail to notice that they are a trace of both presence and absence; that is why they provoke anxiety. Just as the white flowers in Brzezinka testify to the absence of the exterminated through the disturbing fact of the presence of their ashes in the process of biological growth, so the presence of certain plant species in the area explored by Grzywnowicz points to the enduring character of now-absent human practices. And spreads a memory of them as if their history has not yet ended. ●●●

Karolina Grzywnowicz (ur. 1984) — artystka multimedialna, autorka projektów interdyscyplinarnych. Absolwentka komparatystyki literackiej na Uniwersytecie Jagiellońskim, stypendystka Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego. Jej projekty opierają się na pogłębionych badaniach, a instalacje audio często bazują na zbieranych opowieściach. Interesuje ją szeroko rozumiana narracyjność, a także to, co efemeryczne i znikające. Mieszka i pracuje w Londynie i Krakowie.

Karolina Grzywnowicz (b. 1984) — a multimedia artist and author of interdisciplinary projects. She graduated from Jagiellonian University, the Faculty of Comparative Literature. She is a holder of a scholarship of Ministry of Culture and National Heritage. Her projects are based on in-depth research and her audio installations are often rooted in narrative stories. She is fascinated with narrative storytelling in its broadest sense and has a keen interest in the phenomena of transient, ephemeral and disappearing nature. She lives and works in London and Kraków.

8.09–15.11

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



projekt graficzny | graphic design by Honza Zamojski

Spojrzenia 2015 — Nagroda Deutsche Bank

Views 2015 — Deutsche Bank Award

kuratorki | curators: Katarzyna Kołodziej, Magdalena Komornicka
projekt graficzny | graphic design: Honza Zamojski

organizatorzy | organisers: Zachęta — Narodowa Galeria Sztuki, Deutsche Bank Polska S.A. i Deutsche Bank AG | Zachęta — National Gallery of Art, Deutsche Bank Polska S.A. and Deutsche Bank AG

Tegoroczna wystawa konkursowa to prezentacja pięciu indywidualności twórczych. Pomimo różnic dzielących nominowanych do nagrody artystów dostrzegalne są między nimi pewne powiązania, wspólne zainteresowania i podobieństwa w myśleniu o formie, przestrzeni czy roli widza w procesie twórczym. Na wystawie konkursowej prezentujemy nowe, przygotowane specjalnie na tę okazję prace nominowanych do VII edycji konkursu artystów.

This year's *Views* competition exhibition is a presentation of five creative individualities. Despite the differences between the nominated artists, there are discernible correspondences between them, shared preoccupations and affinities in their thinking about form, space or the viewer's role in the artistic process. The *Views 2015* competition show presents new works, created especially for the occasion by the artists nominated for the award's 7th edition.

Konkurs *Spojrzenia* odbywający się co dwa lata (I edycja miała miejsce w 2003 roku) to projekt wspierający rozwój młodej sztuki polskiej. Dzięki tej inicjatywie możliwe jest wypromowanie w Polsce i za granicą najlepszych twórców młodego pokolenia oraz uhonorowanie najciekawszych postaw artystycznych.

Laureatów konkursu poznamy podczas gali wręczenia nagród 22 października 2015. Zachęcamy również do głosowania w konkursie publiczności! Nagroda publiczności zostanie ogłoszona 16 listopada 2015. ●●●

Taking place every two years since 2003, the *Views* competition is a project supporting the development of young Polish art. The initiative makes it possible to promote in Poland and abroad the best artists of the young generation, and to award the most interesting artistic attitudes.

The winners will be named during the gala ceremony on 22 October 2015. You may also cast your vote in the audience competition! Its winner will be announced on 16 November 2015. ●●●

Więcej informacji o artystach do przeczytania w gazecie towarzyszącej *Spojrzeniom 2015*. Gazeta dostępna na wystawie i w kasie galerii.

For more information about the *Views 2015* nominated artists, refer to the accompanying newspaper, available at the exhibition and at the ticket office.

Nominowani

Alicja Bielawska

(ur. 1980) — tworzy rzeźby, rysunki i książki artystyczne. Za materiały służą jej m.in. tkanina, metalowe stelaże, drewno i modelina. Chociaż powstałe z nich obiekty przypominają przedmioty znane z codziennego życia, artystka niejednokrotnie zaburza ich proporcje i skalę. Interesuje ją to, co dzieje się z pamięcią i percepcją odbiorcy w zetknięciu z jej pracami.

Ada Karczmarczyk

(ur. 1985) — artystka multimedialna, performerka, blogerka, kompozytorka i piosenkarka. W swojej twórczości swobodnie łączy elementy z porządków popkultury, duchowości i sztuki. Nagrywa utrzymane w popowej stylistyce i przeładowane chrześcijańską symboliką wideo, dla których inspiracją jest twórczość Beyoncé, Madonny, Lady Gagi czy Katy Perry. Swoją działalność artystyczną traktuje jako utrzymaną w awangardowej konwencji misję ewangelizacyjną.

Piotr Łakomy

(ur. 1983) — artysta sztuk wizualnych, odwołujący się do tradycji minimalizmu oraz eksplorujący granice malarstwa, realizuje instalacje reagujące na zastaną architekturę. W swojej twórczości przejawia krytyczne podejście do współczesności, liczby informacji, otaczających nas materiałów i technologii. Używając oświetlenia i materiałów reagujących na ruch, wprowadza widza w proces tworzenia się przestrzennych układów/kompozycji w konkretnym miejscu i czasie.

Agnieszka Piksa

(ur. 1983) — artystka sztuk wizualnych, rysownicza. Jest autorką komiksów, ilustracji i murali. W swoich pracach cytuje literaturę piękną na równi z naukową, grając znaczeniami i nieporozumieniami. Interesuje ją zarówno tradycyjna narracja, jak i eksperymenty lingwistyczne.

Iza Tarasewicz

(ur. 1981) — rzeźbiarka, rysownicza, performerka. Tworzone przez artystkę obiekty i ich aranżacje wymykają się opozycji naturalne/sztuczne. Artystka w ramach kompleksowych praktyk interpretacji, gromadzenia, dekonstrukcji i reorganizacji systemów materialnych, społecznych, historycznych oraz ideologicznych z uwagą testuje i przetwarza proste materiały takie jak glina, gips, beton, złoto, stal, szkło, asfalt, tłuszcz zwierzęcy, skóra, futro, jelita, plastelina, włókna i pył roślinny oraz popiół. Jej prace często kojarzone są z hylozoizmem (koncepcją opartą na przekonaniu, że wszelka materia jest ożywiona). [za: Post Brothers]



wszystkie fotografie | all photos by Maciej Landsberg

Nominees

Alicja Bielawska

(b. 1980) is an author of sculptures, installations, and artistic books. Some of her media include textiles, metal racks, wood and modelling clay. While the resulting objects resemble those from everyday life, the artist often distorts their proportions and scale. She is interested in what happens to the viewer's memory and perception in contact with her works.

Ada Karczmarczyk

(b. 1985) is a multimedia artist, performer, blogger, composer and singer who in her practice freely fuses elements of pop culture, spirituality and art. She records pop-style music videos heavy with Christian symbolism, inspired by the work of Beyoncé, Madonna, Lady Gaga or Katy Perry, and perceives her artistic practice as an avant-garde proselytising mission.

Piotr Łakomy

(b. 1983) is a visual artist, informed by the minimalist tradition and testing the limits of painting, who makes installations reacting to extant architecture. His work reflects a critical attitude to reality, to data glut, to the materials and technologies that surround us. Using motion-sensitive materials and lighting, he triggers the emergence of site- and time-specific spatial arrangements/compositions, introducing the viewer to the process.

Agnieszka Piksa

(b. 1983) is a visual artist and draughtswoman, author of comics, illustrations and murals. Her works quote as much from the belles-lettres as from scholarly writing, juggling meanings and misunderstandings. She is interested both in traditional narratives and in linguistic experiments.

Iza Tarasewicz

(b. 1981) is a sculptor, draughtswoman and performer. Her objects and their arrangement elude the opposition between the natural and the artificial. As part of complex practices of interpreting, collecting, deconstructing and reorganising material, social, historical and ideological systems, she attentively tests and transforms simple materials as clay, plaster, concrete, steel, glass, asphalt, animal fat, leather, fur, intestines, plasticine, plant fibres and dust or ash. Her works have been associated with hylozoism (the philosophical notion that all matter is animate). [after: Post Brothers]

Katarzyna Kołodziej, Magdalena Komornicka: Opowiedz o swoich nowych pracach prezentowanych na wystawie. Jaka była twoja główna inspiracja?

ALICJA BIELAWSKA: Jest trudna do sprecyzowania. Kolejna praca wychodzi z poprzedniej, przenikają się. Każda jest wypadkową wcześniejszych, pogłębieniem elementów i fascynacji, które pojawiły się wcześniej, czasem nawet w pracach z przed paru lat. Niezwykle istotna jest dla mnie przestrzeń ekspozycyjna, ale nie tworzę do konkretnego miejsca. Ciekawi mnie, że prace mogą funkcjonować w różnych przestrzeniach. Ważne, w jaki sposób tworzy się relacja pomiędzy rzeźbą a przestrzenią, w której jest prezentowana. Podstawą procesu twórczego jest dla mnie rysunek jako sposób wizualizowania pomysłów. Nie jest on dla mnie szkicem, ale autonomiczną pracą powstającą równoległe z rzeźbami, często refleksją na ich temat. Czasem to, co niemożliwe technicznie do zrealizowania w przestrzeni można zawrzeć w rysunku. W najnowszych pracach chciałam wykorzystać kocy wykonane na podstawie moich rysunków. Wszystkie prace powstają bardzo intuicyjnie, są też wypadkową współpracy np. z fabryką tkanin w Białymstoku. W pewnym momencie nie mam pełnej kontroli nad tym, jaki będzie efekt końcowy mojego projektu, jak projekt zostanie przełożony w procesie produkcji tkaniny. Nie interesuje mnie zresztą wierne jego odtworzenie. Ograniczenia techniczne, kontakt z osobami specjalizującymi się w konkretnym materiale czy technologii, mającymi na ten temat swoje sugestie, to wszystko składa się na bardzo ciekawy proces powstawania pracy. Przyjmuję, że przypadek czy wiedza innych osób może wzbogacić moją pracę, czasem w sposób dla mnie zaskakujący czy niezaplanowany. Tym razem inspirujący okazał się aspekt tkania maszynowego, interpretacji ręcznego rysunku przez projektanta w fabryce, a następnie przez maszynę. Kiedy zaczęłam pracę nad projektem, zastanawiałam się, w jaki sposób tkanina może zostać wykonana i zdecydowałam, że interesuje mnie tkanie maszynowe, a nie ręczne. Fakt, że tkanina (choć wyprodukowana maszynowo) nie wejdzie do masowej produkcji i nie stanie się użytkowa (mimo że ma teoretycznie taki potencjał) sprawia, że jest ona czymś „pomiędzy”. Materiał, z którego ma powstać koc, jest półproduktem, „prawie kocem”. Projektujesz ręcznie wzór, potem kontaktujesz się z różnymi zakładami tkackimi, ekspertami, technologami, szukasz odpowiednich krosien. Okazuje się, że potrzebne są komputerowe krosna żakardowe (jest ich w Polsce jest bardzo mało), a potem nagle znajduje się człowiek, który chce to z tobą zrobić. Wtedy dowiadujesz się, że ograniczenia techniczne krosien są dość duże i widać to w utkanych kocach. Więc element błędny związane z aspektem technologicznym jest tu widoczny. Dla mnie to jest inspirujące, to część procesu. Skoro podstawą do zaprojektowania tkaniny jest rysunek ręczny, kryje się w tym możliwość błędu. Pojawia się on już we wzorze i jest przeze mnie wyeksponowany i przerysowany. Wzór kratki zostaje zachwiany. A w produkcji pojawiają się kolejne przekształcenia. Inną kwestią jest niedoskonałość zawarta w sposobie wykonywania moich prac. Nie interesuje mnie efekt końcowy bliski wzornictwu ani rzemieślniczemu kunstowi. To, co robię jest „pomiędzy”, w pracach pojawia się pewna niezręczność. Taki proces tworzenia, kiedy nie jestem w stanie w pełni przewidzieć efektu końcowego, otwiera mnie na element niespodzianki, zaskoczenia.

Jak dochodzisz do konkretnej formy?

Wynika to z zainteresowania materialną rzeczywistością, obserwacji otoczenia, ale i z mojego doświadczenia. Formy geometryczne, walec, stożek, ostrosłup — to podstawa „geometrii codziennego użytku”. Potem następuje połączenie tych geometrycznych form z materiałami, bliskimi codzienności, ale przekształconymi.

Dlaczego właśnie koc?

W wypadku nowych rzeźb najważniejsze jest to, że tkaniny powstają według mojego projektu, są w pewien sposób przeze mnie kształtowane. We wcześniejszych pracach zdarzyło mi się użyć gotowego koca. Koc to schronienie, bliskość, bezpieczeństwo. Kratka to najprostszy wzór: łatwo go zaburzyć, a mimo to pozostaje rozpoznawalny. Odnosi się też do siatki, np. geograficznej, kartograficznej. Potrzebuję w moich pracach punktu odniesienia do znomych przedmiotów i materiałów. To rodzaj bezpośredniego doświadczenia materialnej rzeczywistości.

Do czego jeszcze odwołujesz się w swoich pracach?

W moich rzeźbach z założenia nie ma narracji, konkretnych historii czy anegdot. Te prace są związane z doświadczeniem materialności, wrażliwością na fizyczność przedmiotów, materiałów i doświadczenie skali. Dla mnie najważniejsza w rzeźbie jest skala, z którą się konfrontujesz. To, że masz przed sobą obiekt, przedmiot, rzeźbę z jej własną przestrzennością, działa na ciebie bardzo bezpośrednio.

Czy twoje rzeźby układają się w instalacje?

Nie, rzeźby są dla mnie autonomicznymi bytami. Tworzą rodzaj konstelacji. Można na nie patrzeć osobno albo w grupie. To dla mnie ważne. Kiedy myślisz o instalacji, traktujesz ją jako całość. A tutaj prace pozostają w relacji do siebie, ale nie tworzą całości. Nie chodzi mi o budowanie wnętrza, jakiejś historii. Najważniejsze jest dla mnie fizyczne i przestrzenne doświadczenie widza.

Istotną rolę odgrywa też u ciebie kolor.

Kolor jest jak dodatkowy materiał, zmienia postrzeganie i doświadczenie materiału. Wybór podstawowych kolorów to jak wybór podstawowych materiałów. Ale nie ograniczam się tylko do kolorów podstawowych. Interesują mnie niuanse pomiędzy barwami, przejścia i rastry. Bardzo mi się to podoba w tkaninach!

Tvoja praca nad rzeźbami przypomina tworzenie poezji,ajarzy się z konstruowaniem wiersza.

Lubię to porównanie. Bardzo ciekawi mnie, jak zbudowana jest poezja. To unikalny sposób używania języka. Jest tu muzyczność, melodia, wrażliwość na dźwięk, rytm, ale mnie najbardziej interesuje wizualność, w jaki sposób wiersz jest skonstruowany. Fascynujące, że język, słowo, stają się środkiem wizualnym. Pojawia się też fragmentaryczność, budowanie obrazu za pomocą słów, ich zestawień, skojarzeń w bardzo plastyczny sposób. Ta plastyczność jest widoczna np. u Mirona Białoszewskiego. Moje prace też można czytać, patrzeć na nie jak na poezję. Nie interesuje mnie definiowanie, opisywanie rzeczy, lecz tworzenie kształtów, które są materialne, ale znajdują się „pomiędzy”. Jest jeszcze kwestia „nieużyteczności” — wspólna dla moich prac i dla wierszy. Odwołuję się do materiałów tylko potencjalnie, teoretycznie użytecznych i funkcjonalnych. Moje prace odnoszą się do „ludzkiej skali” i mają potencjał wykorzystania ich przez człowieka. Jednak nie są funkcjonalnymi przedmiotami. ●●●

Katarzyna Kołodziej, Magdalena Komornicka: Tell us about your new works presented in the exhibition. What was your main inspiration?

Alicja Bielawska: It's hard to say. Each new work ensues from the previous one; they are connected. Each one is a resultant of the earlier ones, a further exploration of the elements and fascinations that have appeared before, sometimes in works from several years back. The exhibition space is always very important for me, but I don't make site-specific art. It is interesting that art works can function in different spaces. What is important is the relationship, and how it emerges, between a sculpture and the space in which it is displayed. The basis of my creative process is the drawing as a means of visualising ideas. For me, it is not a sketch but rather an autonomous work made concurrently with the sculptures, often a reflection on them. Sometimes things that are impossible in physical space can be encapsulated in a drawing. In my latest works I wanted to use blankets made on the basis of my drawings. All these works are highly intuitive, being also the result of collaborations, e.g. with a weaving mill in Białystok. At some point, I no longer have total control over the final effect of my project, how the project will be translated in the production process. In fact, I'm not interested in its exact replication. Technological limitations, contact with persons specialising in a particular material or technology, offering their suggestions on the subject — all this results in a very interesting process. I accept the fact that chance, or other people's knowledge, can contribute to my work, sometimes in surprising or unplanned ways. What proved inspiring this time was the aspect of machine weaving, where your handmade drawing is first interpreted by a designer at the factory and then by a machine. When I started working on this project, I was wondering how the textile could be made and I decided I was interested in machine weaving rather than manual weaving. The fact that the textile (though made by a machine) won't be put into serial production and won't become functional (even if it has such potential) means that it is something 'in between'. The fabric the blanket is to be made of is a semiproduct, 'almost a blanket'.

You manually create a design, then contact various weaving mills, experts, technologies, search for the right looms. It turns out you need jacquard looms (of which there are very few in Poland), and then suddenly you find someone who wants to do it with you. Then you learn that the technological limitations are pretty heavy, which can be seen in the actual blankets. So the element of technological error is evident here. This is inspiring for me, it's part of the process. If the textile design is to be based on a manual drawing, then there's the possibility of an error. It appears in the design and I actually highlight and exaggerate it. The checked pattern gets distorted, and further transformations occur during the production process. Another aspect is the imperfection inherent in my art making. I'm not interested in a final effect that will be close to industrial design or handicraft. What I do is something 'in between', there's a certain clumsiness to the works. Such a creative process, of which I can't predict the final outcome, opens me up to the element of surprise, to the unexpected.

How do you arrive at a specific form?

Through my preoccupation with the material reality, the observation of the surrounding world, but also personal

Rysunek z serii *Geometria codziennego użytku*, 2015

Produkcja koców według projektu Alicji Bielawskiej, PHPU UNIA w Białymstoku, 2015

Drawing from the *Geometry for Everyday Use* series, 2015

Production of blankets designed by Alicja Bielawska, PHPU UNIA, Białystok, 2015

experience. Geometric forms, the cylinder, the cone, the pyramid — they are the basis of ‘everyday geometry’. Then these geometric forms are combined with — transformed — materials derived from everyday life.

Why a blanket?

The most important thing as far as new sculptures are concerned is that the textiles are made according to my design, that I shape them in a way. In earlier works I sometimes used a ready-made blanket. The blanket denotes shelter, intimacy, security. The check is the simplest pattern: it’s easy to distort, yet remains recognisable. It also refers to the grid: geographic, cartographic. I need a reference to familiar objects and materials. It’s a kind of direct experience of the material reality.

What else do you refer to in your works?

In my sculptures there are no narratives, stories or anecdotes. These works are related to an experience of materiality, to being sensitive to the physicality of objects and materials and to the experience of scale. In sculpture, the most important thing for me is the scale that you confront. The fact that you are facing an object, a thing, a sculpture with its own spatiality, affects you in a very direct way.

Do you arrange your sculptures into installations?

No, the sculptures are autonomous entities. They form a kind of constellation. You can view them separately or in a group. This is important for me. When you think of an installation, you treat it as a distinct entity. And here the works relate to each other, but do not constitute a whole. I’m not interested in building interiors, in telling stories. What matters the most for me is the viewer’s physical and spatial experience.

Colour plays an important role too.

Colour is like an extra material, changing your perception and experience of the material. Choosing the basic colours is like choosing the basic materials. But I don’t limit myself to the basic ones. I’m interested in the nuances between the different hues, in transitions and halftones. I like it very much in textiles!

The way you work on sculptures resembles writing \poetry, the work of constructing a poem.

I like this comparison. I’m very interested in how poetry is structured. It’s a unique way of using language. There’s musicality here, melody, a sensitivity to sound and rhythm, but what fascinates me the most is visuality, how the poem is constructed. It’s fascinating that language, word, become means of visual expression. There is also fragmentariness, building images with words, their combinations, associations, in a highly visual manner. This visuality is evident, for example, in Miron Białoszewski’s work. My works can be read too, treated like poetry. I’m not interested in defining, describing things, but in creating shapes that are material but situated ‘in between’. There’s also the question of ‘uselessness’ — something that my works share with poetry. I refer to materials that are utilitarian and functional only potentially, theoretically. My works refer to ‘human scale’ and carry the potential of human usage. But they are not functional objects. ●●●

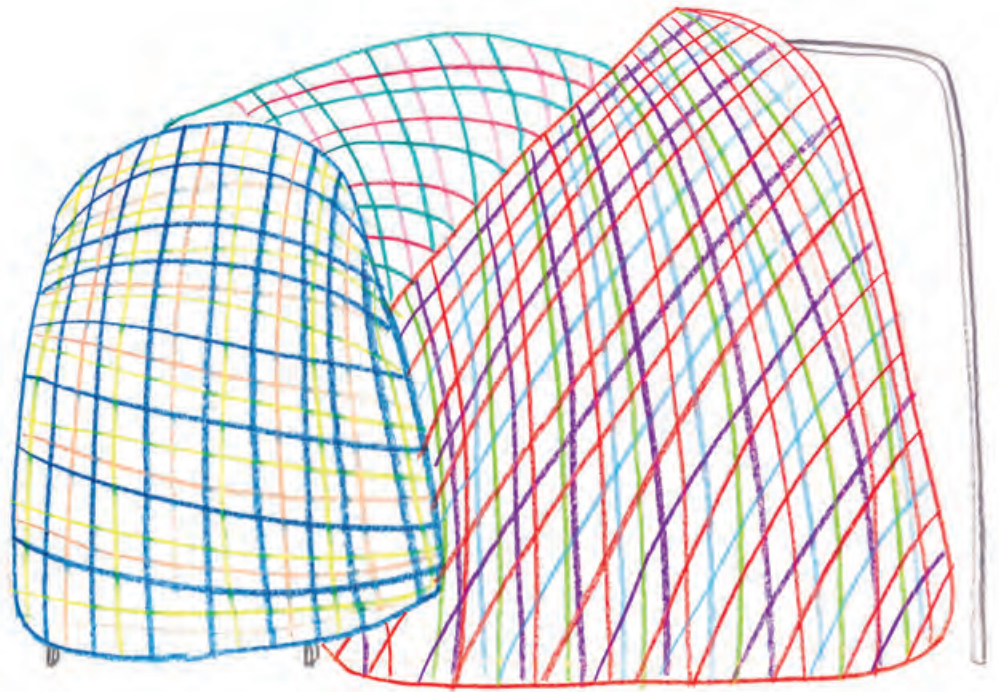


foto. dzięki uprzejmości artystki | photo courtesy of the artist



foto. | photo by Krzysztof Matanowski



foto: | photo by Kasia Trzaska

Katarzyna Kołodziej, Magdalena Komornicka: Twój najnowszy projekt *Oblubienice* odnosi się do tematu kobiecej natury kościoła. Skąd pomysł, żeby sportretować Kościół?

ADA KARZMARCZYK: Wziął się stąd, że poszłam do spowiedzi przed Wielkanocą, a w konfesjonale ksiądz wypytuje mnie, czym się zajmuję, ile mam lat, czy mam chłopaka itd. Przyzwyczałam się do tego. Zawsze mówię, że jestem artystką plastyczką i zajmuję się sztuką, trochę maluję, trochę robię wideo... Na to ksiądz: „To super! Świetnie! Namaluj nasz kościół!”. Pomyślałam sobie: czy on proponuje mi jakąś fuchę? Czy to jest forma pokuty? Konsternacja totalna, bo zamiast mówić o grzechach, rozmowa potoczyła się wokół tego. Później długo o tym myślałam, jak można ten kościół sportretować. Bo w zasadzie nie chodzi o architekturę, ponieważ Kościół to ludzie. I *Oblubienice* to mój obraz kościoła namalowany za pomocą wideo, fotografii, artefaktów. Od razu sobie uświadomiłam, że Kościół mogę sportretować tylko w moim ujęciu, czyli będzie miał „dziewczyński charakter”, bo w tym czuję się najlepiej. Trochę mnie to przerażało, ale z drugiej strony przypomniałam sobie cytaty z Biblii dotyczące tego, że Kościół jest Oblubienicą Boga i strasznie mi się spodobało, żeby przedstawić go w takiej kobiecej, dziewczęcej „stylówie”. A druga kwestia to, jaki charakter mu nadać? Jestem katoliczką, ale w zasadzie powinnam sportretować cały Kościół chrześcijański, bo tam się więcej dzieje. Zaczęłam zastanawiać się, jakie cechy mają Kościoły protestancki, prawosławny, katolicki i chodzić na różne msze, robić research.

I jakie są twoje obserwacje dotyczące różnic pomiędzy tymi Kościołami?

Byłam w kościele ewangelickim i zaintrygowało mnie, że na początku mówi się o wspólnotowych sprawach, podczas gdy u nas mówi się o tym na końcu. W zasadzie bardzo ważna wydaje się być sama wspólnota. Padało dużo sformułowań o miłości i o pojednaniu chrześcijaństwa. Podała mi się też muzyka — uwniosłająca i kontemplacyjna, wręcz anielska. Kapłan cały czas się obracał i klękał pod krzyżem. To był gest pełen pokory. Natomiast po wizycie w cerkwi miałam zupełnie inne odczucia. Wchodzisz i od razu bucha na ciebie ciepłe złoto. Kiedyś wydawało mi się to strasznie kiczowate, ale teraz odczułam, że to złoto bardzo oddziałuje, a ikonostas wywołuje pragnienie przejścia do Królestwa Bożego, do innego lepszego wymiaru. Wszystko było takie transowe. Mistyczno-smutnawe chó-

ry i dużo śpiewu popa. Pop stał wyprostowany i wyglądał jak złoty Święty Mikołaj, totalny kontrast w stosunku do kapłana w kościele ewangelickim. Czuć było siłę. To było tak wyciągające do góry, że aż zasłabłam.

W jakim stopniu te doświadczenia spełniły twoje wyobrażenia?

Wydawało mi się np. że Kościół protestancki jest bardziej sfeminizowany i zbuntowany, a po wizycie okazało się, że jest pełen pokory. Kościół prawosławny natomiast wydawał mi się rozlazły i flegmatyczny, a podczas mszy odebrałam go jako się silny i autorytarny. Powiedziałabym, że Kościół prawosławny emanuje siłą, a protestancki miękkością.

Jak te obserwacje przekładają się na twoją najnowszą pracę?

Najistotniejsze jest pytanie o Kościoły. Wynika z tego, że mnóstwo młodych ludzi chce się przenieść do Kościoła protestanckiego albo liczą, że Kościół katolicki zostanie sformatowany do protestanckich standardów, zachodnioeuropejskich. Zaczęło mnie zastanawiać, czy to jest fajne i doszłam do wniosku, że podoba mi się to, że te Kościoły są różne i każdy z nich ma inną urodę. Dialog ekumeniczny powinien prowadzić do tego, żeby Kościoły stworzyły jedność, ale nie jednolitość. I dlatego w moim projekcie jest tak dużo kobiecości, gdyż doszłam do wniosku, że zaletą kobiecości jest fakt, że kobieta jest w zasadzie jedną Oblubienicą przywdziewającą różne twarze, toczy się w niej wewnętrzna walka pomiędzy różnymi naturami i to sprawia, że kobieta jest kobieca, nie dająca się określić, nieuchwytna — w tym tkwi jej siła. Dlatego też eksploruję różne urody Kościołów, żeby spróbować zrozumieć ich naturę, zobaczyć je z ich perspektywy. Wydaje mi się, że to jest możliwe, że w przyszłości te kościoły się połączą, ale z dzisiejszej perspektywy nie jesteśmy w stanie sobie wyobrazić, że do tego dojdzie.

***Oblubienice* różnią się formalnie od twoich dotychczasowych „dziewczyńskich” prac. Czy dla ciebie jest to przełomowy projekt?**

To moment przejściowy: walka między dziewczyną a kobietą; wyjście z szafy, wyjście do ludzi. To kielkowanie kobiecości, ale jeszcze nie jej rozkwit. To pewnie nadejdzie, ale nie chcę niczego robić na siłę. W teledysku pojawiają się nowe elementy: zamiast różu — czerwieni, czerń i biel; szpilki; czerwone usta; współpraca z męską energią.

Kościół przyjmuje kobiece role związane ze sprzętaniem, macierzyństwem, uwodzeniem, przyciąganiem,

atrakcyjnością wizualną, pewną grą i ja jestem też jakimś nośnikiem, sama jestem metaforą kościoła. Dlatego jako dziewczyna mogę zrobić ten projekt.

Jaka jest historia twojego nawrócenia?

Nie nawróciłam się pod wpływem jednego impulsu. Nawrócenie to poszukiwanie przez wiele lat i było związane z nim wiele różnych ważnych wydarzeń w moim życiu, w tym moment, kiedy obiecałam Bogu, że przekażę światu ważne wskazówki. Trwało to bardzo długo i moja praca poświęcona Oskarowi Dawickiemu też była z tym związana, bo ja się strasznie zakochałam wówczas w tym bohaterze i obawiałam się, że on odchodzi w jakiś mrok. Ponieważ sama otarłam się o podobny stan, bałam się tego mroku i uważałam, że trzeba mu powiedzieć, żeby on tam nie siedział. Pojawiło się pytanie, jak w nowoczesny sposób przekazać mu pozytywne przesłanie. Wymyśliłam hasło „Idź do światła i nie pierdol”. Ten bohater był po prostu pierwszą osobą, którą chciałam ewangelizować, od niego wszystko się zaczęło. Moje działania miały na celu zmienić jego los, były odpowiedzią na jego prośbę o pomoc zawartą w książce *W połowie puste* Łukasza Gorczyca i Łukasza Rondudy¹. Nie wszystkie moje przekazy na początku były chrześcijańskie, bo byłam jeszcze na etapie poszukiwań duchowych, bardzo ezoterycznych. Chodziło w zasadzie o to, że ja szukałam „czegoś” i ta książka trochę w tym pomogła, bo czułam się uczennicą Oskara Dawickiego, nową generacją, nową falą. Zadałam sobie pytanie: „co ja mam wprowadzić w tę sztukę?”. On mówi o takich osobach jak Zbigniew Warpechowski, ale używa nowej formy, ja w zasadzie też mówię to samo co Warpechowski, ale po swojemu. Jestem „dziewczyńskim Warpechowskim”. Teraz widzę, że strasznie na siłę chciałam dokonać transformacji tego bohatera i to spowodowało problemy. Byłam młoda, niedoświadczona i wierzyłam, że wszystko mogę dostać, zresztą nadal wierzę, że wiele się da, ale nie można tego zrobić kosztem czyjejś autonomii, wolności twórczej. Tak samo z ewangelizacją — nie może być realizowana na siłę, musi opierać się na przyciąganiu, czego zwolennikiem jest papież Franciszek. **Realizujesz swoją misję ewangelizacyjną, kreując się na popową przywódczynię duchową.**

Przywódcztwo duchowe może być jak najbardziej popowe. Każda gwiazda w pewnym sensie jest przywódcą duchowym, bo jej piosenki zostają ludziom w głowach, Madonna np. jest bardzo tego świadoma. Ale są też gwiazdy jak



Rihanna i Lana del Rey, które strasznie dużo śpiewają o mroku — to jest bardzo autodestrukcyjne. Natomiast Madonna, Beyoncé, Katy Perry czy nawet Lady Gaga paradoksalnie są bardzo osadzone w religijności. Mają jakieś powołanie misyjne i ich piosenki są często o tym, żeby przetrwać lęk i radzić sobie z cierpieniem, nie poddawać się. Słucham wielu takich utworów, bo to mnie wyciąga z dołów, kopie do przodu, daje siłę. Totalnie nie słucham melancholijnej muzyki, ponieważ boję się, że wpadnę w jakiś depresyjny wir. Moje przywództwo jest popowe, bo chcę stworzyć pozytywne wibracje i przekazywać ważne treści w sposób wesoły, nieobciążający, tak żeby wszyscy się bawili, tańczyli przy tym, a jednocześnie ktoś zastanowił się, o czym to jest. Ewangelizuję w sposób entertainmentowy. ●●●

¹ Powieść poświęcona życiu i twórczości Oskara Dawickiego — artysty sztuk wizualnych i performera. Pierwsza połowa książki jest niezadrukowana; zaczynając od strony 131, czytelnik cofa się w czasie wraz z kolejnymi rozdziałami. Odwrócona biografia powoduje, że przyszłość bohatera jest nieznana.

Katarzyna Kołodziej, Magdalena Komornicka: Your latest project, *The Brides*, relates to the feminine nature of the Church. Whence the idea to portray the Church?

Ada Karczmarczyk: I went to confession before Easter, and the priest in the confessional asks me what I do, how old I am, whether I have a boyfriend etc. I've grown used to it. I always say I'm a visual artist and make art: some painting, some video . . . And the priest goes: 'Great! Wonderful! Paint our church then!' I thought: is this a job proposal? A form of penance? I was confused because rather than sins, the conversation steered around that. Afterwards I wondered for a long time about how to portray the Church. It's not about architecture, because the Church is people. And *The Brides* is my picture of the Church, rendered using video, photography, artefacts. I realised right away that if I were to portray the Church, it would be my way, 'girly style', because that's how I feel. That terrified me a little, but then I remembered all those quotations from the Bible about the Church being God's Bride and I enthusiastically embraced the idea of presenting it in such a feminine styling. The other question was, what character should I impart to it? I'm a Catholic but I should actually portray the whole Christian Church, because more happens there. So I started doing research, reflecting on the specificity of the Protestant Church, the

Orthodox one, and the Catholic one, attending masses and so on.

And what differences did you discover between those Churches?

I visited an evangelical church and was intrigued to hear community issues discussed right at the very beginning, whereas in our Church it is at the end. In principle, the community itself seems very important there. There was a lot of talk about love and the reconciliation of Christianity. I also liked the music — elevating and contemplative, virtually angelic. The priest would turn around all the time and kneel before the cross. It was a gesture of humility. The Eastern Orthodox mass, in turn, offered a completely different experience. You enter and are immediately overwhelmed by warm gold. I once thought it was really kitschy, but now I felt the gold had a strong effect and the iconostasis made you yearn for the Kingdom of God, for another, better dimension. Everything was so trance-like. The mystical-sorrowful choirs and a lot of the priest's singing. The priest stood upright and looked like a golden Santa Claus, a total contrast to the Protestant minister. You could feel the power. It pulled you upwards so intensely that I actually felt dizzy.

How did those experiences relate to your expectations?

I had thought the Protestant Church was more feminised and rebellious, but after the visit I felt it was full of humility. The Orthodox Church, in turn, I had imagined as languid and phlegmatic, but during the mass I thought it was masculine and authoritarian. I would say the Orthodox Church emanates power, while the Protestant one oozes softness.

How have these observations translated into your latest work?

The most important question concerns the Churches. It seems that many young people want to convert to Protestantism or hope that the Catholic Church is formatted to Protestant, Western European standards. I started wondering whether this was cool and decided that I like the fact that these Churches are different and each has its own specificity. The purpose of ecumenical dialogue should be unity, but not homogeneity. That's why there's so much femininity in my project; I arrived at the conclusion that the merit of femininity is the fact that the woman is basically a single Bride with different faces, that her different natures struggle inside her and it is this struggle that makes the woman feminine, hard to define, elusive — that's her power. Consequently, I explore the different beauties of the Churches in order to understand their nature, to see them from their own perspective. I think it's possible that these Churches will eventually merge, although from today's perspective we can't imagine that happening.

In formal terms, *The Brides* differ from your earlier 'girlish' works. Is this a breakthrough project for you?

It's a transition point: a struggle between a girl and a woman; leaving a closet, going out towards people. It's womanhood germinating, but not yet blooming. That will surely happen, but I don't want to force anything. The music video features some new elements: red, black and white instead of pink; red lips; working with masculine energy.

The Church adopts feminine roles associated with cleaning, maternity, seduction, attraction, visual appeal, a certain game, and I'm a medium too, a metaphor of the Church. Which is why as a girl I can do this project.

What's the history of your conversion?

My conversion wasn't an impulsive decision. It was a quest that took many years and involved many important events in my life, such as the moment when I promised God that I'd communicate important instructions to the world. It all took a very long time and my work devoted to Oskar Dawicki was also connected with that; I'd fallen in love with that protagonist and felt that he was immersing himself in some sort of darkness. As I'd experienced a similar condition before, I was afraid of the darkness and felt I had to warn him not to go there. The question was how to communicate a positive message in a manner that wouldn't be old-fashioned. I came up with 'Go towards the light and don't bullshit'. That protagonist was simply the first person I wanted to proselytise, it was with him that everything began. My activities were meant to change his life and were a response to his call for help contained in Łukasz Gorczyca and Łukasz Ronduda's *Half Empty*.¹ Not all of my communications were Christian at first; I was still into spirituality, esotericism. I was searching for 'something' and the book helped me, because I felt I was Oskar Dawicki's disciple, a new generation, a new wave. I asked myself, 'What am I to contribute to this art?' He speaks about people like Warpechowski, but using a new form, and I basically say the same things as Warpechowski but in my own way. I'm a 'girlish Warpechowski'. I see now that I wanted to transform that protagonist by force and that caused problems. I was young, inexperienced, and I believed that I can get everything, in fact I still believe that a lot of things are possible, but you can't do it at the expense of someone's autonomy or creative freedom. The same applies to evangelisation — you can't do it by force, it has to be based on attraction, like Pope Francis says.

You pursue your evangelisation mission by styling yourself as a pop-culture spiritual leader.

Spiritual leadership can be very much a pop phenomenon. In a way, every pop star is a spiritual leader because people remember their songs. Madonna, for example, is highly aware of that. But there are also stars, like Rihanna or Lana del Rey, who sing a lot about darkness — that's very self-destructive. Madonna, Beyoncé, Katy Perry or even Lady Gaga, in turn, are, paradoxically, deeply embedded in religiousness. They have a sense of mission and their songs are often about overcoming your fears, coping with suffering, not giving up. I listen to a lot of such music because it lifts me, gives me a kick, gives me power to go forward. I don't listen to melancholic music at all, lest I fall into some depressive hole. My leadership is a pop phenomenon because I want to create positive vibrations and convey important messages in a merry, light-hearted fashion so that everyone can have a good time and dance to the music, while reflecting on what it is about. So my way is a combination of evangelisation and entertainment. ●●●

¹ A novel devoted to the life and work of Oskar Dawicki, a visual artist and performer. The first half of the book consists of blank pages; from page 131 the reader moves backwards in time with the successive chapters. The reversed narrative means that the future of the protagonist is unknown.

Realizacja projektu *Oblubienice*, 2015, wszystkie fotografie dzięki uprzejmości artystki

Production of *The Brides* project, 2015, all photo courtesy of the artist

Prezentowana na wystawie w Zachęcie instalacja **PIOTRA ŁAKOMEGO** łączy dotychczasowe poszukiwania teoretyczne i formalne artysty. Inspiracją stał się tu *Endless House* — dzieło życia amerykańskiego architekta pochodzącego z Austro-Węgier, Fredericka Kieslera (1890–1965) i stworzona przez niego koncepcja korrealizmu — idei interakcji między człowiekiem a jego środowiskiem naturalnym i technologią. Kiesler uważał, że tradycyjny obiekt sztuki — obraz, rzeźbę czy realizację architektoniczną — należy postrzegać w kontekście otoczenia, które jest równie ważne, albo nawet ważniejsze niż sam obiekt. Instalacja składa się z konstrukcji na szkieletcie 3–4 osobowego namiotu-lampy o wysokości 170 cm, czyli średniego wzrostu człowieka. Tym samym wpisuje się zarówno we wcześniejszą praktykę Łakomego, którego prace już od 2012 roku przybierały „ludzką skalę” — także w odniesieniu do możliwości człowieka — jak i nawiązuje do Kieslerowskiego pojmowania architektury jako ludzkiego organizmu. Namiot został wykonany ze światłoczułej tkaniny, przez którą widać pulsujące w środku światło. W namiocie zostały umieszczone trzy jego źródła — żarówka, świetlówka i lampa LED, pojawiające się już we wcześniejszych pracach artysty. Każde z nich jest nośnikiem czasu i energii oraz symbolem technologii w środowisku naturalnym człowieka, ale również czynnikiem budującym i określającym architekturę. Światło w namiocie pulsuje jak komputerowe *sleep indicator light* — imitując ludzki oddech. Namiot przypomina zatem oddychający organizm. Grę światłem można również odnieść do zabiegów świetlnych zastosowanych przez Kieslera w przestrzeni ekspozycji sztuki surrealizmu w galerii Peggy Guggenheim Art of This Century, zaprojektowanej w 1942 roku. Światło pulsowało tam, zmieniało się, gasło, tworząc atmosferę napięcia. Forma namiotu nawiązuje zaś do wcześniejszych prac-objektów artysty (kamizelka, kapok, pokrowce, materac) i idei „budowania ochronnych mieszkań na części ciała” ze współczesnych materiałów. Artysta odwołuje się w ten sposób do eseju z 1898 roku jednego z prekursorów modernizmu, austriackiego architekta Adolfa Loosa, zatytułowanego *Zasada okrycia*: „Na początku było okrycie. Człowiek szukał ochrony przed dokuczliwymi kaprysmi pogody, ochrony i ciepła podczas snu. Starał się okryć. Okrycie to najstarszy element architektury”¹. Namiot jest więc dla Łakomego najprostszą formą architektury, choć również daje się interpretować jako symbol tymczasowości. W 1950 roku Frederick Kiesler opracował pierwszy model swojego utopijnego projektu-domu rodzinnego *Endless House*. Mówił o nim: „Nieskończoność domu odnosi się do ludzkiego ciała, które nie ma początku ani końca”. Projekt wywodzi się od poszukiwań Richarda Buckminstera Fullera z lat dwudziestych i praktyki Waltera W. Birda z lat czterdziestych XX wieku. Nazwę domu zainspirował kształt, w którym „nieustannie, wciąż na nowo spotkają się wszystkie punkty skrajne”. W 1960 roku duży model *Endless House* (1958–1959) został zaprezentowany na wystawie *Visionary Architec-*

ture w nowojorskim Museum of Modern Art. Jego zdjęcie obiegało prasę branżową, a projekt stał się wkrótce ikonicznym dla powojennej architektury. Kiesler mówił, że nadejście „domu bez końca jest nieuniknione w świecie zmierzającym do swego końca, i że będzie on ostatnim schronieniem człowieka jako człowieka”. W latach sześćdziesiątych, w czasach podboju kosmosu, obłą architektura przybiera formę kapsuły statku kosmicznego i staje się wzorem projektowania wszelkich przedmiotów codziennego użytku. Słynny *Endless House* do dziś istnieje jedynie jako model z metalowej siatki i lanego cementu. Łakomy realizuje swoją wizję, interpretując myśl Kieslera i zapraszając widza do środka. To widząc, wchodząc w relację z materiałem, światłem, przestrzenią i zastaną architekturą, dopełnia dzieła. ●●●

Magdalena Komornicka

¹ Adolf Loos, *Zasada okrycia* (1898), w: idem, *Ornament i zbrodnia. Eseje wybrane*, Centrum Architektury, Warszawa 2013.

Piotr Łakomy's installation combines the artist's theoretical and formal investigations to date. The inspiration came from *Endless House*, a key work by the Austrian-American architect, Frederick Kiesler (1890–1965), and his concept of 'co-realism', an idea of interaction between man, his natural environment, and technology. Kiesler believed that the traditional artistic object — painting, sculpture or architectural design — should be perceived in the context of its environment which is as important as the object itself, or even more. The installation consists of a construction stretched on the frame of a 3–4 person tent-lamp that is 170 cm high, the average human height. Thus it inscribes itself in Łakomy's practice to date — his works have been assuming a 'human scale' since as early as 2012, also in relation to man's abilities — as well as referring to Kiesler's notion of architecture as a human organism. The tent has been made of a light-sensitive fabric through which light pulsating inside can be seen. There are three sources of light in the tent — a light bulb, a fluorescent lamp, and a LED lamp, all of which have appeared in the artist's earlier projects. Each of them is a medium of time and energy and a symbol of technology in man's natural environment, but also a factor that contributes to and defines architecture. The light inside the tent pulsates like a 'sleep indicator light', imitating the rhythm of human breathing. Thus the tent resembles a breathing organism. The light play can also be related to the lighting effects employed by Kiesler in the gallery of Surrealist art at Peggy Guggenheim's Art of This Century gallery, designed in 1942. There, light pulsated, changed and dimmed, creating a tense mood. The tent form relates to the artist's earlier objects (vest, life jacket, coverings, mattress) and to the idea of building 'protective housings for body parts' with contemporary materials. Łakomy refers here to the 1898 essay by one of the precursors of modernism, the Austrian architect Adolf Loos, *The Principle of Cladding*: 'In the begin-

- 1, 2. Produkcja pracy na wystawę (próby materiału), 2015
3. Produkcja pracy na wystawę (szkic), 2015
4. *Bez tytułu*, 2015
5. *Untitled (Every step is moving me up)*, 2015
6. Frederick Kiesler working on the model of the *Endless House*, Nowy Jork, 1959 © 2015 Austrian Frederick and Lillian Kiesler Private Foundation, Vienna
7. *Need Room*, 2013
8. *Nieskończony pokój*, Galeria BWA, Zielona Góra, 2015

- 1, 2. Production of the work to the exhibition (tests), 2015
3. Production of the work to the exhibition (sketch), 2015
4. *Untitled*, 2015
5. *Untitled (Every step is moving me up)*, 2015
6. Frederick Kiesler working on the model of the *Endless House*, New York, 1959 © 2015 Austrian Frederick and Lillian Kiesler Private Foundation, Vienna
7. *Need Room*, 2013
8. *Endless Room*, BWA Gallery, Zielona Góra, 2015

- 1–3, 7–8. fot. dzięki uprzejmości artysty
4. fot. dzięki uprzejmości artysty i HESTER, Nowy Jork
5. fot. dzięki uprzejmości artysty i Cass Sculpture Foundation, West Sussex, Wielka Brytania

- 1–3, 7–8. photos courtesy of the artist
4. photo courtesy of the artist and HESTER, New York
5. photo courtesy of the artist and Cass Sculpture Foundation, West Sussex, UK

ning was cladding. Man sought shelter from inclement weather and protection and warmth while he slept. He sought to cover himself. The covering is the oldest architectural detail.¹ For Łakomy, therefore, the tent is the simplest form of architecture, though it can also be interpreted as a symbol of temporariness. In 1950, Frederick Kiesler designed the first model of his utopian family home called the *Endless House*. As he said, 'It is endless like the human body — there is no beginning and no end to it.' The design was inspired by Richard Buckminster Fuller's studies from the 1920s and Walter W. Bird's practices from the 1940s. The name came from a shape where 'all ends meet, and meet continuously'. In 1960, a large-scale model of the *Endless House* (1958–1959) was featured in the exhibition *Visionary Architecture* at New York's Museum of Modern Art. Its images were widely reproduced by architectural magazines, and the design became an iconic example of post-war architecture. Kiesler said that the 'coming of the *Endless House* is inevitable in a world coming to an end. It is the last refuge for man as man'. In the 1960s, during the space era, free-flowing architecture assumes the form of the space-rocket capsule and becomes a model for designing all kinds of everyday objects. To this date the *Endless House* exists solely as a concrete-and-metal-mesh model. Łakomy realises his vision, interpreting Kiesler's philosophy and inviting the viewer inside. It is the viewer who, entering in a relationship with the material, light, space and extant architecture, completes the work. ●●●

Magdalena Komornicka

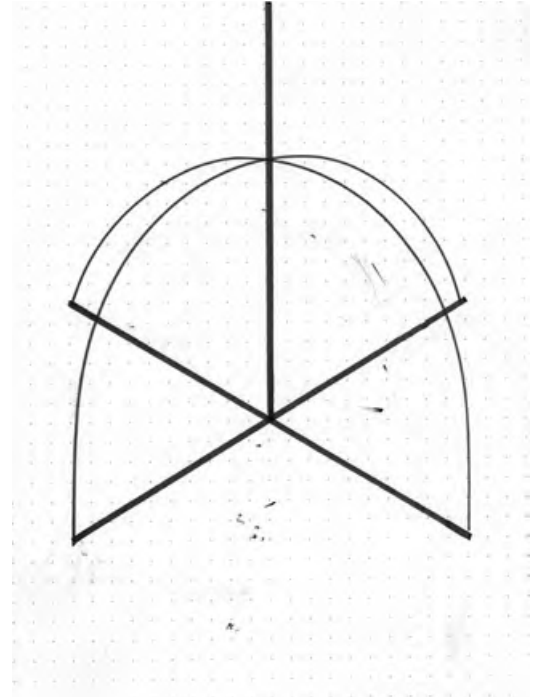
¹ Adolf Loos, 'The Principle of Cladding', *Neue Freie Presse*, 4 September 1898.



1



2



3



4



5

foto | photo by Barnaby Hindle



6



7



8

Katarzyna Kołodziej, Magdalena Komornicka: Tytuł twojego najnowszego projektu to *Tropy*. Co oznacza?

AGNIESZKA PIKSA: Chodzi o śledzenie, „podążanie za swym nosem”, zbieranie poszlak oraz intuicji, ale też o termin muzyczny: trop to utwór polegający na rozwijaniu już istniejącego wątku; dopisuje się do niego nowe słowa albo rozwija melodię. Po części tak powstają moje prace. Biorę myśl i zaczynam ją roztrzaskać, rozbijam na drobniejsze cząsteczki. Niekoniecznie prowadzi to do powstania nowej myśli.

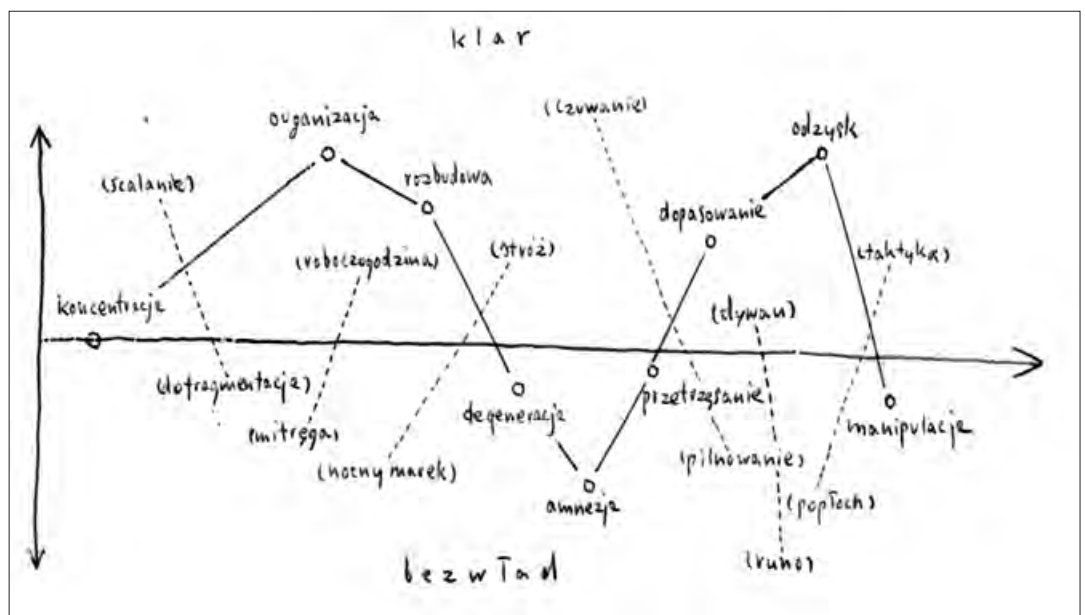
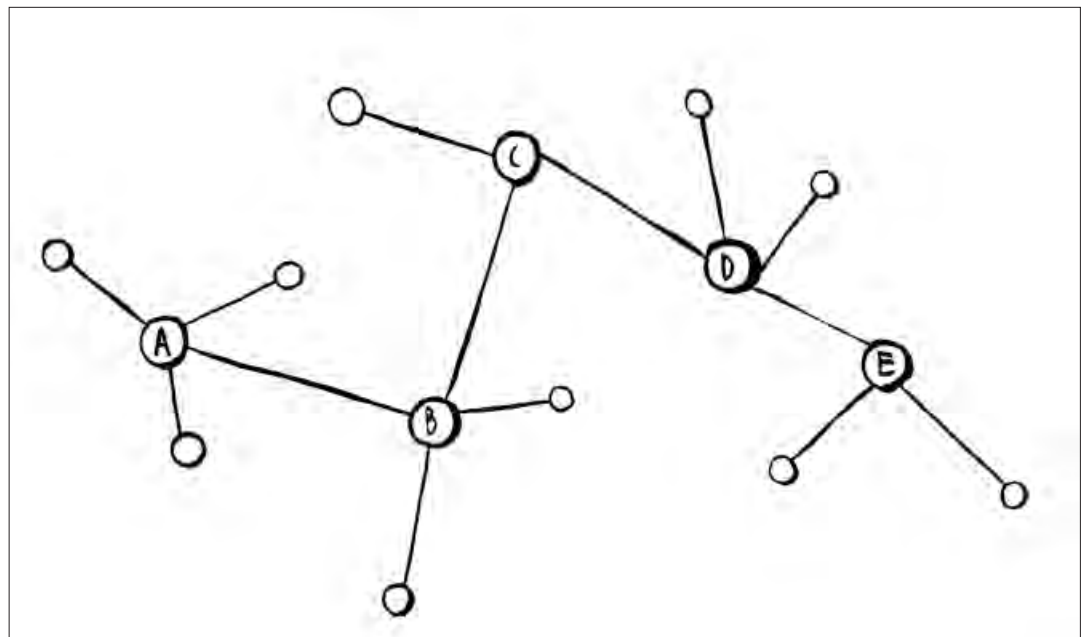
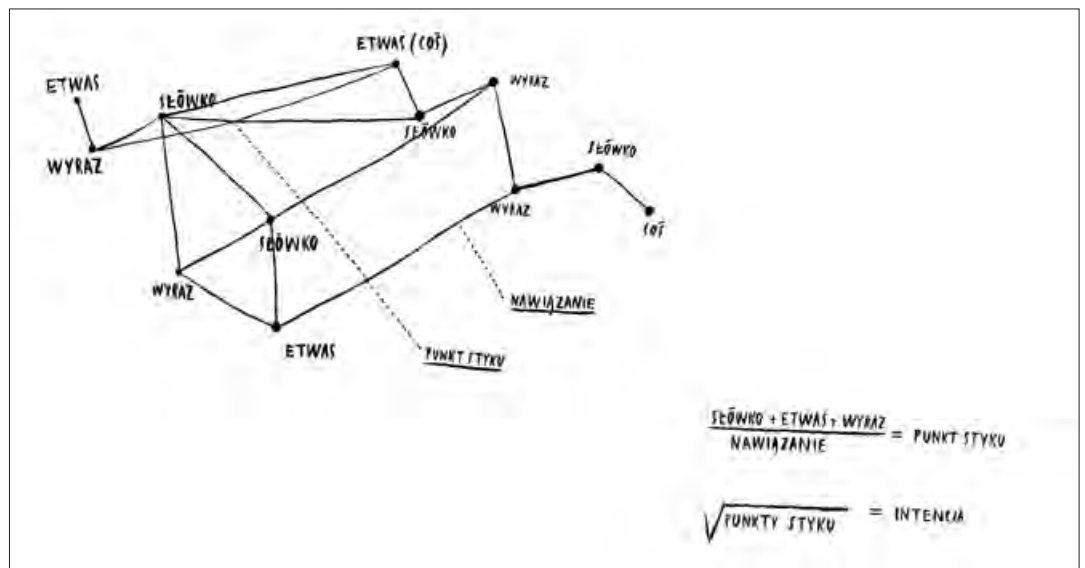
Na *Tropy* składają się murale pokazujące diagramy słowne. Diagramy to coś odwrotnego do komiksów fotomontażowych. Chciałam powrócić do wątków opartych na słowach i je eksplorować. Diagramy nie są ani narracyjne ani przedstawiające, ale mają pewną przestrzenność. Można w nie wejść; skala sprawia, że są trochę rzeźbą, a trochę tłem. Można je i czytać, i oglądać zarazem.

Skąd u Ciebie dążenie do uproszczonej reprezentacji graficznej idei, czyli diagramów?

Z komiksów i ich prefabrykatów. Z różnych sposobów traktowania przeze mnie tekstów różnych autorów — z respektem albo przekorą. Wprawdzie czuję respekt do Strzebińskiego, ale nie prowadzi to do pełnego poklasku lub zrozumienia, tylko — z całym podziwem — do przeinaczania jego przekazu. On — o umyśle tworzącym ściśle konstrukcje; ja — ze skłonnością do fragmentarycznych i subiektywnych impresji. Znajduję dla jego słów inne zastosowanie, niż mógłby się spodziewać. Diagramy są jak kotwica w tym procesie, porządkują myślenie. Są kontynuacją s storyboardów, które służyły mi przy pracy nad tekstami. Zanim przeniosę tekst na sekwencję obrazów, wybieram samodzielny fragment, i dzielę go na liczbę klatek, określając te kluczowe i poboczne oraz relacje między nimi. Ze storyboardu powstawał komiks. Potem ten system przeniosłam na porządkowanie myśli. Mając jedną myśl, szukałam odpowiednich do niej, które mogłyby tworzyć grupę. Taką grupę rozkładałam na mapie; znajdowałam prawidłowość, a następnie szukałam dla niej kształtu.

Do jakich twoich wcześniejszych realizacji odwołuje się projekt *Tropy*?

Do *Dylatacji* i *Chmury pojęć*. W budownictwie dylatacja to szczelina w konstrukcji. Pozwala znosić wewnętrzne napięcia powodowane reakcją materiałów na warunki atmosferyczne. W komiksie — to przerwa między klatkami. Materialnie nic między nimi nie ma, ale płynie w nich nienarysowany czas, dopowiedziany przez czytelnika. Dylatacja w geometrii to efekt zakrzywienia wektorów, które dodane do siebie nie dają zera (jakie wyszłoby przy zachowaniu ich równoległości), lecz pewną wartość, wynik różnicy. Przetłumaczyłam to na efekt zachodzący w twórczości, kiedy składniki przekazu napotykają opór materii i ich wektory zakrzywiają się, nie są równoległe, tylko z zakłóceniem, dodanym szmerem. *Chmury pojęć*: między składnikami zachodzą powiązania i na przecięciu tych powiązań jest punkt styku. Zbierasz wszystkie punkty styku, wyciągasz z nich pierwiastek i wychodzi z tego *Intencja*. Zarówno *Dylatacje*, jak i *Chmury pojęć* realizowałam w niewielkiej formie, ale myślę, że mogą się sprawdzić w Zachęcie jako forma pejzażu, „spaceru tematycznego”. Rozwijam istniejący wątek, co wyraża tytuł *Tropy*.



Chmury pojęć — definicja, 2011
Model skojarzeń, 2011
Klar/bezwład, 2009/2015

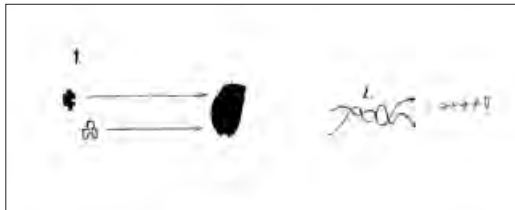
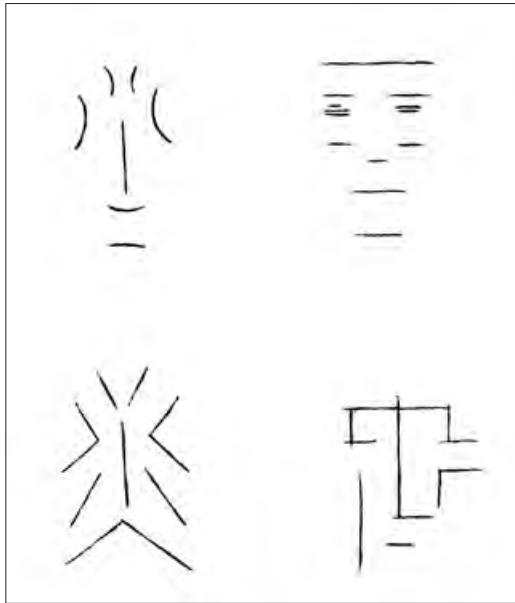
na sąsiedniej stronie:
List, 1988
Światowid, 2012
Opór materii, 2015

reprodukcje prac dzięki uprzejmości artystki

Clue Clouds — Definition, 2011
Model of Associations, 2011
Clarity/Inertia, 2009/2015

opposite:
The Letter, 1988
Światowid, 2012
Resistance of Matter, 2015

works reproductions courtesy of the artist



Dlaczego stosujesz pierwiastki w swoich diagramach?

Pierwiastkowanie to wyraz tęsknoty za redukującą logiką, z pomocą której uporządkuję strzępy rzeczywistości. Pierwiastek jako odwrotność potęgowania umożliwia kompresję treści. Dochodzisz w ten sposób do skrytego źródła wypowiedzi. To badanie „mowy-trawy”, „lasu rzeczy”. Mowę można przyrównać do nadmuchiwania balonika, a diagram do wypuszczania z niego powietrza. **Co jeszcze składa się na Tropę?**

Zagadka sfinksa (co to za zwierzę, które rano chodzi na czterech nogach, w południe — na dwóch, a wieczorem — na trzech?). Rozbiłam odpowiedź — postać ludzką — na abstrakcyjne obrazy z linii. Pierwszy obraz jest kwadratowy; najbardziej zbity; drugi — południowy — składa się z łuków, a trzeci — wieczorny — z linii prostych. Na początku organizm ludzki jest ścieśniony; następnie dorasta i rozprostowuje się, a potem dochodzi do jego rozpadu. Jeśli chodzi o kolorystykę, odwołuję się do teorii strefizmu Leona Chwistka, w której kompozycja podzielona jest na strefy charakteryzujące się dominantą jednej barwy odpowiadającej jednemu kształtowi.

Mural uzupełniają rysunki na papierze, m.in. wykres *Klar/bezwład* odnoszący się do teorii Formy Otwartej Oskara Hansena. Hansen ułożył chronologiczną oś napięć w historii cywilizacji. Z jednej strony Forma Zamknięta: władza, posiadanie, przemoc hierarchiczna. Z drugiej Forma Otwarta: solidarność, współdziałanie, dążenie do zrozumienia świata wokół. Reformacja–kontrreformacja, budowanie imperium–najazd chuliganów, Król Słońce–Matka Ziemia... Ja to trochę banalizuję, używam wyrażen zacerpniętych z codzienności. Mówimy „nocny marek” na kogoś nieprzystosowanego do systemu, kto czuwa, kiedy inni śpią. Tak samo jak stróż, wartownik, jednak on właśnie reprezentuje system.

Tytułowy mural *Tropy*... to fraktal, jak wnioski wyciągane z wniosków.

Czy na projekt *Tropy* miała wpływ przestrzeń Zachęty?

Nie. To jest projekt nomadyczny. Można go właściwie zwinąć do kieszeni. Sugeruje to sam tytuł. Przemieszczanie się, mobilność, zbieractwo.

Jaką techniką wykonane są twoje murale?

Akryl i pędzel. W *Zagadce Sfinksa* zastanawiam się nad aerografem, to by umożliwiło przenikanie barw, jako że etapy życia przechodzą przez siebie w sposób transparentny, a nie „kryjący”. ●●●

Katarzyna Kołodziej, Magdalena Komornicka: Your latest project is entitled *Tropes*. What does it mean?

Agnieszka Piksa: In Polish, *trop* means both ‘trope’ and ‘track’ (as in ‘animal tracks’), so it’s about tracking, ‘following your hunch’, collecting pieces of evidence, but it’s also a musical term: troping means adding new music or words to a pre-existing opus. Partly this is how my works are made. I take an idea and start belabouring it, breaking it down into smaller elements. This doesn’t necessarily lead to the production of a new idea.

Tropes consist of murals showing verbal diagrams.

Diagrams are an antithesis of photomontage comics. I wanted to return to and explore word-based themes. Diagrams are neither narrative nor representational, but they possess a certain spatiality. You can enter them; their scale means they are part sculpture, part back-

ground. You can read and watch them at the same time. **Your striving towards a simplified visual representation of ideas, or diagrams — where did it come from?**

From comics and their prefabricates. From the different ways in which I treat the texts of various authors — with respect or a sense of contrariness. While I feel respect for Strzeмиński, it doesn’t lead to full approval or understanding but — with all admiration — to the distortion of his message. Him, with a mind prone to exact constructions; me, with a penchant for fragmentary and subjective impressions. I find different applications for his words than he would expect. The diagrams are like an anchor in this process, organising my thinking. They are a continuation of the storyboards that I used in working on the texts. Before transposing a text into a sequence of images, I select a standalone fragment and divide it into frames, defining the primary and secondary ones, and the relationships between them. The storyboard was then made into a comic strip. I later applied the system to the organisation of thoughts. When I had one thought, I searched for other ones that would fit to create a group. I spread such a group on a map; I’d find a regularity and then search for a shape for it.

Do *Tropes* relate to any of your earlier projects?

To Expansion Joints [Polish: *Dylatacje*] and *Clue Clouds*. In engineering, an expansion joint is basically a gap that absorbs inner tensions caused by the reaction of the materials to weather conditions. In comics, it is the break between the panels. Materially, there is nothing between them; but unrepresented time, guessed by the reader, flows through them. In geometry, a homogeneous dilation is the effect of distorting vectors which, added to each other, do not result in zero (as would have been

the case if they had remained parallel), but a certain value, the result of a difference. I translated this into an effect occurring in art, when the elements of a message encounter the resistance of matter and their vectors bend, being no longer parallel, but with a distortion, an added noise. *Clue Clouds*: connection occurs between the elements and at their intersection is a junction point. You collect all the junction points, extract their root and this produces *Intention*. Both *Expansion Joints* and *Clue Clouds* were realised in a small format, but I think they could well work out at Zachęta as a sort of landscape, a ‘themed walk’. I develop an existing theme here, as expressed in the title, *Tropes*.

Why do you use roots in your diagrams?

Extracting a root is an expression of a longing for a reductive logic that will allow me to introduce order to the shreds of reality. As the opposite of raising a number to a power, extracting a root allows the compression of contents. You reach the latent source of the statement. It is an exploration of the ‘grass of speech’, the ‘forest of things’. Speech can be likened to blowing up a balloon, and a diagram to deflating it.

What else do *Tropes* consist of?

The Riddle of the Sphinx (‘Which creature walks four-footed in the morning, two-footed at noon, and three-footed in the evening?’). I broke the answer — the human figure — into abstract line drawings. The first one consists of squares, being the most compact one; the second one is made of curves, and the third one — the ‘evening’ one — of straight lines. At first, the human organism is compacted; then it grows up and straightens up; finally, it disintegrates. As for colours, I refer here to Leon Chwistek’s zone theory of painting [*strefizm*], where the composition is divided into zones dominated by a single colour corresponding with a single shape.

The mural is accompanied by drawings on paper, e.g. the diagram *Clarity/Inertia*, relating to Oskar Hansen’s theory of Open Form. Hansen arranged a chronological axis of tensions in the history of civilisation. On the one hand, Closed Form: power, possession, hierarchical violence. On the other, Open Form: solidarity, cooperation, a striving to understand the surrounding world. Reformation — Counter-Reformation, empire building — an invasion of hooligans, the Sun King — Mother Earth . . . I banalise the whole thing somewhat, using colloquial terms. We call a ‘nightbird’ someone who is poorly adapted to the system, who is awake when others sleep. Like the janitor or guard, yet it is him who actually represents the system.

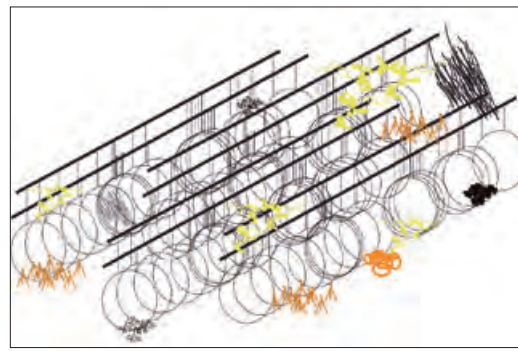
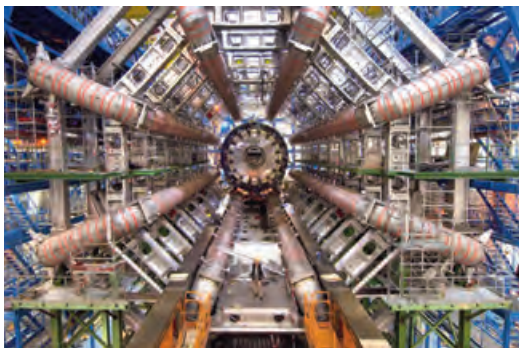
And the *Tropes* mural is a fractal, like conclusions drawn from conclusions.

Did the Zachęta space have an effect on the shape of *Tropes*?

No. It’s a nomadic project. You could really roll it up and put in your pocket. The title itself suggests this. Migration, mobility, gathering.

What media do you use in making your murals?

Acrylics and a brush. In *The Riddle of the Sphinx* I considered using an aerograph, which would have allowed colours to interpenetrate, since the transitions between the stages of life are transparent rather than ‘covering’. ●●●



Katarzyna Kołodziej, Magdalena Komornicka: Jaki jest cel twojej sztuki?

IZA TARASEWICZ : Traktuję sztukę jako narzędzie produkcji informacji i wiedzy. Jest to rodzaj medium do łączenia różnych obszarów: kultury i inspiracji nauką, co jest dla mnie ważną sprawą, choć nie udaję, że jestem naukowcem. Nauki ściśle po prostu mnie inspirują.

Skąd pomysł na najnowszą instalację *TURBA, TURBO*?

Pierwszy raz zaczęłam myśleć o tym projekcie podczas pobytu stypendialnego w Künstlerhaus Bethanien w Berlinie. Zrobiłam tam zestaw narzędzi — prac odnoszących się do teorii chaosu, którą zajmują się już od kilku lat. To długofalowy projekt, który teraz będę mogła pokazać w wielkiej skali, o czym zawsze marzyłam.

Co było bezpośrednią inspiracją dla tej instalacji?

Okrągły modernistyczny kwiatnik z lat trzydziestych, który znalazłam w internecie.

Szukałaś czegoś konkretnego?

Nie. Nieustannie kolekcjonuję różne materiały i informacje. Jednocześnie mam świadomość, że nigdy nie jestem gotowa, dlatego traktuję swoją twórczość jako jeden wielki projekt.

Czyli to właśnie forma modernistycznego kwiatnika zainspirowała cię do dalszej pracy?

Tak. Zasadą dziwnych skojarzeń, które nieświadomie przychodzą do mnie w czasie researchu, natrafiając na kwiatnik z lat trzydziestych, natychmiast przyszedł mi do głowy największy na świecie akcelerator: Wielki Zderzacz Hadronów z CERN w Genewie. Z jednej strony obie „architektury” charakteryzuje potencjalna użyteczność, a z drugiej wpływ obu na nasze codzienne życie jest znikomy. Pomyślałam, jaki to paradoks — w skali nauki, ekonomii i limitu ludzkiej wyobraźni. Wielki Zderzacz Hadronów jest totalnym absurdem, abstraktem, który nie mieści mi się w głowie, dlatego się tym zajęłam. Na świecie istnieje kilka akceleratorów, ale ten jest największy: niewidoczne dla ludzkiego oka protony rozpędzane są w tunelu o długości 27 km. Pędzimy z tymi protonami z prędkością światła w próżni 299 792 458 m/s — czy można to sobie wyobrazić? Ten akcelerator stworzono by wprowadzić kolizję cząsteczek, czyli chaos, żeby zbierać efekty tego zderzenia i rejestrować związane z nim mechanizmy. Są tam różne elementy, magnesy, supermateriały, które łapią poszczególne parametry. W mojej instalacji efektami fizycznymi i wizualnymi kolizji staną się obiekty, które skomponują na półkach łączących obręcze. Konstelacje będą efektem kolizji materiałów podczas pracy w warsztacie.

Przybiorą one formy drobnych abstrakcyjnych rzeźb?

Tak. Inspirujące jest to, że są one również narzędziami o konkretnym działaniu. Ostatnio widziałam w Tate Modern fajną wystawę ich kolekcji, podzieloną na pokoje tematyczne. Mnie ujął *Structure and Clarity* odnoszący się do konstruktywizmu. Jestem silnie związana z konstruktywizmem, a także z formą futurystyczną, abstrakcyjną, architekturą i formami przemysłowymi. Czuję, że

tematy fizyki i abstrakcji bardzo się łączą, wprowadzają mnie na trochę inny poziom myślenia.

Spekulacji?

Tak. Spekulacja jest bardzo ważną częścią naszej rzeczywistości. Kiedy wszystko kontrolujemy, dobrze robi nam odrobina wątpliwości, jakaś alternatywa. Jeśli chodzi o CERN, to do tej pory nie wiadomo, czy oni nie nabijają nas w balona z tym rozbijaniem protonów. Interesuje mnie fakt, że to jest po prostu wielka maszynieria, w osłupienie wprowadzają mnie już same abstrakcyjne sumy wydane na konstrukcję i olbrzymia skala tego akceleratora. Science fiction i absurd abstrakcji pojawiają się też w mojej instalacji. Co więcej, w CERN prowadzone są badania nad nowymi technologiami, nad przyspieszeniem całego świata. To bardzo dziwne, bo czy my naprawdę potrzebujemy szybszego życia? W mojej prezentacji zależy mi na tym, żeby rozłożyć wszystko do materiałów podstawowych, sięgnąć do refleksji podstawowej o naszej czasoprzestrzeni. Dlatego ważną inspiracją są dla mnie diagramy z danymi publikowanymi na stronie CERN.

Interesuje cię metodologia naukowa?

Tak, ale oczywiście, na ile to możliwe, dbam także o treść, która zawsze jest punktem startowym. Choć wiadomo, że forma to wabik przyciągający uwagę. Moje ostatnie projekty są osadzone w abstrakcjach grafów czy diagramów — z jednej strony bardzo estetycznych, a z drugiej wypełnionych konkretnymi informacjami. Trudno jest nam pojąć w codziennej krzątaninie, że Wielki Wybuch rzeczywiście był początkiem wszechświata. Inspiruje mnie wymieszana skala wielkich i małych perspektyw. Czytając o powstaniu wszechświata, jestem w stanie wyobrazić sobie to w mniej lub bardziej koślawy sposób, ale myślę, że ludzie ten początek tłumaczą sobie na różne sposoby. Dla jednych to jest Bóg, dla drugich to jest po prostu Nic, a dla innych fizyka.

W jaki sposób widz może wejść w interakcję z twoimi pracami?

Chciałabym przede wszystkim, aby wprowadzić widza w dyskomfortową sytuację; żeby poczuł się na tyle zaintrygowany, że zacznie o tym wszystkim myśleć. Użyteczność sztuki na tym się właśnie zasadza, na uruchomieniu refleksji. Pamiętam taką sytuację na mojej pierwszej wystawie o teorii chaosu *Strange Attractors* w Instytucie Polskim w Berlinie. Ktoś mi powiedział: „Nie wiem, o co chodzi, ale mnie się to tak podoba! Myślę o tym ciągle!”, i to był naprawdę najlepszy komplement. Ważne, aby zatrzymać uwagę i dlatego aspekt materialny moich prac jest bardzo istotny. Pomaga ludziom uchwycić się czegoś konkretnego.

Stosujesz ekonomię odzysku. Czy masz już jakieś plany dotyczące instalacji *TURBA, TURBO*?

Tak, będzie pokazywana w Meet Factory w Pradze w 2016 roku i poddana interwencji innych artystów. Od jakiegoś czasu zaczęłam tak pracować, aby jedna praca miała wiele możliwości montażowych. Zależy mi na pewnej zmienności, potencjalnej otwartości sytuacji.

Wszystkie elementy instalacji układają się w rodzaj rysunku 3D.

Instalację *TURBA, TURBO* dopełnia praca *Arena*, która prezentowana była na wystawie *Collaborating Objects Radiating Environments* w Künstlerhaus Bethanien w Berlinie.

Arena to pętla zrobiona z włókien konopnych i kauczuku, zawsze pokazywana w okręgu, bo to rodzaj sceny dla całej sytuacji. Inspiracją dla niej był też teatr grecki, te wszystkie rynki, które były sceną, gdzie wydarzyła się pierwsza demokracja, pierwsza komunikacja. Dla mnie lina jest obramowaniem, osadza całą kompozycję. Daje też dobry przekrój. Ten sam przekrój będzie widoczny poprzez te obręcze. To rodzaj dwuwymiarowości, która przechodzi w trójwymiarowość. Kompozycja ta zawsze zmienia się wraz z widzem. Gdziekolwiek staniesz, zawsze wygląda ona inaczej. Ja ten gąszcz kontroluję, ten chaos ma swój porządek. Tak naprawdę najmniej kontroli, co bardzo lubię, jest podczas produkcji. Dlatego robię bardzo dużo testów przed produkcją.

Efekt uboczny także cię fascynuje?

Jak najbardziej! ●●●

Katarzyna Kołodziej, Magdalena Komornicka: What is the purpose of your art?

Iza Tarasewicz: For me, art is a tool that produces information and knowledge. It is a medium for combining different fields: culture and scientific inspirations, which are important for me, though I don't pretend to be a scientist. I am simply inspired by the exact sciences.

Where did you get the idea of your latest installation *TURBA, TURBO*?

I first started thinking about this project while on a residency at the Künstlerhaus Bethanien in Berlin. I made there a set of tools — works referring to chaos theory, which I've been exploring for several years now. This is a long-term project that I'll now be able to show on a large scale, something I've always dreamt about.

Where did the direct inspiration come from?

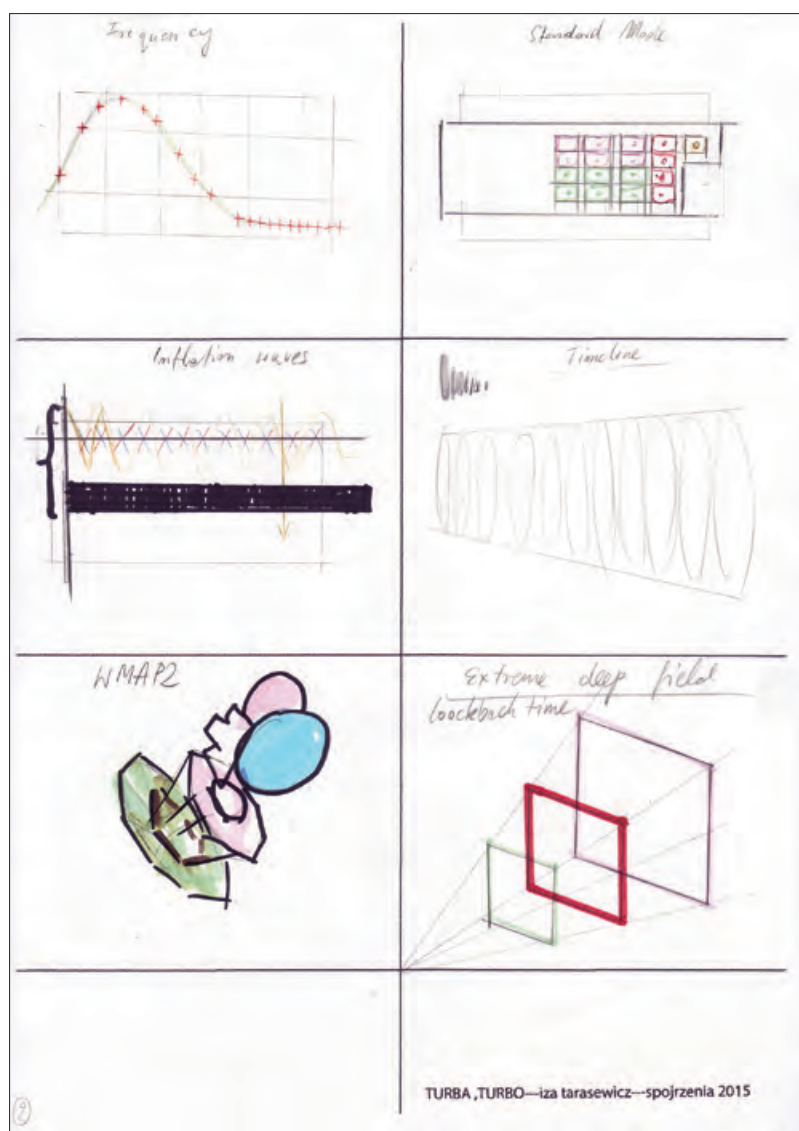
From a modernist circular flower stand from the 1930s that I'd found on the Internet.

Were you searching for something specific?

No, I wasn't. I constantly collect all kinds of materials and information. At the same time, I'm aware that I'm never ready, which is why I treat my practice as one great project.

So it was the form of a modernist flower stand that inspired you?

That's right. Through strange associations that cross my mind during research, upon seeing a flower stand from the 1930s, I immediately thought of the world's greatest accelerator: the Large Hadron Collider at CERN near Geneva. On the one hand, both 'architectures' are characterised by potential usefulness, on the other, their impact on our daily life is minute. I thought it was a paradox — in terms of science, economy, and the limits of human imagination. The Large Hadron Collider is a total



4

absurdity, an abstraction that I cannot grasp, which is why I grew interested in it. Several such machines operate around the world, but this one is the largest: protons, invisible to the human eye, are accelerated in a tunnel 27 kilometres long. We travel with those protons with speed of light in a vacuum, 299,792,458 metres per second — can you imagine that? The CERN accelerator was built to collide particles, that is, to create chaos, in order to observe the effects of this collision and to record the mechanisms associated. There are various elements there, magnets, super-materials that measure the different parameters. In my installation, the physical and visual effects of collision are objects that I arrange on the shelves connecting the loops. These constellations will be an effect of the colliding of materials during studio work.

In the form of small-scale abstract sculptures?

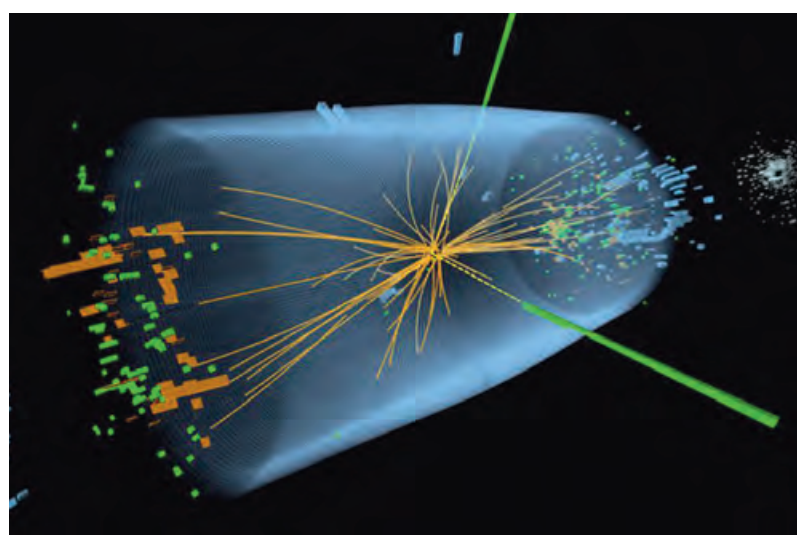
That's correct. What's also inspiring is that they are tools of a specific function. I recently saw a nice exhibition of works from the Tate Modern collection, divided into themed rooms. I especially liked *Structure and Clarity*, which was about Constructivism. I feel a strong connection with Constructivism, but also with the futuristic, abstract form, with architecture and industrial forms. I feel that physics and abstraction have a lot in common, and they bring my thinking to a different level.

Of speculation?

Yes. Speculation is a very important aspect of our reality. When we control everything, it's good to have some doubts, an alternative of sorts. As for CERN, it's still not clear whether they're not duping us with those proton collisions. I'm interested in the fact that it's simply a huge machine; the abstract amounts of money spent on its construction and the accelerator's giant scale amaze me. Science fiction and the absurdity of abstraction are also present in my installation. Moreover, CERN conducts research on new technologies, on speeding up the whole world. That's very strange, for do we really need a faster pace of life? In my presentation, I want to resolve everything into basic materials, to reach for a basic reflection on our space-time continuum. That's why the data diagrams published on the CERN website have been an important inspiration for me.

Are you interested in scientific methodology?

I am, but, of course, I'm also concerned as far as possible with content, which is always the starting point. Even if form is the 'bait' drawing attention. My recent projects are



5

embedded in the abstractions of graphs or diagrams, which are highly aesthetic but also filled with specific data. In our daily fuss and bother, it's hard to comprehend that the Big Bang really was the beginning of the universe. I am inspired by the mixed scale of great and small perspectives. Reading about the origins of the universe, I can imagine it more or less awkwardly, but I think people understand this beginning in various ways. For some it is God, for others simply Nothing, and for others still it is physics.

In what ways is it possible for the viewer to interact with your works?

First of all, I'd like to put them in an uncomfortable position so that they feel intrigued enough to start thinking about all that. This is precisely the purpose of art: to make people think. I remember a situation from my first exhibition about chaos theory, *Strange Attractors*, at the Polish Institute in Berlin. Someone told me, 'I don't know what it's all about, but I like it! I can't stop thinking about it!' — and that was really the best compliment. What's important is to catch attention, which is why the material aspect of my works really matters. It gives people something concrete to hold on to.

You believe in a recycling economy. Do you have any plans regarding *TURBA, TURBO* installation?

Yes, it will be presented at the Meet Factory in Prague in 2016 and will be subjected to interventions by other artists. For some time now I've been working so that a single work can be installed in many different ways. I'm interested in a certain variability, a potential openness of the situation. All the elements of the installation arrange themselves in a kind of 3D drawing.

The installation *TURBA, TURBO* is complemented by *Arena*, a work that was presented in the exhibition *Collaborating Objects Radiating Environments* at the Künstlerhaus Bethanien in Berlin.

Arena is a loop made of hemp fibres and rubber, always shown in a circle, for it's a kind of stage for the whole situation. It was also inspired by Greek theatre, all those marketplaces that were a stage of the first democracy, the first communication. For me, the rope is a frame, it grounds the whole composition. It also offers a good cross section. The same cross section will be visible through the loops. It's a kind of two-dimensionality that turns into three-dimensionality. The composition always changes with the viewer. Wherever you stand, it always looks differently. I control this thicket, it's a chaos that has its order. In fact, the production stage is when there is least control, and I love it. That's why I always do many pre-production tests.

Are you also fascinated by the side effect?

Absolutely! ●●●

1. modernistyczny kwietnik, fot. archiwum Galerii Skowron, Poznań
2. © CERN, 2012
- 3, 4. szkice do instalacji *TURBA, TURBO*, 2015
5. © CERN, 2014

1. modernist flower stand, photo from Skowron Gallery archive, Poznań
2. © CERN, 2012
- 3, 4. sketches for *TURBA, TURBO* installation, 2015
5. © CERN, 2014

19–27.09

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

Nieskończony rejestr. Obrazy i ich muzyczne interpretacje

Endless Register. Images and Their Musical Interpretations

kuratorki | curators: Maria Świerżewska-Franczak, Anna Zdzieborska
projekt ekspozycji i mural | exhibition design and mural: Jacek Świdziński

artyści (prace z kolekcji Zachęty) | artists (works from the Zachęta collection): Magda Bielez, Agata Bogacka, Tomasz Ciecierski, Stanisław Drózd, Paweł Jarodzki, Włodzimierz Pawlak, Wilhelm Sasnal, Jacek Sempoliński, Jan Tarasin

autorzy utworów muzycznych: uczniowie Gimnazjum Przymierza Rodzin nr 2 im. ks. Jana Twardowskiego w Warszawie pod kierunkiem Dagny Sadkowskiej | authors of musical pieces: students of Gimnazjum Przymierza Rodzin nr 2 im. ks. Jana Twardowskiego in Warsaw, led by Dagna Sadkowska

pokaz w ramach Małej Warszawskiej Jesieni | a presentation is a part of Little Warsaw Autumn



foto: | photo by Jerzy Gładkowski

Pokaz w sali warsztatowej Zachęty stanowi podsumowanie projektu pod kierunkiem Dagny Sadkowskiej *Muzyczne obrazy*, w którym przez cały rok szkolny w ramach autorskiego programu nauczania muzyki uczestniczyli uczniowie jednego z warszawskich gimnazjów. Spotkania w Zachęcie stały się okazją do poznania nowych technik instrumentalnych, współczesnych kompozytorów i literatury muzycznej w konfrontacji z historią sztuki i dziełami sztuki współczesnej. Obrazy z kolekcji Zachęty posłużyły do omówienia pojęć takich jak rytm, faktura, słowo, czas, interpretacja i analizy ich znaczenia w kontekście sztuk wizualnych i muzyki. Zwieńczeniem każdego spotkania było nagranie własnych utworów, które zebrane w katalog dźwiękowy, stanowią galerię muzycznych interpretacji dzieł ze zbiorów Zachęty.

Na pokazie w Zachęcie dzieła te zestawione zostały z ich muzycznymi interpretacjami autorstwa uczestników projektu. Integrację sfery wizualnej i dźwiękowej ekspozycji dopełnia graficzno-komiksowa aranżacja przestrzeni autorstwa twórcy komiksów i murali Jacka Świdzińskiego. Tytuł *Nieskończony rejestr* odnosi się do pokazanej na wystawie pracy Jana Tarasina, która podczas jednego ze spotkań stała się pretekstem do rozmowy o rytmicznej kompozycji w sztukach plastycznych i muzyce. Nawiązanie tytułem akurat do tego obrazu sugeruje również kontynuację projektu *Muzyczne obrazy* oraz jego otwartą formę — może powstać tyle interpretacji muzycznych danego dzieła wizualnego, ilu jest odbiorców.

Pokaz w ramach Małej Warszawskiej Jesieni prezentuje jak różne i pozornie odległe dziedziny sztuki mogą oddziaływać na siebie nawzajem. Chcemy zachęcić widzów w każdym wieku, począwszy od najmłodszych, do nowego spojrzenia na sztukę i muzykę współczesną, poszukiwania inspiracji i uruchomienia wyobraźni. ●●●

Projekt *Muzyczne obrazy* został opracowany i zrealizowany w roku szkolnym 2014/2015 w ramach współpracy Zachęty — Narodowej Galerii Sztuki i Gimnazjum Przymierza Rodzin nr 2 im. ks. Jana Twardowskiego.

autorka: Dagna Sadkowska (skrzypaczka, członek zespołu Kwartludium, nauczycielka muzyki w Gimnazjum Przymierza Rodzin nr 2)

współautorki: Maria Kosińska (historyczka sztuki i edukatorka w Zachęcie), Karolina Iwańczyk (absolwentka kulturoznawstwa i edukatorka w Zachęcie)

opieka merytoryczna i koordynacja projektu: Anna Zdzieborska (dział edukacji Zachęty) i Dagna Sadkowska

Jan Tarasin, *Nieskończony rejestr*, 1989, kolekcja Zachęty — Narodowej Galerii Sztuki

Jan Tarasin, *Endless Register*, 1989, coll. Zachęta — National Gallery of Art

Podczas finisażu 27 września (niedziela) odbędą się warsztaty rodzinne zakończone koncertem uczestników projektu *Muzyczne obrazy* (godz. 16 i 17.30).

A presentation at the Zachęta workshop room recapitulates Dagna Sadkowska's project *Musical Images* in which students of one of Warsaw's secondary schools participated throughout the school year as part of an individually. The meetings at Zachęta provided an opportunity to become familiar with new instrumental techniques, contemporary composers and musical literature in confrontation with art history and contemporary art works. Paintings from the Zachęta collection served as examples for discussing concepts such as rhythm, texture, word, time or interpretation, and for analysing their significance in the context of the visual arts and music. Every meeting culminated in the participants' recording their own pieces; collected in an audio catalogue, they constitute a gallery of musical interpretations of works from the Zachęta collection.

At the exhibition, these works have been juxtaposed with their musical interpretations created by the project participants. This integration of the visual and audio spheres is complemented with the design by the cartoon and mural artist Jacek Świdziński. The title *Endless Register* refers to a featured work by Jan Tarasin that during one of the meetings became a pretext for a discussion about rhythmic composition in the visual arts and music. The reference suggests also a continuation of the *Musical Images* project and its open form — there can be as many musical interpretations of a given visual work as there are viewers.

Presented as a part of the Little Warsaw Autumn music festival, the exhibition demonstrates how two different, and seemingly distant, disciplines can influence each other. We want to encourage viewers of any age, including the youngest ones, to take a fresh look at contemporary art and music, search for inspiration and stretch their imagination. ●●●

Musical Images is a project that was carried out in the school year 2014/2015 as part of a collaboration between the Zachęta — National Gallery of Art and Gimnazjum Przymierza Rodzin nr 2 im. ks. Jana Twardowskiego secondary school.

author: Dagna Sadkowska (violinist, member of the ensemble Kwartludium, music teacher at the Gimnazjum Przymierza Rodzin nr 2)
co-authors: Maria Kosińska (art historian, Zachęta educator), Karolina Iwańczyk (graduate of cultural studies, Zachęta educator)
academic supervision and project coordination: Anna Zdzieborska (Zachęta Education Department) and Dagna Sadkowska (Gimnazjum Przymierza Rodzin nr 2)

During the finissage, on Sunday, 27 September, a family workshop will take place, followed by a live concert by the participants of the *Musical Images* project (4 p.m. and 5.30 p.m.).



foto | photo by Dominik Cudny

Muzyczne obrazy

Musical Images

Dagna Sadkowska

Pięć minut przed dziewiątą w sali warsztatowej Zachęty jest już dwunastu gimnazjalistów. Czekam na nich z kompletem instrumentów, na ścianie dwa płótna Magdy Bieleśz — piękne, radosne, kolorowe uliczne handlarki z cyklu *Czarodziejki z księżycą*.

Magda przyjdzie koło jedenastej i wtedy usłyszy kompozycje instrumentalne i spontaniczne improwizacje uczniów do jej prac. To ostatnie w tym roku szkolnym warsztaty z cyklu *Muzyczne obrazy*, którego bohaterami jest dziesięć wybranych prac z kolekcji Zachęty i uczniowie warszawskiego gimnazjum. *Faktura, Słowo, Czas, Natura przeciw naturze, Autor o sobie, Interpretacja, Narzędzia i techniki, Inspiracja, Rytm* — to tematy, które stały się wyzwaniem dla mnie i współprowadzących warsztaty edukatorek. Wyzwaniem i zaproszeniem do poszukiwań edukacyjnych „rozwiązań” i transkrypcji skomplikowanej i złożonej natury sztuki współczesnej.

Jakie było to wyzwanie? Wyjątkowe, bo rozgrywało się w przestrzeni zrodzonej z konfrontacji obrazu i dźwięku. Narzucające proste rozwiązania i przyjemne, bo rządzące się niespodziewaną oczywistością relacji i budowanym przez nas wspólnie leksykonem kodów komunikacyjnych.

Wrześniowa wystawa stanowi zwieńczenie naszej wspólnej pracy przez cały rok szkolny, jest nagrodą dla uczniów i rodziców, ale też zachętą do eksperymentowania i zabawy ze sztuką współczesną na polu edukacji.

Projekt edukacyjny ma swoje korzenie w działaniach artystycznych i jest naturalną konsekwencją drogi artystycznej, którą zespół Kwartludium zapoczątkował w roku 2006, nagrywając debiutancką płytę w wytwórni Dux. Obrazy Poli Dwurnik, Twożywa, Karola Radziszewskiego, Anny Okrasko, Adama X pojawiły się na płycie w części, którą zatytułowaliśmy *Instrumentalne interpretacje prac wizualnych*. Potraktowaliśmy wówczas obraz jak partyturę współczesną. Z czasem granie do prac artystów wizualnych stało się częstym elementem repertuaru koncertowego zespołu, zyskując nazwę *Muzyczne obrazy*. W naszych działaniach i założeniach zawarła się silna chęć bycia blisko publiczności. Ekspresję na koncercie i improwizację zawsze poprzedzaliśmy budowaniem i tłumaczeniem znaczeń.

To wspaniałe doświadczenie pracy zespołowej innej niż ekscytujące, ale żmudne przedzieranie się przez partytury współczesnych kompozytorów, zaowocowało projektem edukacyjnym.

Budowanie znaczeń, tłumaczenie, pogłębianie wiedzy, zrozumienie i naturalna ekspresja stały się aktem artystycznym, w którym odbiorca staje się twórcą i którym możemy się dzielić. Jestem pewna, że moi uczniowie przyjdą w tym roku na koncerty Warszawskiej Jesieni z wyboru i z przyjemnością. ●●●

By five to nine in the morning, twelve secondary-school students have already turned up at the Zachęta workshop room. I am waiting for them with a complete set of instruments. Two paintings by Magda Bieleśz hang on the walls — the beautiful, merry, colourful street vendors from the *Sailor Moon* series.

Magda will arrive around eleven to listen to musical compositions and spontaneous improvisations inspired by her works. This is the last meeting this school year in the *Musical Images* series, which has as its protagonists ten selected works from the Zachęta collection and a group of students from a Warsaw secondary school. *Texture, Word, Time, Nature against Nature, Authors about Themselves, Interpretation, Tools and Techniques, Inspiration, Rhythm* — the subjects of the successive meetings became a challenge for me and the other educators running the project. A challenge and an

invitation to search for educational 'solutions' and transcriptions of the complex nature of contemporary art.

What kind of a challenge was it? Unique, unfolding in a space constituted by a confrontation of image and sound. Suggesting simple and pleasant solutions, being governed by an unexpected obviousness of relationships and a lexicon of communication codes we built together.

The September exhibition is a culmination of the year-long project, a reward for the students and parents, but also an invitation to experiment and play with contemporary art in the field of education.

The educational project has its roots in artistic practices and comes as a natural consequence of the artistic path that the band Kwartludium initiated in 2006, recording their debut album for the label Dux. Images by Pola Dwurnik, Twożywo, Karol Radziszewski, Anna Okrasko, and Adam X appeared on that album in the part titled 'Instrumental Interpretations of Visual Works'; we used them as contemporary scores. With time, playing to works of visual art became a regular feature of the band's live repertoire, gaining eventually the name *Musical Images*. There was a strong desire in us to be close to the audience. Live expression and improvisation was always preceded by a process of building and explaining meanings. Thus wonderful experience of group work, different from the exciting, but tedious struggling through the scores of contemporary composers, resulted in an educational project.

Building meanings, explaining, learning, understanding and natural expression became an artistic act in which the viewer becomes the author and which we can share. I am sure that my students will attend this year's Warsaw Autumn concerts on their own will and with pleasure. ●●●



wszystkie fotografie | all photos by Dominik Cudny

Bez szkolnego rygoru

No School Discipline

Uczestniczyliście w zajęciach w ramach projektu *Muzyczne obrazy przez cały rok szkolny*. Co wam się w nich najbardziej podobało?

– Podobały mi się same zajęcia, bo był to inny sposób prowadzenia lekcji. Nie siedzieliśmy w ławkach w szkole.

– Była nie tylko muzyka, ale też sztuka i obrazy, mogliśmy się wiele dowiedzieć, poznać nowe techniki, artystów.

– Zdarzało się, że jakiś obraz nam się spodobał, bo spodobała nam się technika, w jakiej został wykonany. Tak było na przykład z obrazem [Włodzimierza Pawlaka] *Polacy formują flagę narodową*. Spodobało mi się, że wylewając zawartość tubki, odgarniając farbę linijką i rysując kreski, można stworzyć taki mocny efekt.

– Dla mnie było niesamowite to, że w zasadzie wszystko z obrazu: kolor, linie itd. można przenieść do muzyki. Wydawało mi się wcześniej, że to zupełnie odrębne rzeczy, a tak naprawdę są bardzo podobne.

– Fajne były zajęcia, na których wyszliśmy do holu głównego i budowaliśmy instalację w przestrzeni. To było takie nietypowe — nie tylko muzyka i rysowanie, ale działanie, podczas którego mogliśmy wykorzystać znalezione przez nas przedmioty.

– Moim zdaniem ciekawe było też granie dla pracowników Zachęty — to było takie spontaniczne [improwizacje muzyczne na zadany przez pracowników Zachęty temat].

– Albo wychodzenie w plener i robienie zdjęć.

– Pytanie ludzi [przechodniów w Ogrodzie Saskim], czym według nich jest inspiracja. Uzyskaliśmy bardzo różne odpowiedzi.

– Ciekawe były ostatnie zajęcia, na które przyszła artystka [Magda Bieleśz] i mogliśmy się dowiedzieć od niej czegoś ciekawego, posłuchać trochę o jej życiu.

– ...oraz o samym procesie tworzenia obrazów. Perspektywa spotkania osoby, która jest związana ze sztuką, jest ciekawa.

– Dobrą stroną tych zajęć było również to, że pani Dagna dawała nam bardzo duże pole do popisu, dużą swobodę. Mogliśmy się wykazać własną inicjatywą, zagrać coś, co nam się podoba. Nie było szkolnego rygoru.

– Na takich zajęciach można nauczyć się rzeczy, których w codziennym życiu nie sposób poznać, zobaczyć to, czego na co dzień nie można zobaczyć, i zagrać współczesną muzykę, której ja na przykład nie słucham.

A jakie widzicie pozytywne strony wyjścia z zajęciami poza szkołę?

– Poznaliśmy coś nowego.

– Zachęta będzie nam się teraz inaczej kojarzyła.

– Poznaliśmy też dużo obrazów, nie tylko te, do których graliśmy.

– Jakbyśmy byli w szkole, to oglądalibyśmy obrazy z rzutnika, a tu mogliśmy je zobaczyć w oryginale.

Wyobraźcie sobie, że przychodzicie na takie zajęcia do Zachęty tylko raz i wracacie do szkoły. Czy wartością tego projektu jest to, że jest cykliczny i trwa cały rok?

– Gdybym był tylko na jednych zajęciach, to jeszcze bardziej bym się zniechęcił do sztuki współczesnej. Nic by nam pojedyncze zajęcia nie dały. Wpadło by nam coś do głowy i na tym by się skończyło — po tygodniu już nic byśmy nie pamiętali. A jeśli to cykl, to niektóre rzeczy są powtarzane.

Czy uczestnictwo w tym projekcie zmieniło wasz odbiór muzyki współczesnej?

– Muzyka jest dziwniejsza [niż sztuka], mam przed nią jeszcze większy opór...

– Mnie się bardzo podobało, kiedy pani nam puściła beatbox na flecie. Zdziwiło mnie, że na takim klasycznym instrumencie jak flet można coś takiego zagrać. Ciekawy i równocześnie dziwny był również utwór 4' 33" Johna Cage'a. Chodząc na takie zajęcia, można się czegoś ciekawego dowiedzieć.

– Ja nadal nie jestem przekonany do tej muzyki. Jest bardzo pomysłowa i na pewno sprawia frajdę artystom, ale nie da się jej słuchać codziennie.

– Rozumiem, posłuchać sobie raz, ale gdybym miał słuchać codziennie na słuchawkach, to raczej wolałbym posłuchać muzyki klasycznej.

A jak te zajęcia zmieniły wasze podejście do sztuki?

– Pamiętam, że na początku wszyscy byli sceptycznie nastawieni do muzyki i sztuki współczesnej. A potem nasze nastawienie się zmieniło.

– Ja w ogóle nie znałam sztuki współczesnej, tylko z cudzych opinii. Zaczęła mi się bardzo podobać. Kiedy idziemy sami na wystawę do galerii, często w ogóle nie zastanawiamy się nad tym, co widzimy, tak nam wygodniej. A na tych zajęciach zastanawiamy się, jak namalowany jest obraz, jak do niego zagrać, poznajemy go od podszewki.

– Ostatnio mieliśmy lekcję w Muzeum Narodowym i oglądaliśmy klasyczne obrazy: krajobrazy, portrety itd. Doszedłem do wniosku, że takie obrazy są w zasadzie nudne. Aż sam się zdziwiłem, że sztuka współczesna mnie bardziej porywa. Najpierw miałem opory.

– Ja również miałem opory, kiedy zaczynaliśmy zajęcia w Zachęcie. Nie wiedziałem, co o sztuce współczesnej myśleć. A teraz coraz bardziej się przekonuję.

– Ja też miałem opory i nadal wolę sztukę dawną. Pani Dagna jest fajną nauczycielką, ale tak jak sztuka współczesna nie przemawiała do mnie wcześniej, tak nie przemawia nadal.

– Uważam, że sztuka współczesna daje więcej do myślenia. Oczywiście są też dzieła sztuki dawnej, które są bardzo piękne, poruszają jakiś problem, nad którym się można zastanowić, ale wydaje mi się, że w przypadku sztuki współczesnej jest tak zdecydowanie częściej. Ostatnio odwiedziłem Zachętę podczas Nocy Muzeów i zainteresowało mnie to, co tam widziałem. Niektóre prace są bardzo kontrowersyjne, przychodzą momenty zniechęcenia, ale ogólnie te zajęcia wpłynęły na mnie bardzo pozytywnie.

– Myślę, że od dzisiaj, kiedy zobaczę jakiś obraz, będę go analizować w taki sposób, w jaki analizowaliśmy go na zajęciach.

– Ja na pewno będę też dużo myślała o autorze. Nigdy wcześniej o nim nie myślałam.

Z Agatą Wolfowicz, Basią Stypułą, Jasmin Mmereole, Emilią Hołody, Olą Zbarachewicz, Martyną Cyganek, Bartoszem Bergerem, Bogdanem Białkiem, Olafem Dąbrowskim, Jeremim Dziedziejko, Janem Gradoniem i Szymonem Oktabą rozmawiały Maria Świerżewska-Franczak i Anna Zdzieborska. ●●●

Throughout the school year you participated in the *Musical Images* project. What was it that you particularly liked about it?

– We liked the classes themselves, it was something different from sitting behind the desks at school.

– There was not only music but also art and pictures, so we could learn a lot, get to know new techniques, artists.

– Sometimes we liked a piece because we liked its particular technique. That was the case with [Włodzimierz Pawlak's] *Poles Forming Their National Flag*. I was surprised that it's possible to create such a powerful effect by simply squeezing out paint from the tube, sweeping it aside with a ruler and painting lines.

– For me it was incredible that virtually all aspects of a painting — colour, lines etc. — can be applied to music. I used to think they were two completely different things, but now I see they are very similar.

– I loved the class when we went out to the main lobby and built an installation. It was so unusual — not just music and drawing, but physical action where we could use found objects.

– Playing for the Zachęta staff [musical improvisations on a set theme] was also interesting — so spontaneous.

– Or going outdoors and taking pictures.

– Asking people [passers-by at Park Saski] what 'inspiration' is. The replies were highly varied.

– I liked the last meeting where the artist [Magda Bieleśz] was present and we could learn something interesting about her and her life.

– . . . and the painting process itself. The prospect of meeting a person from the art world is an interesting one.

– Another advantage was that Ms. Sadkowska gave us a lot of latitude. We could show initiative, play something that we liked. There was no strict discipline.

– Such classes give you an opportunity to learn things you wouldn't get to know about in everyday life, see things you normally don't see, and play contemporary music which I, for one, don't listen to'.

What were the advantages of attending extramural classes?

– We learned new things.

– Our perception of Zachęta has changed.



– We got to know many paintings, not only those we played to.

– It's cool the paintings were here. Had we been at school, we'd have seen them on slides only and here we could regard the originals'.

Imagine you attend just one such class at Zachęta and then go back to school. Is it a value that the project is cyclical and runs throughout the year?

– If I had attended just one meeting, I'd only have grown even more wary of contemporary art. A single class would have been for nothing. We'd have remembered something and forgotten it a week later. When it's a series, some things are repeated.

Has participation in this project changed the way you perceive contemporary music?

– Music is stranger [than art], I have even more qualms about it . . .

– I loved it when we listened to a recording of a beatbox played on flute. I was surprised you can play something like this on such a classical instrument. John Cage's *4'33''* was interesting and also weird. Attending such classes, you can learn something new.

– I'm still not convinced about this music. It's very ingenuous and certainly fun to play, but it's not something you could listen to every day.

– Okay, once, but if I were listen to it on a daily basis, I'd rather go for classical music.

And how have the classes changed your attitude to art?

– At first, I remember, everyone was sceptical about contemporary art and music. But then our attitude changed.

– I didn't know contemporary art before, only from other people's accounts. I got to like it. When we visit an exhibition, we often don't reflect at all on what we see because that's the easier way. And here we discuss how the given piece was painted, how to play to it, we got to know it inside out.

– We recently had an extramural class at the National Museum and viewed classical paintings: landscapes, portraits etc. My conclusion was that they are generally boring. I was surprised to realise contemporary art fascinates me more. I had my doubts at first.

– I also had doubts at the beginning of the project. I didn't know what to think about contemporary art. Now I've been warming up to it.

– I also had my doubts and still prefer old art. Ms. Sadkowska is a nice teacher but contemporary art still doesn't appeal to me, this hasn't changed.

– I think contemporary art is more intellectually stimulating. Of course, there are also works of old art that are very beautiful and tackle subjects that are thought-provoking, but in contemporary art this happens much more often. I recently visited Zachęta on the Night of Museums and what I saw there got me interested. Some works are highly controversial, there are moments of discouragement, but generally I'd say the project has had a very favourable influence on me.

– From now on, I think, when I see a painting, I'll be analysing it the way we did during the classes.

– I'll also be giving a lot of thought to the author. Previously I never thought about him before.

Agata Wolfowicz, Basia Stypuła, Jasmin Mmereole, Emilia Hołody, Oa Zbarachewicz, Martyna Cyganek, Bartosz Berger, Bogdan Białek, Olaf Dąbrowski, Jeremi Dziedziejko, Jan Gradoń and Szymon Oktaba talk to Maria Świerżewska-Franczak and Anna Zdzieborska. ●●●

3.10.15–10.01.16

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

Zaraz po wojnie

Just After the War

kuratorki | curators: Joanna Kordjak, Agnieszka Szewczyk

współpraca | collaboration: Magdalena Komornicka, Marcin Lewicki

projekt ekspozycji | exhibition design: Matoszek/Niezgoda

partner wystawy | partner of the exhibition: Muzeum Narodowe w Warszawie | National Museum in Warsaw

Panneau dekoracyjne Wojciecha Fangora z okazji Zjazdu Zjednoczeniowego PPS i PPR, Aleje Ujazdowskie, Warszawa, 1948, Polska Agencja Prasowa

Decorative panneau by Wojciech Fangor on the occasion of the Unification Congress of Polish Socialist Party (PPR) and Communist Polish Workers' Party (PPR), Aleje Ujazdowskie, Warsaw, 1948, Polish Press Agency



Nie wierz temu, co piszą o Polsce — jest w tym dużo hysterii i niezdrowego niepokoju, zupełnie niepotrzebnego. W każdym razie frazes o odbudowie nie jest tylko frazesem. Są grzyby, także moralne. Trudno — to była wojna. U nas była w najgorszej postaci. Nie, nie zmieniłem się w niczym. Ale pragnę być uczciwym. Pisałem Ci, dlaczego wróciłem. Powtórzę Ci raz jeszcze: uważam, że dobrze uczyniłem. Ten kraj trzeba zobaczyć, żeby weń uwierzyć.

Tadeusz Borowski, 1946¹

Okres, o którym traktuje wystawa i towarzysząca jej książka, wyznaczają daty odnoszące się do historii społeczno-politycznej, bo to ona jest dla obu głównym elementem problematyzującym. Te sztywne granice czasowe znaczone wydarzeniami politycznymi — początkowa: ogłoszenie manifestu PKWN i wybuch w kilka dni potem Powstania War-

sawskiego w 1944 roku, i końcowa: zjazd zjednoczeniowy i centralizacja władzy w 1948 roku nie pokrywają się z dynamiką zjawisk kultury, ale pozwalają zbudować ramę, dzięki której można spróbować przyjrzeć się specyfice sztuki tego czasu. Wystawa nie realizuje przyjętej z góry tezy — jest raczej próbą odpowiedzi na pytanie, jak w pierwszych latach nowej, powojennej i dynamicznie zmieniającej się rzeczywistości społeczno-politycznej i atmosferze z jednej strony „euforii odbudowy” i nadziei, z drugiej opisanej przez Marcina Zarembę „wielkiej trwogi”², odnajdywali się artyści? Jaką funkcję miała pełnić w niej sztuka? Jaki wpływ na nią miała nowa geografia Polski, masowe repatriacje i przemieszczenie środowisk artystycznych? Jak sztuka negocjowała swoje miejsce i język? W jakiej sytuacji debiutowali młodzi? Czy wojna i rok 1945 stanowią rzeczywiście cezurę, od której wszystko zaczynało się od nowa — „moment zerowy”³? Jednak ani wystawa, ani książka nie mają charakteru wyczerpującej syntezy, na którą naszym zda-

niem, przy obecnym stanie badań jest jeszcze za wcześnie⁴. Chciałyśmy raczej zakreślić horyzont, a nie stworzyć szczelną narrację. Opowiedzieć o tym niezwykłym czasie i jego fenomenach poprzez historie wybranych twórców — zarówno tych debiutujących „zaraz po wojnie” (jak Andrzej Wróblewski, Jadwiga Maziarska, Marian Bogusz), jak i tych z pokolenia ich „ojców”, artystów ukształtowanych przed wojną (Mieczysław Berman, Marek Włodarski, Władysław Strzebiński, Felicjan Szczęsny Kowarski, Jan Bułhak). Przybliżyć go poprzez historię wybranych dzieł i realizacji, czasem zapomnianych (Pomnik Żydów walczących w II wojnie światowej Leona Marka Suzina w Warszawie), a czasem tak bardzo „znanych”, że paradoksalnie marginalizowanych we współczesnym dyskursie historii sztuki (Bronisław Linke). Taka struktura pozwoliła na pewne przewartościowanie, by wspomnieć tylko wydobyte warszawskiej Wystawy Plastyków Nowoczesnych z 1947 roku „kosztem” zmitologizowanej krakowskiej I Wystawy Sztuki Nowoczesnej z 1948 roku. Rewidując dotychczasową krakowsko-centriczną narrację o latach czterdziestych⁵, wystawa kieruje uwagę m.in. na działalność Klubu Młodych Artystów i Naukowców i jego *spiritus movens* — malarza i scenografa Mariana Bogusza. Znaczenia Klubu upatrywać można w proponowanym przezeń nowym myśleniu o (prezentacji) nowoczesności. Istotny był pluralizm — przywoływanie różnych współczesnych postaw oraz, co niezmiernie ważne, genealogii nowoczesności, w tym genealogii polskiego surrealizmu. Jego recepcja dokonywała się w latach czterdziestych nie tylko via Paryż (Jerzy Kujawski, Tadeusz Kantor), Pragę (Zbigniew Dłubak, Marian Bogusz), ale również poprzez przedwojenną twórczość Marka Włodarskiego (Henryka Strenga) i lwowskiej grupy Artes.

Pracując nad wystawą, miałyśmy świadomość, że dynamika wybranych przez nas zagadnień nie zawsze wpisuje się w cezury wyznaczone przez wydarzenia polityczne. Źródła wyborów i postaw artystycznych znamienne dla późnych lat czterdziestych sięgają czasów przedwojennych, co w kilku miejscach sygnalizujemy. Prezentujemy monumentalne malarstwo Felicjana Szczęsnego Kowarskiego, które w niezachwianej formie, po wojennej przerwie odradza się w nowej rzeczywistości czy historyzujące malarstwo jednego z uczniów Tadeusza Pruszkowskiego, Antoniego Michalaka. Koncepcja awangardowego osiedla robotniczego swe najdoskonalsze wcielenie zyskała w realizacji eksperymentalnego osiedla Koło II Heleny i Szymona Syrkusów na warszawskiej Woli, z kolei idea Ładu „pięknego mebla dla wszystkich” w rzeczywistości „dnia codziennego” definiowanej przez ruiny i szaberplacę zamieniła się w utopię realizowaną pod szyldem Biura Nadzoru Estetyki Produkcji stworzonego przez Wandę Telakowską.

Oczywiście nie tylko konkretne artystyczne propozycje, ale również postulaty „solidarności intelektualistów z masami pracującymi” ponownie zgłaszane po wojnie mają swoje przedwojenne źródło. Przywołajmy choćby Zjazd Pracowników Kultury w Obronie Pokoju we Lwowie w maju 1936, z udziałem wielu, potem prominentnych działaczy i przedstawicieli kultury (Karol Kuryluk, Wanda Wasilewska, Władysław Broniewski), który zakończył się wzniesieniem okrzyku „Spotkajmy się w czerwonej Warszawie”⁶.

Najbardziej wymowną deklaracją tego typu postulatów zaraz po wojnie jest tekst-manifest Jerzego Borejszy *Rewolucja łagodna*⁷. Jego autor, komunista-wizjoner, wyraził w nim dosyć powszechne wśród polskiej inteligencji niezależnie od sympatii politycznych przekonanie o potrzebie zmian w dziedzinie kultury — zastąpienia elitarnego modelu egalitarnym.

Jednak deklarowana w pierwszych latach powojennych przez władze i samych artystów potrzeba powiązania sztuki z życiem społecznym poniosła fiasko. Co więcej, być może właśnie wtedy — w drugiej połowie lat czterdziestych — utrwalił się autoteliczny model sztuki nowoczesnej i artysty odizolowanego od życia społecznego.

Pierwsze lata powojenne to czas wypracowywania strategii wizualnej propagandy komunistycznej — „scenografii” nowej władzy. Mieczysław Berman, Tadeusz Trepkowski, Włodzimierz Zakrzewski należeli do tych, którzy zaangażowali się bezpośrednio w nową sytuację polityczną i stali się kluczowymi twórcami propagandowego języka. Zwłaszcza dla Bermana praca ta stanowiła nieprzerwaną ciągłość, zarówno ideową, jak i formalną z latami przedwojennymi i czasem wojny.

Repertuar motywów (mit Polski Piastowskiej) oraz repertuar środków formalnych sformułowane zostały już w końcu lat trzydziestych⁸, a w latach powojennych w kontekście zmian geopolitycznych wdrożone na masową skalę. Jednym z głównych narzędzi legitymizacji nowej władzy była propaganda Ziem Odzyskanych, w którą zaangażowane zostało środowisko fotograficzne (akcja fotografowania Ziem Zachodnich i działalność Instytutu Zachodniego). Apogeum zaś owej akcji propagandowej stała się Wystawa Ziem Odzyskanych, prezentowana w książce i na wystawie jako kluczowe wydarzenie agitacyjnej maszyny, realizowane z niezwykłym jak na owe czasy rozmachem, z ogromnym udziałem artystów — przedwojennych przedstawicieli awangardy (Henryk Stażewski, kolorystów, a wśród nich Jan Cybis, oraz przedwojennych państwoców (Kowarski).

Wola życia, obecna mimo wszechobecnej destrukcji, ujawniająca się w polskiej kulturze tego czasu, a wyrażająca się w projektowaniu świata wbrew wszystkiemu, wprowadzaniu ładu, budowaniu nowego porządku jest tym, co łączy postawy wielu artystów, architektów czy projektantów próbujących odnaleźć się w powojennej rzeczywistości.

Niemal całkowite zniszczenie stolicy oraz komunalizacja gruntów w 1945 roku otworzyły przed urbanistami i architektami możliwości realizacji dotychczas utopijnych wizji. Teren zrównanego z ziemią dawnego getta, którego „księżycowy” pejzaż widać na słynnej fotografii Jana Bułhaka *Sodoma i Gomora*, w 1945 stanowił wielkie wyzwanie i pokusę dla architektów — spełnione marzenie modernistów, „prześnioną rewolucję”. Wszystko można było budować od początku. Na gruzach i z gruzów powstanie Muranów — osiedle-pomnik autorstwa Bohdana Lacherta. Jego pierwotną symboliczną wymowę, którą tworzyły nieotynkowane ściany domów z pustaków o czerwonej barwie mającej przypominać o „krwi zamordowanych”, skutecznie zakrył socrealistyczny kostium. Socrealizm przeciął także toczony na łamach prasowych dyskusje o doświadczeniu wojny i Zagłady oraz języku sztuki i sposobie jego formułowania (w literaturze czy malarstwie). Tym sposobem przypadający na pierwsze lata po wojnie czas żałoby zostaje przerwany, a owe doświadczenia zepchnięte w sferę „niewypowiadalnego”, tabu, co pokutować będzie w kolejnych dekadach, także w sztuce. Doskonałym świadectwem zarówno dyskusji o pamięci, jak i procesu manipulacji i stopniowego z końcem tej dekady jej wypierania pozostaje historia otwartego w 1947 roku Muzeum Auschwitz-Birkenau i zmieniającej się koncepcji aranżacji tej szczególnej ekspozycji⁹. W drugiej połowie lat czterdziestych pamięć wojny nie była jeszcze ustalona i występowało kilka konkurujących ze sobą narracji. W społeczeństwie polskim Zagłada obecna była w dyskursie publicznym, dopiero po 1949 roku uległa marginalizacji.

Z poszukiwaniem adekwatnego języka opisującego doświadczenie wojny wiązał się toczący się na łamach prasy spór o realizm w literaturze i malarstwie. Nie był on oczywiście oderwany od kontekstu politycznego i dotyczył w dużej mierze kierunku polityki kulturalnej: czy będzie ona odwoływać się do modelu liberalnego, czy raczej odgórnie narzucanych rozwiązań (jak radziecki socrealizm)?

Wobec początkowo niejasnych jeszcze sygnałów ze Związku Radzieckiego i pojawiających się na łamach prasy niepokojących postulatów powrotu do dziewiętnastowiecznej wersji realizmu, dyskusja ta stawała się dla artystów i krytyków terenem walki o sztukę nowoczesną. Rozszerzanie formuły realizmu, która mogłaby pomieścić nawet abstrakcję, kubizm czy surrealizm, przejście pojęcia realizmu na potrzeby sztuki nowoczesnej wydawało się szansą na jej swobodny i autonomiczny rozwój („realizm spotęgowany” sformułowany przez Tadeusza Kantora i Mieczysława Porębskiego). W owej pojemnej formule realizmu mieścił się zarówno Andrzej Wróblewski ze swoim „realizmem bezpośrednim”, jak i Władysław Strzebiński z „realizmem procesu widzenia”, podejmujący próbę sformułowania nowego języka do opisanego własnego doświadczenia wojny i powojennej rzeczywistości.

Sztuka lat czterdziestych mierzyła się z doświadczeniem bycia świadkiem, doświadczeniem oka, które widzi. Strzebiński uczynił z tego zagadnienia centralny punkt swojej powojennej twórczości. Jego praca teoretyczna i praktyka malarska skupiły się na relacji między pracą oka i aktywnością mózgu. Ścisłe powiązane są ze sobą pisana wówczas i we fragmentach publikowana *Teoria widzenia*, której przedmiotem jest neurofizjologia widzenia, a także *Powidoki* — zapisy nakładających się na siebie obrazów na siatkówce, tych zapamiętanych i tych rzeczywistych, oraz cykl *Moim przyjaciółom Żydom*, którego centralnym wątkiem jest właśnie patrzenie — obserwatora, naocznego świadka wydarzenia.

Cykl ten będący jednym z najbardziej wstrząsających dzieł o Zagładzie nabierał szczególnej wymowy w kontekście powojennego antysemityzmu. To dla tego na wystawie i w książce prezentowany jest w sąsiedztwie fotografii Julii Pirotte z pogromu kieleckiego. Istotne było dla nas osadzenie tak cyklu Strzebińskiego, jak i *Rozstrzelań* Wróblewskiego w specyficznej ikonosferze lat czterdziestych, którą tworzyły wszechobecne obrazy okrucieństwa. Wykorzystywał je i komponował w swoje kolaże Strzebiński, posłużyły jako punkt wyjścia do studiów do *Rozstrzelań* Wróblewskiemu. „Świadomość wzrokowa” — najistotniejsze pojęcie *Teorii widzenia* Strzebińskiego, rozumiane też jako zdolność czerpania wiedzy z rzeczywistości — staje się niezwykle znaczącą kategorią w świecie, którego uniwersum obrazów w znacznym stopniu stanowiły zdjęcia dokumentujące zbrodnie wojenne.

Spotkanie w jednej przestrzeni wystawowej tych dwóch artystów to także spotkanie „kosmogonicznych” kompozycji Wróblewskiego — konstelacji planet i gwiazd, które na nowo trzeba umieścić w przestrzeni, *Ziemi*, którą na nowo trzeba poskładać z odłamków — z obrazami słońca malowanymi przez Strzebińskiego.

Interesujące w kontekście owej fotograficznej ikonosfery tego czasu wydają się sąsiadujące na nowe odczytanie prace Jadwigi Maziarskiej — zarówno abstrakcyjne kolaże skomponowane z podartych fotografii, w tym fotografii prasowych, jak i sytuujące się na

granicy abstrakcji i figuracji niezwykle płótno *Posąg krążącej siły* z 1949 roku. Użyta w tym ostatnim fotograficzna gama barw (czerni, szarości i biel) oraz niejasna, trudna od odczytania kompozycja zbudowana z pokawałkowanych, skłębionych ludzkich ciał przywodzi na myśl pojawiające się w prasie tego czasu makabryczne fotografie, jak te dokumentujące wyzwolenie obozu w Dachau.

Lejtmotywyem tego czasu są ruiny i ich przedstawienia obecne w malarstwie i fotografii. Jako obraz świata rozbitego, zdegradowanego stanowią w owym czasie niezwykle nośną znaczeniowo metaforę. Obrazy zrujnowanej Warszawy stały się również szczególnie istotne w budowaniu biografii miasta i stanowiły ważny element strategii propagandowej nowej władzy. Jednym z filarów z trudem budowanego społecznego zaufania stała się odbudowa zrujnowanej niemal w 80 procentach stolicy¹⁰. Dawała ona szansę na spełnienie społecznej utopii o mieście dla egalitarnego społeczeństwa.

Albumy fotograficzne czy wystawy (jak zorganizowana przez Biuro Odbudowy Stolicy w 1945 w warszawskim Muzeum Narodowym wystawa *Warszawa oskarża*) wykorzystujące fotografie ruin kładły nacisk na heroizm odbudowy.

Odwolania do antyku w fotografii, malarstwie, literaturze, a także teatrze tego czasu, przyrównywanie powojennych zniszczeń do antycznych ruin, a stolicy do Wiecznego Miasta służyło uwzniośleniu wojennego doświadczenia. Jednocześnie zwrot w stronę antyku, jako najbardziej uniwersalnego źródła, był wyrazem wiary w podniesienie się z gruzów, także duchowych i moralnych.

Apokaliptyczny krajobraz ruin — wyestetyzowany i zmitologizowany — miał być nie tyle wyrazem nostalgii za starym, co fundamentem budowania nowego ładu, nowego państwa, wznoszonego na gruzach dawnego porządku i dawnych stosunków społecznych. Fotografie powojennych zniszczeń służyły budowaniu nowej pamięci i nowej tożsamości, same w sobie — jako obrazy pamięci — były więc ruinami¹¹.

Przywołany na wstępie cytat pochodzi z listu Tadeusza Borowskiego do tytułowej Marii z *Pożegnania z Marią* — narzeczonej, która nie zamierzała wracać do Polski. Pisząc list, Borowski był już od ponad roku w kraju. Po Auschwitz, Dachau, obozie przejściowym dla dipisów, pobycie w Monachium powrócił do Polski w maju 1946. W biografii Borowskiego jak w soczewce skupia się doświadczenie, wybory i los artystów podejmujących wyzwanie, jakie stawiała przed nimi „nowa” rzeczywistość. Graniczne doświadczenie wojny i Zagłady, zaangażowanie po stronie nowo instalującej się władzy¹² oraz poszukiwanie języka, aby to wszystko nazwać i opisać. Borowski go odnalazł — antyheroiczny, antymoralistyczny, prowokujący, radykalny język jego opowiadań szybko okazał się sprzeczny z wdrażaną pod koniec dekady ideologią socrealizmu. W opublikowanej w prasie samokrytyce pisarz wyrzekł się swojego najwybitniejszego dzieła. Symbolicznie popełnił wtedy pierwsze samobójstwo. Trudno dziś dociekać powodów jego postępowania, „zrezygnowałem już zresztą z prób zrozumienia tego, co się we mnie dzieje” — pisał w kolejnym liście do Marii¹³. Tak jak nie da się zrozumieć motywów powstawania jego tekstów w ostatnich latach, tak nie sposób jednoznacznie ocenić tego, co w tych pierwszych pięciu latach po wojnie działo się w kulturze: ile w tym wszystkim było naiwności, a ile cynizmu, ile prawdziwego zaangażowania, a ile zimnej kalkulacji. ●●●



foto | photo by Bertosz Górka

Don't believe in what they write about Poland — there's a lot of hysteria and unhealthy anxiety in that, utterly unnecessary. In any case, the reconstruction slogan is not just a slogan. There are ruins here, also moral ones. Well — it was a war. And here in its worst form. No, I haven't changed in anything. But I wish to be honest. I told you why I've come back. I'll say it once again: I believe it was the right decision. You need to see this country to believe in it.

Tadeusz Borowski, 1946¹

The period that the exhibition and the accompanying publication deal with is defined by dates relating to socio-political history, which is the main point of reference here. These rigid temporal boundaries, marked by political events — beginning with the Polish Committee of National Liberation (PKWN) manifesto and the outbreak of the Warsaw Uprising a few days later in 1944, and ending with the party unification congress and the centralisation of power in 1948 — do not overlap precisely with the dynamics of cultural phenomena, but provide a time frame allowing to take a closer look at the art of the period. Rather than attempting to prove a predefined thesis, the exhibition seeks to answer the question of how artists found themselves in the context of, on the one hand, a new, dynamically changing socio-political reality and an atmosphere of the ‘euphoria of reconstruction’ and hope, and, on the other hand, the ‘great trepidation’ described by Marcin Zaremba.² What function was art supposed to play in it? How was it influenced by Poland's new geography, mass repatriations and the migration of artistic communities? How art negotiated its place and language? What was the situation in which young artists made their debuts? Do the war and the year 1945 really constitute a turning point when everything began anew — a ‘zero moment’?³ However, neither the exhibition nor the book pretend to offer an exhaustive synthesis; we believe that it is too early for that at the current state of research.⁴ Our goal was to define a horizon rather than create a tight narrative. To tell about this unique time and its phenomena through the histories of selected artists — both those debuting ‘right after the war’ (such as Andrzej Wróblewski, Jadwiga Maziarska or Marian Bogusz) and those from the generation of their ‘fathers’, who had emerged before the war (Mieczysław Berman, Marek Włodarski, Władysław Strzemiński, Felicjan Szczyński Kowarski, Jan Bułhak). To portray the period through the histories of selected works and projects, sometimes forgotten (e.g. Leon Marek Suzin's Memorial to Jews Fighting in Second World War) and sometimes so ‘well known’ that, paradoxically, they have been marginalised in the contemporary art-historical discourse (e.g. Bronisław Linke). Such a structure provided for certain revaluations, to mention but the highlighting of the 1947 Exhibition of Modern Visual Artists in Warsaw ‘at the expense’ of the highly mythologised 1st Exhibition of Modern Art in Kraków in 1948. Revising the hitherto Kraków-centric narrative⁵ about the 1940s, the exhibition

1 List Tadeusza Borowskiego do Marii Rundo, 12.07.1946, w: *Niedyskrecje pocztowe. Korespondencja Tadeusza Borowskiego*, oprac. T. Drewnowski, Prószyński i S-ka, Warszawa 2001, s. 148.

2 Marcin Zaremba, *Wielka Trwoga. Polska 1944–1947*, Znak, Kraków 2012.

3 *Par. Repartir à zero. Comme si la peinture n'avait jamais existé (1945–49)*, kat. wyst., red. Éric de Chasse, Sylvie Ramond, Musée des Beaux-arts de Lyon, Paris 2008.

4 Wciąż brak monograficznych opracowań tak ważnych dla tego okresu tematów jak działalność Biura Odbudowy Stolicy, Klubu Młodych Artystów i Naukowców, Biura Nadzoru Estetyki i Produkcji, Wystawa Ziem Odzyskanych, monografii wielu artystów i architektów, a zwłaszcza badań archiwów politycznych.

5 Ostatecznie ustanowioną przez wystawę i katalog: *I Wystawa Sztuki Nowoczesnej. Pięćdziesiąt lat później*, red. Józef Chrobak, Marek Świca, Fundacja Nowosielskich, Starmach Gallery, Kraków 1999.

6 Znamienne jest, że organizująca zjazd KPP, obawiając się nieprzewidywanych reakcji ze strony polskiej awangardy (francuscy surrealiści odmówili udziału w paryskim Pierwszym Międzynarodowym Kongresie w Obronie Kultury, zwołanym w 1935) nie dopuściła do udziału większości zgłaszających chęć uczestnictwa artystów z Krakowa i Lwowa. Najprawdopodobniej w kongresie udział wzięli tylko Jonasz Stern i Andrzej Pronaszko.

7 Jerzy Borejsza, *Rewolucja hagdona*, „Odrodzenie” 1945, nr 10–12, s. 1.

8 Np. książka Józefa Kisielewskiego *Ziemia gromadzi prochy* (Księgarnia św. Wojciecha, Poznań 1939) zarówno w zestawie motywów propagandowych, jak i w warstwie wizualnej jest bezpośrednim wzorem dla późniejszej *Ziemie Staropolski* wydanej przez Instytut Zachodni w Poznaniu.

9 Zofia Wóycicka, *Przerwana żałoba. Polskie spory wokół pamięci wokół nazistowskich obozów koncentracyjnych 1944–1950*, Trio, Warszawa 2009.

10 Warszawa niszczone podczas wojny w sposób systematyczny zgodnie z nazistowską strategią wyniszczenia polskiego narodu zrujnowana była do tego stopnia, że przez pewien czas było wątpliwe, czy pozostanie stolicą kraju (władze komunistyczne rozważały pomysł pozostawienia nieodbudowanego widmowego miasta-ruiny jako antywojennego pomnika).

11 K. Pijarski, *Wunderblock Warsaw. The Ruined City, Memory and Mechanical Reproduction* <http://widok.ibl.waw.pl/index.php/one/article/view/150/252> (dostęp 11.08.2015).

12 Borowski znął władzę radziecką z doświadczenia: urodził się w Żytomierzu, na sowieckiej Ukrainie, a jego rodzice zostali wywiezieni na Syberię.

13 *Niedyskrecje pocztowe...*, op. cit., s. 150.

directs attention to, among other things, the practices of the Club of Young Artists and Scientists and its driving spirit, the painter and stage designer Marian Bogusz. The Club's significance consisted, for example, in its new way of thinking about (the presentation of) modernity. What mattered here was pluralism — referring to various contemporary attitudes as well as, importantly, various genealogies of modernity, including the genealogies of Polish Surrealism. Its reception took place in the 1940s not only via Paris (Jerzy Kujawski, Tadeusz Kantor) or Prague (Zbigniew Dłubak, Marian Bogusz), but also through the pre-war work of Marek Włodarski (Henryk Streng) and the Lviv-based collective Artes.

Working on the exhibition, we were aware that the dynamics of the selected phenomena do not always match the turning points defined by political events. The sources of the artistic choices and attitudes significant for the late 1940s date back to pre-war times, something that we note on several occasions. We present the monumental painting of Felicjan Szczęsny Kowarski, that in an unchanged form revives after the war in a new reality, or the historicising painting of Antoni Michalak, a disciple of Tadeusz Pruszkowski. The idea of the avant-garde working-class housing scheme found its perfect embodiment in Helena and Szymon Syrkus' experimental Koło II residential estate in Warsaw's Wola district; the Ład collective's concept of 'beautiful furniture for everyone', in turn, materialised in an everyday reality defined by ruins and 'loot markets', as a utopia realised under the aegis of the Production Aesthetics Supervision Bureau created by Wanda Telakowska.

Naturally, not only specific artistic proposals but also the postulates of 'solidarity between intellectuals and the working masses', raised again after the war, had their roots in the pre-war reality. In this context, let us mention the Congress of Cultural Workers in the Defence of Peace in Lviv in May 1936, attended by many would-be prominent cultural activists and artists (e.g. Karol Kuryluk, Wanda Wasilewska or Władysław Broniewski),⁶ which culminated in the participants' cheering 'Let us meet in red Warsaw!'

The most telling declaration of this kind of postulates shortly after the war was Jerzy Borejsza's essay/manifesto *Rewolucja łagodna* [A mild revolution].⁷ Borejsza, a communist and a visionary, expressed in it a sense, quite common for Polish intellectuals at the time, regardless of their political sympathies, that the elitist cultural-policy model needed to be replaced with an egalitarian one.

However, the postulate of connecting art with social life, declared in the immediate post-war years by the authorities and the artists themselves, ended in a fiasco. What is more, it may have been then — in the second half of the 1940s — that the autotelic model of modern art and the modern artist as isolated from the social reality had become firmly established.

The early post-war years saw the development of communist propaganda's visual strategy — the 'scenography' of the new regime. Artists such as Mieczysław Berman, Tadeusz Trepkowski or Włodzimierz Zakrzewski were among those who had directly involved themselves in the new political reality, becoming key authors of the propaganda rhetoric. For Berman, in particular,

there was an uninterrupted continuity, both ideological and formal, between that work and the pre-war and war-time years.

The repertoire of motifs (e.g. the myth of 'Piast Poland') and of the formal means of expression, already established in the late 1930s,⁸ were implemented on a mass scale in the post-war years in the context of the recent geopolitical changes. One of the new regimes key legitimisation tools was the propaganda of the 'Regained Territories', which heavily involved the photographic community (state-sponsored photographic tours around the newly acquired lands in the west, the founding of the Western Institute in Poznań etc.). The apogee of those efforts was the Regained Territories Exhibition, presented in both the book and the exhibition as a key propagandistic event, realised on an unprecedented scale and featuring a great number of artists — members of the pre-war avant-garde (Henryk Stażewski), Colourists (e.g. Jan Cybis), and pre-war statist (e.g. Kowarski).

A will to live, present despite omnipresent destruction, manifesting itself in Polish culture of the period and expressed in efforts to design the world despite everything, in introducing order, in building a new organisation of life, is something that is common for the attitudes of many artists, architects and designers seeking to find a place for themselves in the post-war reality.

In Warsaw, the city's almost complete destruction and the municipalisation of real estate in 1945 offered urban planners and architects the possibility to realise hitherto utopian visions. Razed to the ground, the area of the former Jewish Ghetto, whose 'lunar' landscape can be seen in Jan Bułhak's famous photograph, *Sodom and Gomorrah*, represented in 1945 a great challenge and temptation for architects — a modernist dream fulfilled, a 'dreamed revolution'. It was now possible to start building from scratch. On the ruins — and using the ruins — will emerge Muranów, a housing scheme-memorial designed by Bohdan Lachert. Its original symbolism, conveyed by unplastered red brick walls meant to evoke the 'blood of the murdered', was eventually obscured by a socialist-realist 'costume'. Socialist realism also put a halt to a public debate dealing with the experience of war and the Holocaust as well as with the language of art and how it should be formulated (in literature or painting). Thus the mourning period of the early post-war years is interrupted and the traumatic experiences repressed into the sphere of 'unspeakable' taboo, something that will continue to be felt in the successive decades, also in art. A good example of the complexities of the commemoration debate, its manipulation and eventual repression (beginning in the late 1940s) is the history of the Auschwitz-Birkenau Museum, opened in 1947, and of the changing concepts regarding the desired shape of this particular exposition.⁹ In the second half of the 1940s, the memory of war had not yet solidified and several different narratives competed with each other. The Holocaust was present in the Polish public discourse, becoming marginalised only after 1949. The search for an adequate language to describe the experience of war was bound up with a debate over realism in literature and painting. It was not disconnected, of course, from the political context, and concerned, in large part, the directions

Nie damy węgla Niemcom. Trzecie pytanie: Tak, 1946, Muzeum Plakatu w Wilanowie, Oddział Muzeum Narodowego w Warszawie

na sąsiedniej stronie:

Bronisław Linke, *Balet*, z cyklu *Kamienie krzyczą*, 1949, kolekcja prywatna

No Coal to the Germans. Third Question: Yes, 1946, Poster Museum in Wilanów, Branch of National Museum in Warsaw

opposite:

Bronisław Linke, *The Ballet*, from the *Stones Shrieks* series, 1949, private collection

of cultural policy: would it follow the liberal model or adhere to paradigms imposed from above (such as Soviet socialist realism)?

Given initially unclear signals arriving from the Soviet Union and disturbing postulates appearing in the press, calling for a return to a 19th-century version of realism, for artists and critics the debate became a field of battle for modern art. Expanding the realist formula so that it could contain abstraction, cubism or surrealism, adopting the concept of realism for modern art, seemed to be offering a chance for its free and autonomous development (the 'enhanced realism' formulated by Kantor and Porębski). In this broad formula of realism, there was room for both Andrzej Wróblewski with his 'direct realism' and for Władysław Strzemiński with his 'realism of the process of vision', attempting to design a new language to describe the experience of the war and the post-war reality.

The art of the 1940s faced the experience of being a witness, the experience of an eye that sees. Strzemiński made the issue the focal point of his post-war art. His theoretical work as well as painting practice focused on the relationship between the work of the eye and the activity of the brain. There was a close connection between his *Theory of Vision*, written at the time and published in fragments, which dealt with the neurophysiology of vision, *Afterimages*, renderings of images overlapping on the retina, both remembered and actual, and the *To My Friends the Jews* series, the central theme of which are the visual perceptions of the observer, the eyewitness.





The latter series, one of the most disturbing artworks about the Holocaust, acquired particular significance in the context of post-war anti-Semitism. For this reason, in both the exhibition and the book it is presented next to Julia Pirotte's photographs of the Kielce pogrom. What was important for us was anchoring both Strzeмиński's series and Wróblewski's *Executions* in the specific iconosphere of the 1940s, saturated with images of cruelty. Strzeмиński used those images in his collages, while for Wróblewski they had served as a point of departure for studies for the *Executions*. 'Visual consciousness', the central concept of Strzeмиński's *Theory of Vision*, construed also as an ability to derive knowledge from reality, becomes an extremely significant category in a world whose iconosphere was comprised largely of photographs documenting the atrocities of war.

The meeting of these two artists in a single exhibition space is also a meeting of Wróblewski's 'cosmogenic' compositions — constellations of planets and stars that need to be re-situated in space, an *Earth* that has to be reconstructed from fragments — with Strzeмиński's paintings of the sun.

What also seems interesting in the context of the era's dominant photographic imagery, as well as deserving a reinterpretation, are the works of Jadwiga Mażarska — both her abstract collages made of torn photographs, including press photos, and her unique 1949 painting verging between abstraction and figuration, *Statue of Circulating Power*. The latter's 'photographic' colour scheme (black, grey, white) and an unclear, hard-to-decipher composition consisting of fragmented, tangled human bodies, brings to mind the era's gruesome press photographs, such as those documenting the liberation of the Dachau camp.

One of the leitmotifs of the early post-war period are ruins and their representations in painting and photography. As an image of a shattered, fragmented, degraded world, they were an extremely potent metaphor. Images of ruined Warsaw became also instrumental in writing the city's biography as well as constituting a key element of the new regime's propaganda strategy. One of the pillars underpinning fragile social confidence was the reconstruction of the Polish capital, which had been destroyed in nearly 80 percent.¹⁰ Moreover, the recon-

struction effort offered a chance for realising the utopia of a city for an egalitarian society.

Photo books or exhibitions (e.g. *Warsaw Accuses*, organised by the Warsaw Reconstruction Bureau at the National Museum in Warsaw in 1945) featuring images of ruins emphasised the heroism of reconstruction. References to antiquity in photography, painting, literature and theatre, drawing parallels between the post-war devastation and ancient ruins, and between Warsaw and the Eternal City, served to ennoble the wartime experience. At the same time, the shift towards antiquity as the most universal source was an expression of hope in rising from the ruins, including the spiritual and moral ones.

The apocalyptic landscape of the ruins — aestheticised and mythologised — was meant not so much as an expression of nostalgia for the old as a foundation of a new social order, a new state, built on the rubble of the old order and old social organisation. Serving to build a new memory and new identity, the photographs of the post-war wreckage were thus — as images of memory — ruins in themselves.¹¹

The quotation opening this essay is from Tadeusz Borowski's letter to the Maria from *Farewell to Maria*, a girlfriend who had decided to remain in exile. At the time of writing the letter, Borowski had been back in Poland for over a year. After Auschwitz, Dachau, a camp for displaced persons, and a stay in Munich, he had returned to Poland in May 1946. In his biography are condensed the experiences, choices and fate of those artists who had accepted the challenge posed by the 'new' reality. The liminal experience of the war and Holocaust, political support for the new regime,¹² and a search for the right language to name and describe all that. Borowski found it, but the anti-heroic, anti-moralistic, provocative and radical idiom of his short stories soon proved at odds with the socialist realist doctrine. In a self-critical essay published in the press, the writer renounced his most important work; it was, symbolically, his first suicide. It is hard today to investigate his reasons; 'in fact, I've already stopped trying to understand what is happening inside me', he wrote in another letter to Maria.¹³ Just as it is impossible to fathom the motives of his late writing, so there is no clear-cut interpretation of the first five post-war years in culture: how much of it was naivety and cynicism, how much true commitment, and how much cold calculation. ●●●

- 1 Tadeusz Borowski's letter to Maria Rundo, 12 July 1946, in *Niedyskrecje pocztowe. Korespondencja Tadeusza Borowskiego*, ed. T. Drewnowski, Warsaw: Prószyński i S-ka, 2001, p. 148.
- 2 Marcin Zaremba, *Wielka trwoga. Polska 1944–1947*, Kraków: Znak, 2012.
- 3 Cf. *Repartir à zero. Comme si la peinture n'avait jamais existé (1945–49)*, exh. cat., ed. Éric de Chassey, Sylvie Ramond, Paris: Musée des Beaux-arts de Lyon, 2008.
- 4 There is still a dearth of monographic studies on such important subjects as the Warsaw Reconstruction Bureau, the Club of Young Artists and Scientists, the Production Aesthetics Supervision Bureau, the

Regained Territories Exhibition, of monographs of numerous artists and architects, and especially of studies of the political archives.

- 5 Ultimately established by the exhibition and catalogue: *I Wystawa Sztuki Nowoczesnej. Pięćdziesiąt lat później*, ed. Józef Chrobak, Marek Świca, Kraków: Fundacja Nowosielskich, Starmach Gallery, 1999.
- 6 Significantly, the Congress's organiser, the Communist Party of Poland, fearing unexpected reactions from the Polish avant-garde (French Surrealists had refused to participate in the First International Congress in the Defence of Culture in Paris in 1935), turned down applications from the majority of artists from Kraków and Lviv. In most likelihood, only Jonasz Stern and Andrzej Pronaszko took part.
- 7 Jerzy Borejsza, 'Rewolucja łagodna', *Odrodzenie*, no. 10–12, 1945, p. 1.
- 8 For example, Józef Kisielewski's book *Ziemia gromadzi prochy* (Poznań: Księgarnia Św. Wojciecha, 1939) served as a direct model, in terms of both visuals and the repertoire of propaganda motifs, for *Ziemia Staropolski*, published after the war by the Western Institute in Poznań.
- 9 Zofia Wóycicka, *Przerwana żałoba. Polskie spory wokół pamięci wokół nazistowskich obozów koncentracyjnych 1944–1950*, Warsaw: Trio, 2009.
- 10 Demolished systematically during the war in keeping with the Nazi strategy of destroying the Polish nation, Warsaw was so ruined that it was doubted for some time whether it would remain the country's capital; the communist regime considered leaving it as it was, a phantom city of ruins, as an anti-war memorial.
- 11 Krzysztof Pijarski, *Wunderblock Warsaw. The Ruined City, Memory and Mechanical Reproduction* <http://widok.ibl.waw.pl/index.php/one/article/view/150/252>, accessed 11 August 2015.
- 12 Borowski knew the Soviet regime from personal experience: he was born in Zhytomyr, Ukrainian SSR, and his parents were deported to Siberia.
- 13 *Niedyskrecje pocztowe...*, p. 150.

Joanna Kordjak, Agnieszka Szewczyk

Roman Szałas, *Włókniarzu — na Zachodzie potrzeba więcej rąk do pracy*, 1946, Muzeum Plakatu w Wilanowie, Oddział Muzeum Narodowego w Warszawie

Roman Szałas, *Weavers — More Manpower Is Needed in the West*, 1946, Poster Museum in Wilanów, Branch of National Museum in Warsaw

Przewodnik po wystawie

Exhibition Guide

Joanna Kordjak, Agnieszka Szewczyk

Sala 1 Ruiny i architektura

Powojenne realia — niemal całkowite zniszczenie stolicy oraz komunalizacja gruntów w 1945 roku — otworzyły przed urbanistami i architektami możliwości realizacji dotychczas utopijnych wizji. W pracowniach Biura Odbudowy Stolicy powstawały opracowywane przez interdyscyplinarny zespół specjalistów plany rozwoju miasta w kolejnych dekadach. W 1949 roku rozpoczęto realizację planowanej jeszcze w czasie wojny jednej z dwóch głównych arterii miasta: trasy W–Z. Realizowano też przedwojenne awangardowe idee osiedli robotniczych. Wykorzystując prefabrykaty z gruzobetonu eksperymentalny projekt Koło II Szymona i Heleny Syrkusów był jednocześnie próbą odpowiedzi na podstawowe problemy związane z odgruzowywaniem stolicy.

Helena i Szymon Syrkusowie, osiedle Koło II, 1947–1951, Muzeum Architektury we Wrocławiu

Room 1 Ruins and Architecture

The post-war realities — Warsaw's almost complete destruction and the municipalisation of real estate in 1945 — offered urban planners and architects the possibility to pursue what until then would have been utopian visions. An interdisciplinary team of experts working for the Warsaw Reconstruction Bureau designed plans of the city's development in the successive decades. In 1949, construction began of Trasa W–Z, one of Warsaw's two major thoroughfares, planned even during the war. Prewar avant-garde concepts of working-class housing schemes were given a go-ahead. Koło II, an experimental design by Szymon and Helena Syrkus, used debris as a construction aggregate for prefabricated elements, thus addressing the major issue of clearing the city of rubble.

Helena and Szymon Syrkus, Koło II housing scheme, 1947–1951, Museum of Architecture in Wrocław

Okładka tygodnika „Stolica”, 1949

Zaprojektowane przez przedwojennego awangardowego architekta Bohdana Lacherta, zlokalizowane na terenie byłego getta osiedle Muranów stanęło na wzniesieniu utworzonym z gruzów zniszczonej dzielnicy żydowskiej i miało wedle koncepcji architekta pełnić funkcję osiedla — pomnika urbanistycznego. Symboliczną wymowę podkreślał jego pierwotny wygląd — nieotynkowane pustaki o czerwonej barwie przywoływały na myśl krew zamordowanych. Otynkowanie osiedla w 1951 roku całkowicie zmieniło jego estetyczny i symboliczny wyraz.

Cover, *Stolica* weekly, 1949

Designed by the prewar avant-garde architect, Bohdan Lachert, the Muranów housing scheme was located on the site of the former Jewish Ghetto and built on an elevation formed by its ruins; it was meant to serve as an architectural memorial. The symbolism was emphasised by its original appearance, the unplastered red hollow blocks bringing to mind the blood of the victims. Plastering the buildings in 1951 completely changed the estate's aesthetic and symbolic expression.





Jan Bułhak, *Sodoma i Gomora*, 1945, Muzeum Historii Fotografii, Kraków, fot. dzięki uprzejmości Bohdana Bułhaka

„Księżycowy” pejzaż zrównanego z ziemią warszawskiego getta na fotografii Jana Bułhaka to jedno z najbardziej niezwykłych zdjęć z licznej serii fotografii zrujnowanych polskich miast i jednocześnie przejmujący obraz świata po Zagładzie.

Jan Bułhak, *Sodom and Gomorrah*, 1945, Photography History Museum, Kraków, photo courtesy of Bohdan Bułhak

Razed to the ground by the Germans, the ‘lunar’ landscape of the Warsaw Ghetto in Jan Bułhak’s photograph is one of the most unique images in a large series of photographs of ruined Polish cities, and a moving image of the post-Holocaust world.



Mieczysław Berman, *Szabrownicy*, 1945, fotomontaż, Muzeum Narodowe we Wrocławiu

Mieczysław Berman, czołowy grafik wczesnego okresu powojennego w Polsce, zaangażowany w propagandową działalność komunistyczną już przed 1939 rokiem, najczęściej posługiwał się techniką fotomontażu. Przeznaczona do szerokiego obiegu prasowego, operująca jednoznacznym przekazem i karykaturalną formą praca podejmowała jeden z kluczowych problemów życia społecznego po 1945 roku.

Mieczysław Berman, *Looters*, 1945, photomontage, National Museum in Wrocław

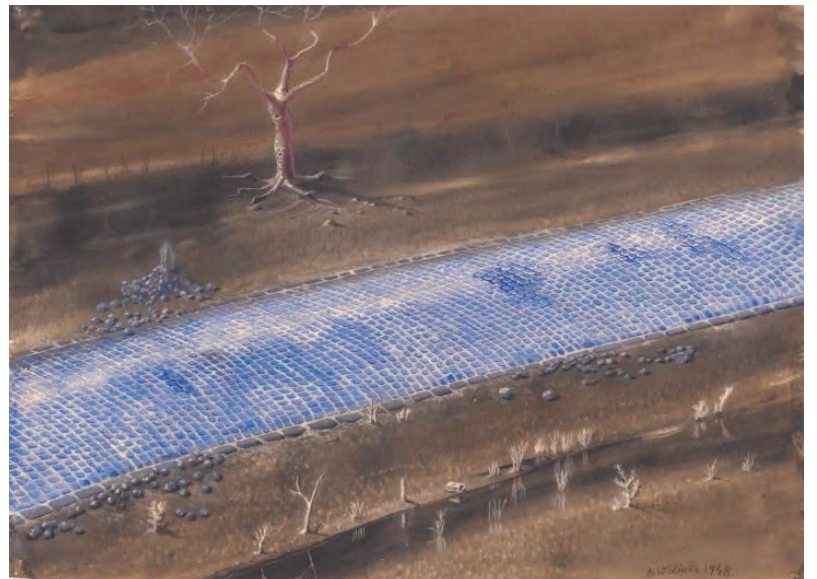
The favourite technique of Mieczysław Berman, a leading graphic designer of post-war Poland, active in the field of communist propaganda even before 1939, was photomontage. Meant for the mass-circulation press, sending a clear-cut message and using a caricatural form, the work addressed one of the crucial issues of post-1945 social life.

Bronisław Linke, *Różowy tor i Niebieska droga*, 1946, Muzeum Narodowe w Warszawie

Dyptyk Bronisława Linkego namalowany został pod wpływem doświadczeń ucieczki przed nazistami w 1939 roku oraz powrotu do Polski w 1946. „Fotograficzny kadr”, niepokojący realizm i symboliczna kolorystyka czynią te prace jednymi z bardziej wyjątkowych dokumentów wojennych przeżyć. Doświadczenie przedwojennego komunisty uciekającego w 1939 roku z żoną Żydówką do Lwowa, zesłanego potem w głąb Związku Radzieckiego i powracającego do zrujnowanej Warszawy, gdzie błędził z aparatem fotograficznym i szkicownikiem po gruzach getta zaowocowało jeszcze przejmującym cyklem prac *Kamienie krzyczą* (1946–1956).

Bronisław Linke, *Pink Track and Blue Road*, 1946, National Museum in Warsaw

Bronisław Linke’s diptych was inspired by the experience of fleeing from the Nazis in 1939 and returning to Poland in 1946. Its ‘photographic frame’, disturbing realism and symbolic colours make it one of the more outstanding testimonies of wartime plight. A prewar communist, fleeing in 1939 with his Jewish wife to Lviv, deported to Russia and afterwards returning to Warsaw, where he wandered, camera and sketchbook in hand, around the ruins of the Jewish Ghetto, Linke produced also the highly emotional series *Stones Shrieks* (1946–1956).



Sala 2 Straszne obrazy

Ogrom zdjęć dokumentujących okrucieństwo zbrodni wojennych, nasycających sferę wizualną wielką liczbą „strasznych obrazów”, to charakterystyczny znak tamtego czasu. Docierały one do szerokiego odbiorcy za pośrednictwem popularnych czasopism takich jak „Przekrój”, albumów fotograficznych, kartek pocztowych. Niedawne osobi-

ste doświadczenia przeważającej części społeczeństwa przywoływano w dokumentach fotograficznych aby to, co „niewyobrażalne” nie osunęło się sferę nierealności i zapomnienia. Wprzęgnięte z oczywistych powodów w maszynę propagandową stanowią szczególnie dowód radykalizmu czasu „zaraz po wojnie”.

Room 2 Horrible Images

A multitude of photographs documenting the atrocities of war, saturating the visual sphere with a great number of ‘horrible images’, was a characteristic sign of the times. The images reached the mass audience through popular magazines such as *Przekrój*, picture books or postcards. The recent personal experiences of a vast majority of the population were evoked through photography so that the ‘unimaginable’ does not become unreal and forgotten. Harnessed, for obvious reasons, in the service of propaganda, the images attest to the radicalism of the immediately post-war era.



Władysław Strzemiński, *Kobieta w oknie*, 1948, wł. prywatna

Władysław Strzemiński już przed 1939 rokiem podejmował w swojej twórczości zagadnienie widzenia i fizjologii oka. Po wojnie relacje pomiędzy pracą oka i aktywnością mózgu stały się głównym wątkiem pracy teoretycznej i malarskiej artysty. Z powstających wówczas serii płócien solarystycznych, tzw. powidoków, na wystawie prezentowany jest m.in. obraz *Kobieta w oknie*.

Władysław Strzemiński, *Woman in a Window*, 1948, private collection

Even before 1939 Władysław Strzemiński explored in his art the various aspects of vision and the physiology of the eye. After the war, relationships between the work of the eye and the activity of the brain became the main theme of his theory and painting practice. Among his ‘solaristic’ paintings from the period, known as ‘afterimages’, was *Woman in the Window*.



Władysław Strzemiński, *Moim przyjaciółom Żydom*, przed 1947, Muzeum Narodowe w Krakowie

W latach 1945–1947 Władysław Strzemiński stworzył cykl prac poświęcony pamięci swoich żydowskich przyjaciół, którzy w czasie wojny znaleźli się w łódzkim getcie, stając się ofiarami masowej eksterminacji tego narodu. Na cykl złożyło się dziesięć kolaży — ich kompozycję tworzą fotografie z getta lub obozów śmierci połączone z rysunkami przekopiowanymi z wojennych cyklów artysty i opatrzone poetyckim komentarzem. Niemal abstrakcyjne rysunki o charakterystycznej biologicznej linii zestawione z fotograficznymi dokumentami zbrodni tworzą przejmujący obraz zderzenia utopijnej wizji awangardowego artysty z rzeczywistością.

Cykl będący jednym z najbardziej wstrząsających dzieł dotyczących tematu Zagłady (której artysta sam był naocznym świadkiem) nabierał szczególnej wymowy w kontekście powojennego antysemityzmu.

Władysław Strzemiński, *To My Friends the Jews*, before 1947, National Museum in Kraków

In the years 1945–1947 Władysław Strzemiński created a series of works devoted to the memory of his Jewish friends who had been imprisoned in the Łódź Ghetto, becoming victims of the mass extermination of Polish Jewry. The series consisted of ten collages combining photographs from the ghetto and death camps with drawings copied from the artist’s wartime series and accompanied by poetic commentary. Combined with photographic images of atrocities, the nearly abstract drawings, rendered using a characteristic, ‘biological’, line, constitute a moving portrayal of a clash between the avant-garde artist’s utopian vision and reality.

One of the most shocking works about the Holocaust (which the artist had personally witnessed), the series acquired a particular significance in the context of post-war Polish anti-Semitism.

Julia Pirotte, Z pogromu kieleckiego, 1946, Żydowski Instytut Historyczny, Warszawa

Julia Pirotte jako fotoreporterka tygodnika „Żołnierz Polski” wykonała w 1946 roku serię zdjęć przedstawiającą skutki brutalnej napaści Polaków na Żydów w Kielcach, w wyniku której zginęło 35 osób. Bezpośrednią przyczyną pogromu była plotka o uwięzieniu przez Żydów w piwnicy budynku przy ul. Planty 7 ośmioletniego chłopca, Henryka Błaszczyka, w celu dokonania na nim mordu rytualnego. Pirotte znalazła się na miejscu niedługo po zajściach, sfotografowała ofiary i uroczystości pogrzebowe. Kilka zdjęć opublikowano w gazecie, ale klisze z całością reportażu skonfiskował Urząd Bezpieczeństwa. Zachowały się jedynie uratowane przez artystkę odbitki.

Julia Pirotte, From the Kielce pogrom, 1946, Jewish Historical Institute, Warsaw

In 1946, working as a photojournalist for *Żołnierz Polski*, the armed forces weekly, Julia Pirotte made a series of photographs documenting the Kielce pogrom, which claimed 35 victims. The pogrom was directly inspired by a rumour that an eight-year-old Polish boy, Henryk Błaszczyk, had been abducted by Jews and locked up in a basement at 7 Planty Street for the purpose of ritual murder. Pirotte, who had arrived in town soon after the pogrom, portrayed the victims and their funeral. Several images were published, but the negatives were soon confiscated by the political police; only prints saved by the artist herself have been preserved.



**Sale 3, 4
Realizmy powojenne**

Dyskusja o realizmie w polskiej prasie drugiej połowy lat czterdziestych dotyczyła kierunku polityki kulturalnej: czy będzie ona odwoływać się do modelu liberalnego czy odgórnie narzucanych rozwiązań (jak radziecki socrealizm)?

Rozszerzanie formuły realizmu, która mogłaby pomieścić także abstrakcję czy surrealizm, wydawało się szansą na swobodny rozwój sztuki nowoczesnej. Spór o realizm w literaturze i malarstwie wiązał się jednocześnie z kluczowym dla tego czasu poszukiwaniem adekwatnego języka opisującego doświadczenie wojny i Zagłady.

**Rooms 3 and 4
Post-war Realisms**

The debate on realism carried out in the Polish press in the second half of the 1940s concerned the guidelines of cultural policy: would it follow the liberal model or adhere to top-down patterns (such as Soviet socialist realism)?

Expanding the realist formula, which could also include abstract or surrealist art, seemed to be offering a chance for an unconstrained development of modern art. The dispute over realism in literature and painting was also bound up with a search, crucial for the period, for an adequate language to describe the experience of war and the Holocaust.



Marian Bogusz, Za 5 minut dwunasta w Nankin, 1948, wł. prywatna

Tytuł obrazu odwołuje się do aktu ludobójstwa dokonanego przez Japończyków na mieszkańcach chińskiego miasta Nankin w 1937 roku. Propagandowy temat zobrazowany został w surrealistycznej stylistyce. Obraz Bogusza prezentowany był na Wystawie Sztuki Nowoczesnej w Krakowie w 1948 roku, ostatniej przed socrealizmem manifestacji sztuki nowoczesnej w Polsce.

Marian Bogusz, Five Minutes to Twelve in Nanking, 1948, private collection

The title refers to the Nanking Massacre, perpetrated by Japanese troops against the residents of the Chinese city of Nanking (today spelled Nanjing) in December 1937–January 1938. The propagandistic theme was depicted in a surreal style. The painting was featured in the Exhibition of Modern Art in Kraków in 1948, the last manifestation of modern art in Poland before the imposition of the doctrine of socialist realism.



Marek Włodarski, Demonstracja obrazów, 1948, Muzeum Sztuki w Łodzi

Henryk Streng — czołowy przedstawiciel lwowskiej awangardy ze względu na swoje żydowskie pochodzenie w czasie okupacji ukrywał się i zmienił nazwisko na Marek Włodarski. Obraz z 1948 jest autokomentarzem do jego przedwojennej twórczości i głosem w toczącej się w latach czterdziestych dyskusji o realizmie. Praca z 1937 roku o tym samym tytule traktowała o potrzebie tworzenia realistycznego malarstwa zaangażowanego społecznie, zgodnego z ówczesnymi hasłami grupy Artes, do której należał artysta. Abstrakcyjna *Demonstracja obrazów* jest wyrazem utraty zaufania do realistycznej formuły sztuki, która okazała się nieadekwatna do opisu doświadczenia wojny i Zagłady.

Marek Włodarski, *Demonstration of Paintings*, 1948, Muzeum Sztuki Łódź

Due to his Jewish ethnicity, Henryk Streng, a leading representative of the Lviv avant-garde art community, went into hiding during the German occupation and changed his name to Marek Włodarski. The 1948 painting is a self-commentary on his prewar work and a voice in the 1940s debate on realism. A 1937 work bearing the same title dealt with the need for socially aware realistic painting, as postulated by the collective *Artes*, which Streng was a member of. The abstract *Demonstration of Paintings* is an expression of a loss of faith in the realistic painting formula that had proven inadequate for describing the experience of war and the Holocaust.

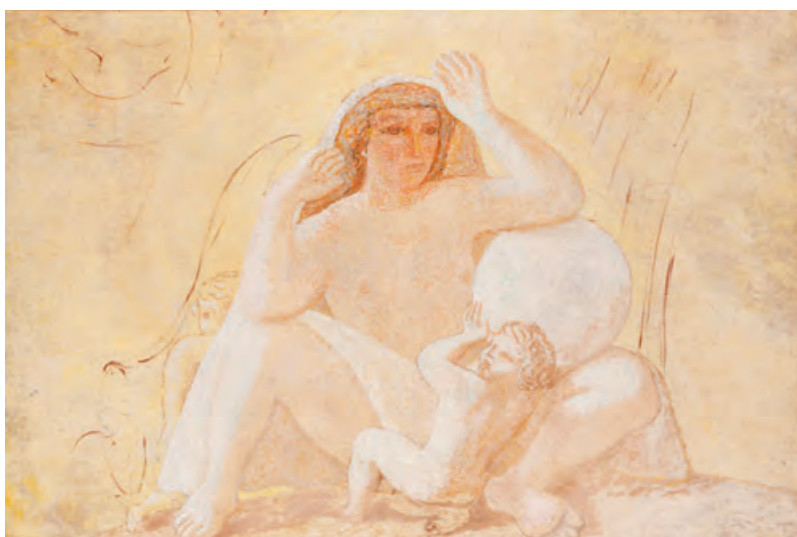


Zbigniew Dłubak, *Bez tytułu*, 1948, Muzeum Narodowe w Warszawie

Jest to jedna z serii abstrakcyjnych fotografii Zbigniewa Dłubaka tworzonych w drugiej połowie lat czterdziestych, inspirowana surrealizmem, z którym artysta zetknął się w Czechach, w trakcie swojego powrotu z obozu koncentracyjnego w Mauthausen.

Zbigniew Dłubak, *Untitled*, 1948, National Museum in Warsaw

One of Zbigniew Dłubak's abstract photography series, made in the second half of the 1940s, inspired by Surrealism, which the artist had come in touch with in Bohemia, during his return from the Mauthausen concentration camp.



Felicjan Szczęsny Kowarski, *Kobieta z kulą*, 1947, Muzeum Narodowe w Krakowie
Kobieta z kulą znana także jako *Alegoria architektury* to jeden z obrazów z powstającego tuż po wojnie cyklu *Człowiek*. Kowarski, znany przedwojenny malarz monumentalny, w czasie wojny tworzył głównie pejzaże, do wielkich płócien powrócił tuż po jej zakończeniu. *Kobieta z kulą* jest tutaj szczególna. Można w niej widzieć zamknięcie cyklu — po najbardziej znanej *Elektrze* siedzącej na gruzach świata przynosi ona

nadzieję. Doświadczenie hekatomb, ale również wiara w podniesienie się z gruzów kierowała artystów w stronę sztuki antycznej jako najbardziej uniwersalnego źródła.

Felicjan Szczęsny Kowarski, *Woman with a Sphere*, 1947, National Museum in Kraków

Woman with a Sphere, also known as *Allegory of Architecture*, is one of the paintings from the series *Man*, created right after the war. Kowarski, a well-known prewar monumental painter, painted mainly landscapes in 1939–1945, returning to large formats after the end of the war. *Woman with a Sphere* is unique here; it can be perceived as a culmination of a series, offering hope after the best-known *Electra* sitting amid the ruins of the world. The experience of a hecatomb, but also faith in a recovery from ruination, led the artist towards classical art as a most universal source.



Andrzej Wróblewski, *Bez tytułu (Chłopiec z bezgłowym posągami)*, b.d., kol. prywatna

W dwóch nieznanych dotąd wielkoformatowych pracach na papierze artysta wykorzystał motyw antycznej ruiny, a jednocześnie podjął kluczowy dla swej twórczości temat: spotkania żywych i umarłych. Motyw okaleczonej antycznej rzeźby to kolejny wariant wyobrażenia pokawałkowanego ciała ludzkiego, które pojawia się w twórczości Wróblewskiego wielokrotnie. W pracach z lat czterdziestych poddany kubistycznej deformacji i uproszczeniu motyw ten stawał się punktem wyjścia do studiów figury człowieka-abstrakcji i poszukiwań nowej formuły figuracji.

Andrzej Wróblewski, *Untitled (Boy with a Headless Statue)*, no dated, private collection

In two previously unknown large-format works on paper, Wróblewski used the motif of ancient ruins while tackling a crucial theme of his art: a meeting of the living and dead. The motif of a mutilated classical sculpture is a variation on the image of a dismembered human body, recurring frequently in his work. In Wróblewski's paintings from the 1940s, the motif, simplified and subjected to cubist deformation, became a point of departure for studies of the abstract human figure and a search for new formula of figuration.



Sala 5 Wzornictwo

W latach czterdziestych państwo podjęło działania mające na celu podniesienie estetyki przedmiotów powszechnego użytku. Chęć tworzenia nowych, odznaczających się dobrym wzornictwem przedmiotów powstała niejako wbrew powojennej rzeczywistości wymagającej prowizorycznych rozwiązań podstawowych problemów bytowych. Prace w tym kierunku inicjowała i prowadziła Wanda Telakowska — od 1945 kierująca Wydziałem Wytwórczości w Ministerstwie Kultury i Sztuki przekształconym w Biuro Nadzoru Estetyki Produkcji (BNEP) działające w latach 1947–1950. Głównym zadaniem tej instytucji było organizowanie współpracy artystów z wytwórczością (przemysłem i rzemiosłem). Kupowano od nich projekty i prototypy, gromadzone we wzorcowni z nadzieją na to, że w przyszłości trafią do produkcji.

Room 5 Design

After the war, the Polish state undertook efforts aimed at improving the aesthetics of everyday articles. The desire to create new, well-designed objects was at odds, in a way, with the impoverished post-war reality that called for makeshift solutions to the burning existential issues. Efforts in this direction were initiated and led by Wanda Telakowska, from 1945 head of the Ministry of Culture and Art's Department of Production, later renamed as the Production Aesthetics Supervision Bureau (BNEP), operative 1947–1950. The institution's main task was to connect visual artists with industry and trades; BNEP acquired and stored designs and prototypes in the hope of eventually scheduling them for production.



Julia Kotarbińska, szklanka i spodek, 1947–1949, Instytut Wzornictwa Przemysłowego w Warszawie

Tadeusz Kasprzycki, leżanka-fotel, lata 40., Instytut Wzornictwa Przemysłowego w Warszawie

Okładka „Kobiety”, 1948

na sąsiedniej stronie:

Jadwiga Maziarska, *Posąg krążącej siły*, 1949, Muzeum Śląskie w Katowicach

Julia Kotarbińska, glass and saucer, 1947–1949, Institute of Industrial Design in Warsaw

Tadeusz Kasprzycki, chaise-longue, 1940s, Institute of Industrial Design in Warsaw

Kobieta, cover, 1948

opposite:

Jadwiga Maziarska, *Statue of Circulating Power*, 1949, Silesian Museum in Katowice

Sale 6 i 7

Propaganda Ziem Odzyskanych

Pierwsze lata po wojnie były krótkim okresem ścisłej współpracy dotychczasowych przeciwników: komunistów i przedstawicieli obozu narodowo-demokratycznego, a rozpowszechniana przez środowiska nacjonalistyczne „myśl zachodnia” stała się podstawowym narzędziem legitymizacji nowej władzy. Kluczową propagandową rolę odegrało hasło „powrotu do Macierzy” i koncepcja nowo wcielonych terytoriów jako „ziem odzyskanych”, a Polski w nowym kształcie jako powrotu do Polski z czasów Piastów. Najważniejszą placówką dla rozwoju „myśli zachodniej” po II wojnie światowej stał się założony w 1945 Instytut Zachodni w Poznaniu.

Rooms 6 and 7

Regained Territories Propaganda

The early post-war years saw a brief period of collaboration between hitherto political enemies: the communists and the national-democratic camp, and ‘western thought’, promulgated by nationalists, became a key tool of the new regime’s legitimisation. The slogan of the newly acquired territories’ ‘return to Motherland’ and their concept as ‘regained lands’, and of Poland in its new shape as a return to the Piast-era Polish state, came to play a crucial role in official propaganda. An institution pivotal for the development of ‘western thought’ after Second World War was the Western Institute in Poznań, founded in 1945.



Jan Bułhak, *Wystawa Ziem Odzyskanych*, 1948, Muzeum Narodowe w Warszawie, fot. dzięki uprzejmości Bohdana Bułhaka
Wystawa prezentowała osiągnięcia trzyletniego okresu odbudowy i rozwoju tzw. Ziem Odzyskanych w wielu dziedzinach gospodarki i życia społecznego. Była pierwszym o tej skali przedsięwzięciem propagandowym powojennej Polski, przez wiele lat niemającym odpowiednika, tak pod względem rozmachu, jak i wartości rozwiązań artystycznych z dziedziny wystawiennictwa. Do wykonania oprawy plastycznej zaangażowano wielu artystów m.in. Jana Cybisa, Xawerego Dunikowskiego, Stanisława i Wojciecha Zameczników, Henryka Stażewskiego, Jerzego Jarnuszkiewicza. Zwiedzającym prezentowano także materiały na temat warunków naturalnych i historii Ziem Zachodnich. Manipulacja intelektualna i emocjonalna wykorzystywana przez propagandę osiągnęła zenit zwłaszcza w tej części ekspozycji i ustanowiła na najbliższe lata repertuar obowiązujących motywów agitacyjnych.

Jan Bułhak, *Regained Territories Exhibition*, 1948, National Museum in Warsaw, photo courtesy of Bohdan Bułhak

The exhibition presented the achievements of a three-year period of reconstruction and development in the ‘Regained Territories’ in many spheres of economic and social life. It was post-war Poland’s first propaganda project of this magnitude, unparalleled for many years in terms of both scale and modern exhibition-design solutions. Visuals were designed by numerous outstanding artists, e.g. Jan Cybis, Xawery Dunikowski, Stanisław Zamecznik, Wojciech Zamecznik, Henryk Stażewski or Jerzy Jarnuszkiewicz. Also featured were presentations on the western lands’ natural conditions and history; the intellectual and emotional manipulation reached its zenith particularly in that part of the show, establishing a repertoire of dominant propaganda slogans and motifs for the years to come.



Jan Bułhak, *Kopalnia Rymer koło Rybnika, 1948–1949, Muzeum Historii Fotografii, Kraków, fot. dzięki uprzejmości Bohdana Bułhaka*

Powojenna propaganda podkreślała odwieczny związek tzw. Ziemi Odzyskanych z kulturą i historią Polski. Celem jej było także oswojenie społeczeństwa z krajobrazem nowych terytoriów. Ministerstwo Transportu zorganizowało w latach 1947–1949 dziesięć objazdów po terenach przyłączonych po 1945 roku do Polski, by wykonać ich fotografie. Jednym z uczestników akcji fotografowania tych ziem był Jan Bułhak, wybitny przedstawiciel polskiej fotografii artystycznej, tu zaangażowany do stworzenia politycznie zawłaszczanego dokumentu.

Jan Bułhak, *Rymer Coal Mine Near Rybnik, 1948–1949, Photography History Museum, Kraków, photo courtesy of Bohdan Bułhak*

The post-war propaganda stressed the Regained Territories' 'centuries-long' connection with Polish culture and history. It also aimed to familiarise the general public with the landscape of the newly acquired lands; for this purpose, ten photographic tours were organised in 1947–1949 by the Ministry of Transport. One of their participants was Jan Bułhak, an outstanding representative of Polish artistic photography, here involved to create a politically appropriated documentary.

Xawery Dunikowski, *Pomnik Czynu Powstańczego na Górze Świętej Anny, ok. 1948, Archiwum Akt Nowych*

Ogłoszony w 1945 konkurs na upamiętnienie walk powstańczych na Śląsku wygrał zespół pod kierownictwem Xawerego Dunikowskiego. Zrealizowany według jego projektu pomnik stanął w symbolicznie naznaczonym miejscu. W latach 1933–1937 Niemcy wybudowali tam amfiteatr służący uroczystościom organizowanym przez nazistowskie władze oraz mauzoleum, które po wojnie wysadzono w powietrze. Stworzony na ich miejscu pomnik upamiętniał walki polsko-niemieckie z 1921 roku, sprzeciw Polaków zamieszkujących te tereny wobec germanizacji, a także zajęcie Śląska przez wojska polskie i radzieckie w 1945 roku. Wpisywał się w powojenne strategie zacierania śladów niemieckiej obecności na tych terenach i podkreślania ich związków ze słowiańszczyzną.

Xawery Dunikowski, *Silesian Uprisings Memorial, St. Anne Mountain, ca. 1948, Central Archives of New Records (AAN)*

Announced in 1945, an architectural competition for commemorating the Silesian uprisings was won by a team led by Xawery Dunikowski. A memorial was built according to his design in a symbolically charged location. In 1933–1937, the Germans had erected there an amphitheatre for Nazi festivities and a mausoleum that was dynamited after the war. The memorial built in their place commemorated the Third Silesian Uprising of 1921, Poles' resistance to Germanisation, and the seizure of Silesia by Polish and Soviet troops in 1945. It was part of the post-war strategy of erasing traces of German presence in Silesia and emphasising the region's links with Slavdom. ●●●



17.10–22.11

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

Jan Dziaczkowski. Historie prawdziwe i zmyślane

Jan Dziaczkowski. True and Untrue Stories

kurator | curator: Karol Hordziej

współpraca merytoryczna | assistant curator: Aleksandra Dziaczkowska

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

partner wystawy | partner of the exhibition: Fundacja Sztuk Wizualnych



Jan Dziaczkowski urodził się w 1983 roku w Warszawie. W 2007 roku ukończył studia na Wydziale Malarstwa warszawskiej Akademii Sztuk Pięknych pod kierunkiem prof. Krzysztofa Wachowiaka. Malarz, fotograf, ilustrator i twórca kolaży — w ciągu zaledwie kilku lat dał się poznać jako jeden z najbardziej utalentowanych młodych polskich twórców. Szczególne uznanie przyniosły mu kolaże wykonywane tradycyjną techniką, obecnie znajdujące się w licznych prywatnych kolekcjach, a także ilustracje, które tworzył dla pism muzycznych, społecznych i kulturalnych, m.in. dla „Machiny”, „Architektury”, „A4”, „Ha!artu” i „Przekroju”. Dziaczkowski brał również czynny udział w artystycznym życiu Warszawy; w latach 2004–2007 współtworzył nieformalną grupę Pracownia Nuku; jest również autorem instalacji zrealizowanych w klubokawiarniach PKP Powiśle oraz Chłodna 25. Zginął we wrześniu 2011 roku podczas wspinaczki w Tatrach. Od czasu śmierci artysty opiekę nad jego archiwum sprawuje Fundacja Sztuk Wizualnych, wydawca opublikowanego w 2013 roku albumu *Jan Dziaczkowski. Kolaże*.

Jan Dziaczkowski was born in 1983 in Warsaw. In 2007, he graduated in painting at the Warsaw Academy of Fine Arts in the studio of Prof. Krzysztof Wachowiak. A painter, photographer, illustrator and author of collages, within just a few years he earned recognition as one of the most talented young Polish artists. He was particularly praised for his collages on paper, today held in numerous private collections, and for his illustrations for various musical, cultural and general-interest magazines, e.g. *Machina*, *Architektura*, *A4*, *Ha!art* or *Przekrój*. He also took an active part in Warsaw's artistic life; he was a co-founder and member of the informal collective *Pracownia Nuku* in 2004–2007; he is also the author of installations realised at the PKP Powiśle and Chłodna 25 club/café. He died in September 2011 while climbing in the Tatra Mountains. Following his death, his archive has been in the custody of Fundacja Sztuk Wizualnych, the publisher of the artist's book *Jan Dziaczkowski. Collages* (2013).

Paris, z cyklu *Keine Grenze*, 2008

Paris, from the *Keine Grenze* series, 2008

Wszystkie prace: © Aleksandra Dziaczkowska, Monika Klonowska, Julian Klonowski, dzięki uprzejmości Fundacji Sztuk Wizualnych | All works: © Aleksandra Dziaczkowska, Monika Klonowska, Julian Klonowski, courtesy of Fundacja Sztuk Wizualnych

Wystawa jest pierwszą monograficzną prezentacją twórczości Jana Działkowskiego, w pełni pokazującą rozległy horyzont zainteresowań artysty. Wśród zaprezentowanych prac znajdują się zarówno dobrze znane szerokiej publiczności kolaże, mniej znane dzieła malarskie, jak również nieprezentowane do tej pory obrazy i fotografie związane z afrykańską podróżą tropem rodzinnych historii, którą artysta odbył niedługo przed swoją śmiercią. Niezależnie od techniki twórczość Działkowskiego charakteryzuje montażowy sposób widzenia, w którym elementy z różnych światów stają się materiałem tworzącym nową rzeczywistość, zamieszkaną przez postacie historyczne i figury zaczerpnięte z historii sztuki, gwiazdy popkultury oraz rodzinę i znajomych autora. Na kolejnych stronach prezentujemy krótki przewodnik po wykreowanym przez twórcę świecie.



The exhibition is the first monographic presentation of Jan Działkowski's work, fully showing the broad range of the artist's preoccupations. Among the featured works are the well known collages, less known paintings, as well as never previously exhibited paintings and photographs related to an African trip in search of family history that the artist undertook shortly before his death. Whatever the medium, Działkowski's art is distinguished by montage vision, with elements from different worlds coming together to create a new reality, inhabited by historical and art historical figures, pop stars and the artist's relatives and friends. The following pages present a short guide to the world evoked by Jan Działkowski.

Motyw podróży jest najbardziej charakterystyczny dla prac Jana Działkowskiego. Na obrazie zatytułowanym *Firebanks 142* widzimy temat zainspirowany kadrem z filmu *Wszystko za życie* (*Into The Wild*) Seana Peana, opowiadającego historię Chrisa McCandlessa, który w 1990 roku w geście buntu wobec konsumpcjonistycznego społeczeństwa wyruszył bez pieniędzy w trwającą blisko dwa lata podróż po Ameryce. Ostatecznym celem była Alaska, gdzie McCandless (na obrazie to mężczyzna w koszuli w kratkę, siedzący przy zaimprovizowanym stoliku) zamieszkał w opuszczonym autobusie. Podróżnik zginął z głodu i wycieńczenia, nie mogąc powrócić do cywilizacji. Malarz umieścił przy autobusie dodatkowych bohaterów, między innymi geologa i odkrywcę Johna Wesleya Powella (na koniu) oraz zmarłego również tragicznie miłośnika niedźwiedzi i autora filmów dokumentalnych Timothego Treadwella, znanego jako Grizzly Man (po prawej stronie, z liskiem).

The motif of travel is most characteristic for Jan Działkowski's works. *Firebanks 142* shows a scene inspired by a still from the Sean Pean movie, *Into the Wild*, which tells the story of Chris McCandless who in 1990, in a gesture of defiance against consumerist society, went penniless on a nearly two-year-long trip through America. His final destination was Alaska where McCandless (in the painting he is the man in the striped shirt sitting by the improvised table) moved into an abandoned bus. He died of hunger and emaciation, unable to return to civilisation. Other figures surrounding the bus include the geologist and explorer John Wesley Powell (on horseback) and Timothy Treadwell, a.k.a. the Grizzly Man, a bear aficionado and author of documentary films, who also died tragically (on the right, with a fox).

Firebanks 142, z cyklu *Prawdziwe i zmyślone historie amerykańskie*, 2008–2010

Firebanks 142, from the *True and Untrue American Stories* series, 2008–2010



W 2009 roku Działkowski rozpoczął pracę, która w zamierzeniu stać się miała jego najbardziej rozbudowanym projektem artystycznym. Punktem wyjścia było rodzinne archiwum listów, zdjęć oraz nagrań audio i wideo wykonanych przez dziadka, Igora Działkowskiego, który jako lekarz pracował w Sacred Heart Hospital w Nigerii. To archiwum oraz rodzinne opowieści od wczesnego dzieciństwa kształtowały wyobraźnię Jana Działkowskiego, a w ostatnich latach życia stały się przedmiotem świadomej pracy, co zaowocowało rozpoczętymi seriami: obrazów *Powrót do Nigerii* oraz zdjęć powtarzających ujęcia dziadka, zrealizowanych podczas podróży odbytej w 2011 roku.

In 2009 Działkowski started working on what he envisaged as his most wide-ranging project. The point of departure was a family archive of letters, photographs, audio recordings and videos left by the artist's grandfather, Igor Działkowski, who had worked as a doctor at the Sacred Heart Hospital in Nigeria. Kindling Działkowski's imagination from early childhood, the archive and related family stories eventually became the subject of his artistic reflection, resulting in a series of paintings called *A Return to Nigeria* and a series of photographs recreating his grandfather's, realised during a trip undertaken in 2011.





Cykl kolaży zatytułowany *Keine Grenze* to jeden z najbardziej popularnych w twórczości artysty. Wizja panoramy miast Europy Zachodniej w świecie, w którym nie zaistniała „żelazna kurtyna”, a wpływ sowieckiej myśli architektonicznej nie natrafił na żaden opór, zobrazowany został w kilkudziesięciu pracach. Wśród nich znajduje się jedna o wyjątkowym charakterze. Ilustracja przedstawia robotnicę fabryki — w jej rysach autor zobaczył wizualne alter ego zmarłej tragicznie księżnej Walii, Diany. Praca ta jako jedyna z tego cyklu nie została poddana żadnej fizycznej manipulacji, a charakter kolażu uzyskała dzięki nowemu tytułowi i zmianie kontekstu wizerunku.

Lady Di, z cyklu *Keine Grenze*, 2008

Lady Di, from the *Keine Grenze* series, 2008

The collage series *Keine Grenze* [No Borders] is among the most popular in the artist's oeuvre. A vision of Western European cityscapes in a world in which there had been no 'Iron Curtain' and the impact of Soviet architecture had been unconstrained, was illustrated in several dozen works. Among them is a unique one, showing a factory worker in whose face the artist saw a visual alter ego of the late Princess Diana. As the only one in the series, the work was not physically manipulated in any way, and owes its character as a collage to the new title and the recontextualisation of the image.

Jak zauważył kurator i krytyk sztuki Stach Szablowski, przygody Dziaczkowskiego rozgrywają się wszędzie, tylko nie w Warszawie. Wyjątkiem potwierdzającym regułę jest cykl *Góry dla Warszawy*, w którym Warszawa wymyślona zostaje po raz kolejny na nowo, jako miasto otoczone pasmem gór, a zmianie geograficznej towarzyszą też zmiany kulturowe. Cykl powstał w ramach projektu Fundacji Bęc Zmiana *Ekspertywa*.

As noticed by curator and art critic, Stach Szablowski, Dziaczkowski's adventures take place everywhere but in Warsaw. An exception to confirm this rule is the *Mountains for Warsaw* series, where the Polish capital is reinvented as a city surrounded by mountains, which also means cultural changes. The series was created under a Bęc Zmiana Foundation project called *Expectative*.

Bez tytułu, z cyklu *Góry dla Warszawy*, 2009

Untitled, from the *Mountains for Warsaw* series, 2009





Na reprodukowanej pracy z cyklu *Pozdrowienia z wakacji* pocztówka przedstawiająca przydrożny zajazd amerykański połączona została z postacią z obrazu *Martwy torreador* Édouarda Maneta. W późniejszych latach motywy nawiązujące do klasyki filmów drogi pojawiały się w twórczości Dziaczkowskiego w licznych wersjach; odbył on również podróż po Ameryce, która zainspirowała serię obrazów *Prawdziwe i zmyślone historie amerykańskie*.

In this work from the *Holiday Greetings* series, a figure from Édouard Manet's *The Dead Toreador* has been montaged into a postcard showing an American roadside motel. In later years, motifs relating to classic road movies appeared in Dziaczkowski's works in numerous versions; he also made a trip around the United States, resulting in a painting series called *True and Untrue American Stories*.

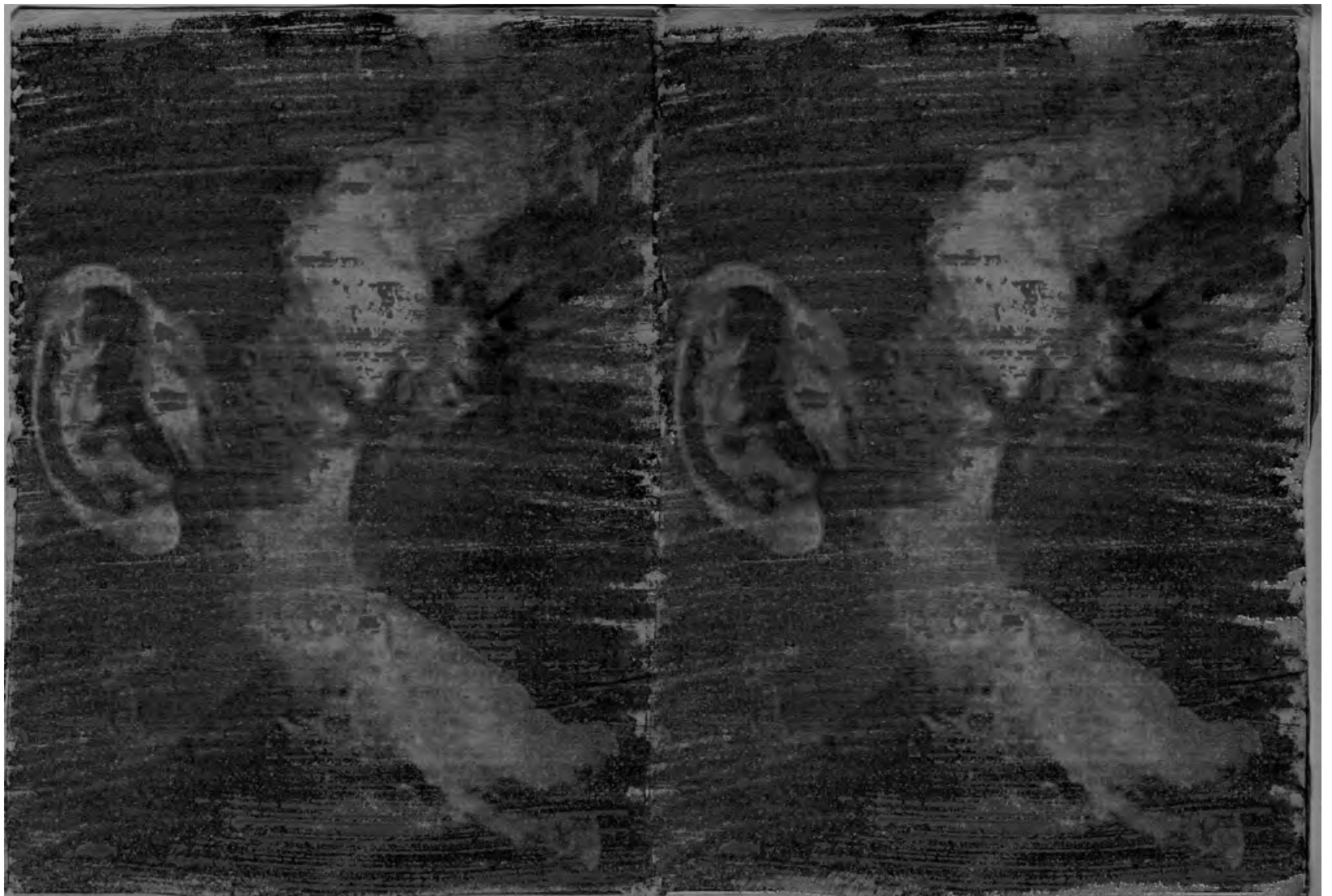
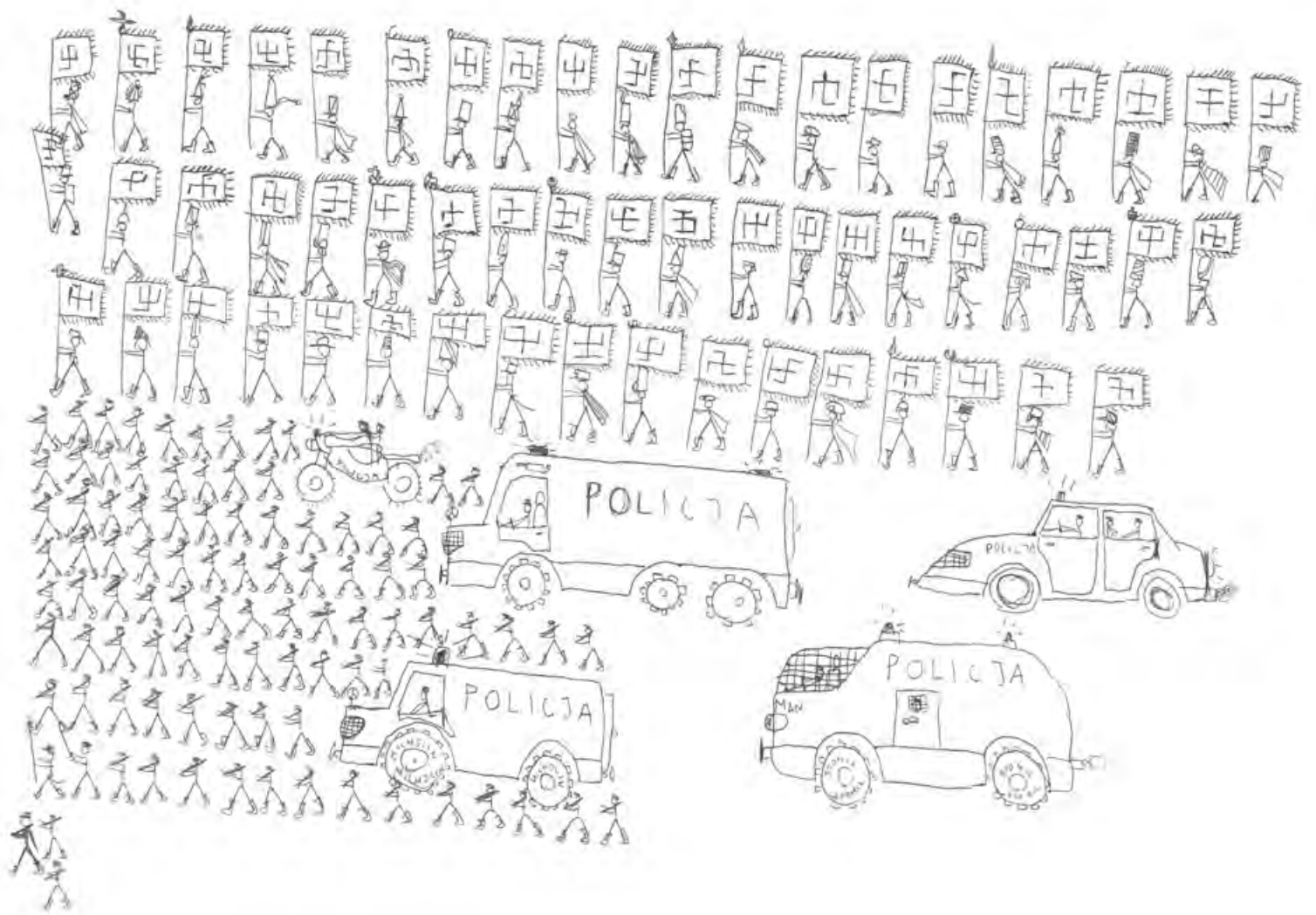


Kolaż wykonany dla magazynu „Machina” przedstawia Williama S. Burroughsa w karabinem M16 na tle nieokreślonej struktury, która powstała poprzez sfotografowanie hologramu z płyty CD. Dziaczkowski zamieścił w swoich pracach wiele znanych osób, takich jak Glenn Gould, David Bowie, Marlena Dietrich, Serge Gainsbourg, Fela Kuti, Bob Dylan, Jim Morrison, Allen Ginsberg czy David Lynch. Brian Dillon, brytyjski pisarz i krytyk sztuki, sugeruje, że odniesienia te są nie tyle krytyczne, co raczej wydają się tworzyć konstelację (nazwijmy ją konstelacją Dziaczkowskiego) powstałą podczas eksplorowania i nawiązywania relacji z globalną kulturą masową.

Made for *Machina* magazine, this collage shows William S. Burroughs holding an M16 rifle against an indeterminate background created by photographing a CD hologram. Dziaczkowski's works feature many famous figures, e.g. Glenn Gould, David Bowie, Marlena Dietrich, Serge Gainsbourg, Fela Kuti, Bob Dylan, Jim Morrison, Allen Ginsberg or David Lynch. British writer and art critic, Brian Dillon, suggests these references are not so much critical as comprising a constellation (let's call it the 'Dziaczkowski constellation') resulting from the exploration of and relations with global mass culture.

Pierwszy cykl kolaży *Pozdrowienia z wakacji* Dziaczkowski zaczął tworzyć w wieku 18 lat po powrocie z Normandii, gdzie odwiedził dom-muzeum Jacques'a Préverta, poświęcone twórczości francuskiego poety, scenarzysty i autora surrealistycznych kolaży. W pracach z tej serii spotkać można wiele postaci z kręgu europejskiej sztuki, a wśród nich również samego Préverta.

Dziaczkowski created his first collages from the *Holiday Greetings* series at the age of 18, upon returning from Normandy, where he visited the house museum of Jacques Prévert, devoted to the memory of the French poet, scriptwriter and author of minimalist collages. Works from this series feature numerous European artistic figures, including Prévert himself.

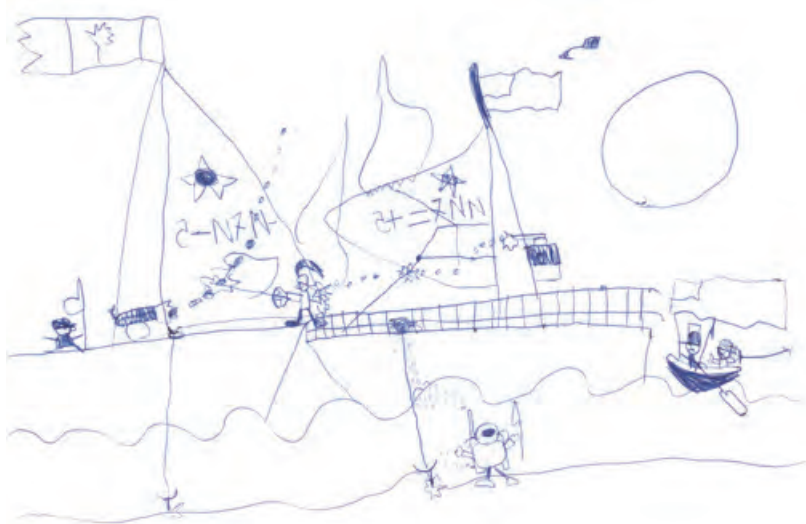


Zuzanna Sękowska, Łukasz Radziszewski. Niewojenni

Zuzanna Sękowska, Łukasz Radziszewski. Non-Martials

kurator | curator: **Magda Kardasz**

współpraca | collaboration: **Karolina Bielawska**



Krieg dem Kriege [Wojna przeciw wojnie] — pacyfistyczny album Ernsta Friedricha (1924) otwierają przedstawienia ołowianych żołnierzyków. Zabawa żołnierzami ukazana jest tu jako przyuczanie do zabijania, osvajanie z bronią. Morderczy potencjał został zakodowany w naszej tożsamości; obecny od czasu najbardziej błahych, dziecięcych zabaw. Potencjał związany ze wspomnieniami, jako przypomnienie w ciągłym zawieszaniu. Przypomnienie o niejasnym terminie odroczenia. Susan Sontag pisała, że wojna musi mieć swój początek i koniec, abyśmy mogli nazwać ją wojną.

Nasze wizje wojny odzwierciedlone na papierze, w wyobraźni, to wojny niedokonane i takie, których nie możemy nawet pamiętać. Zapis wojen niebytych. Opowieść poszłakowa o wojnie. Trwale nierozwiązana, zawieszona. Ślad, przecucie, przestroga. Obrazy wojny trwale rzutują na nasze postrzeganie świata, kształtują nas od najwcześniejszych lat, określają naszą przynależność światopoglądową.

Nasze prace powstawały niezależnie. Na wystawie pokazane są w kontrze wyzwalającej dialog. Chcieliśmy porównać spojrzenie kobiety i mężczyzny na wojnę. Analizujemy samo pojęcie wojny, nie tylko jej wizerunki i zapis fotograficzny.

W czasach, które tak nieprecyzyjnie definiują kategorie męskości i kobiecości zadanie to okazuje się jeszcze bardziej skomplikowane. Opisujemy wojnę z punktu widzenia pokolenia, które jej nie doświadczyło bezpośrednio, ale się jej obawia. ●●●

Zuzanna Sękowska, Łukasz Radziszewski



Łukasz Radziszewski, *Wojenka*, 1993, długopis, papier
Zuzanna Sękowska, *Stając się III*, 2015, technika własna, blacha stalowa

na sąsiedniej stronie:
Łukasz Radziszewski, *Parada*, 2014, długopis, papier, zapis audio
Zuzanna Sękowska, *Stając się I*, 2015, technika własna, blacha stalowa

Łukasz Radziszewski, *Little War*, 1993, ballpen on paper
Zuzanna Sękowska, *Becoming III*, 2015, mixed media, steel plate

opposite:
Łukasz Radziszewski, *Parade*, 2014, ballpen on paper, audio recording
Zuzanna Sękowska, *Becoming I*, 2015, mixed media, steel plate



Zuzanna Sękowska (ur. 1990, Warszawa). Studentka ostatniego roku na Wydziale Grafiki Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie. Malarka, kuratorka. Współdziałała w niezależnym środowisku twórczym Pracownia żelazna.

Wybrane wystawy zbiorowe: 2014 *Getto XXI*, Monopolis, Łódź; 2015 *Przedmiot, którego nie ma*, Galeria 42, Cetinje, Czarnogóra; 2014 kuratorka projektu *Gra w artystę*, Plac Zabaw Galerii Arsenał, Białyostok; kurator wystaw: *Nurt ciepłej niestałości*; *Ojcowie*, Pracownia żelazna, Warszawa; *W tym domu nie mieszkał nawet poeta*, Pracownia żelazna, Warszawa

Łukasz Radziszewski (ur. 1989, Białyostok). Studiuje w Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie. Współtwórca niezależnego środowiska twórczego Pracownia żelazna. Finalista konkursu Artystyczna Podróż Hestii 2015. Pracował jako etatowy plastyk w 2 Mazowieckim Pułku Saperów w Kazuniu Nowym.

Wybrane wystawy zbiorowe: 2015 *Co będziesz malował, kiedy przyjdzie wojna*, Galeria Turbo, Warszawa; *Sto*Diegnando/Rysuję*, Galeria V9, Warszawa; 2014 *Nurt ciepłej niestałości*, Pracownia żelazna, Warszawa; *W tym domu nie mieszkał nawet poeta*, Pracownia żelazna, Warszawa; *Gra w artystę*, Plac Zabaw Galerii Arsenał, Białyostok

Krieg dem Kriege [War against War], Ernst Friedrich's pacifistic photo album from 1924, opens with images of tin soldiers. Playing with them is shown here as a way of getting us familiar with weapons, teaching us to kill. A murderous potential has been embedded in our identity, present since our early years. A potential bound up with memories, as a memento in constant suspension. A memento postponed for an indeterminate period of time. Susan Sontag wrote that for war to be called war, it has to have a beginning and an end.

Our visions of war represented on paper, in imagination, are imperfect wars and such that we can't even remember. A record of would-be wars. A circumstantial case of war. Permanently unsolved, suspended. A trace, a hunch, a warning. Images of war deeply affect our perception of the world, shaping us from early childhood, defining our outlook on life.

Our works were made independently. In the exhibition they are shown in juxtaposition to facilitate dialogue. We wanted to compare how war is seen by a woman and a man. We analyse the very concept of war, not just its fictional or documentary images. In times that define the categories of masculinity and femininity so imprecisely, the task proves even more complicated. We describe war from the vantage of a generation that hasn't experienced it directly, yet fears it. ●●●

Zuzanna Sękowska, Łukasz Radziszewski

Łukasz Radziszewski

Bunkier 2, 2014, długopis, papier, zapis audio
Wojenka, 2014, długopis, papier
Bunkier 2, 2014, ballpen on paper, audio recording
Little War, 2014, ballpen on paper

Zuzanna Sękowska

Stając się II, 2015, technika własna, blacha stalowa
Becoming II, 2015, mixed media, steel plate

wszystkie fotografie dzięki uprzejmości artystów
all photos courtesy of the artists



Zuzanna Sękowska (b. 1990, Warsaw) is a graduation-year student at the Faculty of Graphic Design, Academy of Fine Arts in Warsaw. A painter and curator, she collaborates with Pracownia żelazna, an independent artistic community.

Selected group exhibitions: 2014 *Ghetto XXI*, Monopolis, Łódź; 2015 *A Non-Existent Object*, Gallery 42°, Cetinje, Montenegro 2014 project curator, *Playing the Artist*, Playground, Galeria Arsenał, Białyostok; exhibition curator: *Current of Warm Volatility*; *Fathers*, Pracownia żelazna, Warsaw; *No Poet Even Lived in This House*, Pracownia żelazna, Warsaw

Łukasz Radziszewski (b. 1989, Białyostok) studies at the Academy of Fine Arts in Warsaw. Associated with the Pracownia Żelazna independent artistic community. Finalist of the Hestia Artistic Journey 2015 competition. Formerly employed full-time as a visual artist at the 2nd Mazovian Engineer Regiment of the Polish Army in Kazuń Nowy. **Selected group exhibitions:** 2015 *What Will You Be Painting When the War Comes*, Galeria Turbo, Warsaw; *Hundred*Diegnando/Drawing*, Galeria V9, Warsaw 2014 *Current of Warm Volatility*, Pracownia żelazna, Warsaw; *No Poet Even Lived in This House*, Pracownia żelazna, Warsaw; *Playing the Artist*, Playground, Galeria Arsenał, Białyostok



IEVA EPNERE

21.11.2015–17.01.2016



Wyrzeczenie to portret katolickiego księdza, który w młodości zamiast zostać artystą poświęcił się służbie Bogu i ludziom.

Nikt jednak nie zdoła całkiem uciec przed samym sobą, dlatego artystyczna natura nieustannie przejawia się w działaniach księdza. Umożliwił on konserwację rzeźb i obrazów w kościołach, nad którymi sprawuje nadzór w okręgu Suiti (okolice wsi Alsunga, Gudenieki, Jūrkalne). Jego specjalną misją jest ratowanie zabytkowych tkanin liturgicznych.

Objąwszy nadzór nad okolicznymi parafiami, młody ksiądz wprowadził należący do lokalnej tradycji śpiew fauxburdonowy.

Ieva Epnere (ur. 1977) mieszka i pracuje w Rydze. Jest autorką fotografii, prac wideo, filmów i instalacji, w których osobiste i prywatne historie są punktem wyjścia do artystycznej refleksji nad tożsamością, tradycją i rytuałem.

Renunciation portrays the Catholic priest, who, instead of becoming a professional artist in his youth, decided to serve God and people.

Yet, no one can hide from himself or herself completely, and the artist's nature constantly manifests itself in every step the priest takes. He has made it possible to restore sculptures and paintings in the churches under his supervision in the suiti district (Alsunga, Gudenieki, Jūrkalne). Besides, his special mission is ensuring the collection and preservation of the liturgical textile art.

Since the young priest started working in the suiti parishes, the chant singing in bourdon was introduced as a novelty in the traditions of suiti.

Ieva Epnere (b. 1977) lives and works in Riga. Her body of work includes photography, video, film and installations, in which personal and private stories are the starting point for artistic reflections on identity, tradition and ritual.



**MIEJSCE
PROJEKTÓW
ZACHĘTY**

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

ZACHĘTA

PATRONI MEDIALNI
MEDIA PATRONAGE

THE WARSAW
VOICE

STOLICA

artinfo.pl

Ieva Epnere, *Wyrzeczenie* / *Renunciation*, 2014, video HD / HD video, fot. dzięki uprzejmości artystki / photo courtesy of the artist

Kalendarz wydarzeń | The Events Calendar

Dziki pola. Historia awangardowego Wrocławia

3 września (czwartek), godz. 18 ○
Oprowadzanie kuratorskie Michała Dudy po części wystawy poświęconej architekturze

8 września (wtorek) godz. 18 ○
Wrocławska niezależna scena muzyczna lat osiemdziesiątych. Orowadzanie kuratorskie Pawła Piotrowicza oraz pokaz filmu *Przepompownia*, reż. Mirosław Szychalski, 1994
→ sala multimedialna, wejście od ul. Burschego

10 września (czwartek), godz. 18 ○
Spotkanie z Krzysztofem Bednarskim
→ zbiórka w holu głównym

Ogrody

13 września (niedziela) ⊕ ●
Ogrody — zapach przestrzeni. Warsztaty rodzinne z Mirosławem Maszlanko
godz. 12.30 (dzieci w wieku 4–6 lat)
godz. 15.00 (dzieci w wieku 7–10 lat)
→ wstęp 18 zł (bilet rodzinny)
→ zapisy: 22 556 96 51 (od wtorku do niedzieli w godz. 12–20) lub informacja@zacheta.art.pl

14 września (poniedziałek), godz. 18 ⊕ ○
Spotkanie z Izą Tarasewicz na klatce schodowej
→ zapisy: 22 556 96 51 (od wtorku do niedzieli w godz. 12–20) lub informacja@zacheta.art.pl

15 września (wtorek), godz. 18 ○
Pokaz filmu *Edward Nożycoręki*, reż. Tim Burton, Stany Zjednoczone, 1990, 105 min
→ pokaz z audiodeskrpcją i napisami dla niesłyszących
→ sala multimedialna, wejście od ul. Burschego

19 września (sobota), godz. 17 ⊕ ○
Lżej — ławeczka taktylna, czyli dotknięci dźwiękiem. Warsztaty dla dorosłych z Krzysztofem Topolskim
→ zapisy: 22 556 96 51 (od wtorku do niedzieli w godz. 12–20) lub informacja@zacheta.art.pl

20 września (niedziela) ⊕ ●
„Trzęsionka”, czyli ławeczka w ogrodzie. Warsztaty rodzinne z Krzysztofem Topolskim
godz. 12.30 (dzieci w wieku 4–6 lat)
godz. 15.00 (dzieci w wieku 7–10 lat)
→ wstęp 18 zł (bilet rodzinny)
→ zapisy: 22 556 96 51 (od wtorku do niedzieli w godz. 12–20) lub informacja@zacheta.art.pl

24 września (czwartek), godz. 18 ○
Performans natury. Spotkanie z dr Martą Wrzosek

27 września (niedziela), godz. 12.30 ⊕ ●
Ogrody domowe. Warsztaty rodzinne z Marzanną Morozewicz (dzieci w wieku 7–10 lat)
→ wstęp 18 zł (bilet rodzinny)
→ zapisy: 22 556 96 51 (od wtorku do niedzieli w godz. 12–20) lub informacja@zacheta.art.pl

29 września (wtorek), godz. 18 ○
Pokaz filmu *Tajemniczy ogród*, reż. Agnieszka Holland, Stany Zjednoczone, 1993, 101 min
→ pokaz z audiodeskrpcją i napisami dla niesłyszących
→ sala multimedialna, wejście od ul. Burschego

30 września (środa), godz. 18 ⊕ ○
Ogrody ciemnoskóre. Warsztaty dla dorosłych z Pawłem Matyszewskim
→ zapisy: 22 556 96 51 (od wtorku do niedzieli w godz. 12–20) lub informacja@zacheta.art.pl

2 października (piątek) godz. 17 ○
Oprowadzanie kuratorskie Magdaleny Godlewskiej-Siwerskiej
→ wydarzenie udostępnione dla osób niesłyszących i niewidomych: opatrzone audiodeskrpcją i tłumaczone na PJM, organizowane w ramach III Warszawskiego Tygodnia Kultury Bez Barrier
→ zapisy: 22 556 96 51 (od wtorku do niedzieli w godz. 12–20) lub informacja@zacheta.art.pl

3 października (sobota), godz. 17 ⊕ ○
Kokony/Kolebki/Skorupy/Zlepierce. Warsztaty dla dorosłych z Małgorzatą Niedzielko
→ zapisy: 22 556 96 51 (od wtorku do niedzieli w godz. 12–20) lub informacja@zacheta.art.pl

4 października (niedziela), godz. 15 ⊕ ●
Planeta Ogród. Warsztaty rodzinne z Anną Panek i Aleksandrą Czerniawską (dzieci w wieku 7–10 lat)
→ wstęp 18 zł (bilet rodzinny)
→ zapisy: 22 556 96 51 (od wtorku do niedzieli w godz. 12–20) lub informacja@zacheta.art.pl

Niektóre wydarzenia towarzyszące wystawie *Ogrody* są udostępnione dla osób z dysfunkcją wzroku i słuchu: opatrzone audiodeskrpcją i tłumaczone na PJM. Pozostałe wydarzenia mogą zostać również udostępnione. Prosimy o podanie przy zapisach informacji, czy uczestnik jest osobą niewidomą lub niesłyszącą i czy będzie potrzebował pomocy audiodeskryptora, tłumacza PJM lub pętli indukcyjnej.

Nieskończony rejestr. Obrazy i ich muzyczne interpretacje

Pokaz i wydarzenia w ramach Małej Warszawskiej Jesieni

18 września (piątek), godz. 19 ○
Wernisaż

26 września (sobota) ●
Zaklinacz dźwięków. Warsztaty rodzinne z komputerowego modelowania dźwięku
godz. 11 (dzieci w wieku 4–6 lat)
godz. 16 (dzieci w wieku 7–12 lat)
→ prowadzenie: Wojciech Błażejczyk, TWOgether Duo: Magdalena Bojanowicz, Maciej Frąckiewicz
→ wstęp: 15 zł osoba dorosła, 5 zł dziecko, bilety do kupienia na godzinę przed wydarzeniem lub od dnia 15 września w biurze festiwalu, Rynek Starego Miasta 27, w godzinach 10–17 w kasie Filharmonii Narodowej, ul. Jasna 5, poniedziałek–sobota w godzinach 10–14 i 15–19, płatność gotówką

27 września (niedziela) ⊕ ○
Muzyczne obrazy. Warsztaty rodzinne
godz. 16 (dzieci w wieku 4–6 lat)
godz. 17.30 (dzieci w wieku 7–12 lat)
→ prowadzenie: Maria Kosińska i Dagna Sadkowska
→ zapisy: warsawautumn@gmail.com

Spojrzenia 2015

7 września (poniedziałek), godz. 19 ○
Wernisaż

13 września (niedziela), godz. 12.15 ⊕ ●
Oprowadzanie kuratorskie Katarzyny Kołodziej i Magdaleny Komornickiej
→ zbiórka w holu głównym

Cykl spotkań z finalistami konkursu ○

1 października (czwartek), godz. 18
Piotr Łakomy

8 października (czwartek), godz. 18
Ada Karczmarczyk

15 października (czwartek), godz. 18
Agnieszka Piksa

17 października (sobota), godz. 18
Iza Tarasewicz

29 października (czwartek), godz. 18
Alicja Bielawska



zacheta.art.pl

- wstęp wolny | admission free
- wstęp w cenie biletu | admission included in entrance fee
- wstęp płatny | entrance fee
- ⊕ obowiązują zapisy | registration required



pętla indukcyjna | induction loop



dostępne dla niesłyszących | accessible for the deaf and hearing impaired

AD))) audiodeskrypcja | audio description

Zaraz po wojnie

2 października (piątek), godz. 19 ○
Wernisaż

4 października (niedziela), godz. 12.15 ●
Oprowadzanie kuratorskie Joanny Kordjak i Agnieszki Szewczyk

Świat od nowa. Sztuka w Polsce lat czterdziestych i jej konteksty ○

Seria wykładów i towarzyszących im konwersatoriów organizowana we współpracy z Instytutem Historii Sztuki Uniwersytetu Warszawskiego.

7 października (środa), godz. 18
prof. dr hab. Andrzej Paczkowski, *Polska 1944–1949: jak wkraczało nowe*
→ sala Matejkowska, wejście południowe

14 października (środa), godz. 17
dr hab. Marcin Zaremba, *Wielka Trwoga. Polska 1944–1947. Wybrane aspekty*

21 października (środa), godz. 17
prof. dr hab. Jacek Leociak, „*Tu już dla was nie ma miejsca*”. *Formy zapisu doświadczenia żydowskiego pierwszych lat w powojennej Polsce*

4 listopada (środa), godz. 17
Dorota Jarecka, *Lewica i surrealizm*

18 listopada (środa), godz. 17
prof. dr hab. Andrzej Turowski

2 grudnia (środa), godz. 17
dr Piotr Korduba, *Nieludowa ludowość. Jak wzornictwo miało połączyć wieś z miastem*

9 grudnia (środa), godz. 17 ○
prof. dr hab. Marta Leśniakowska, *Przed obrazem ruin. Widmowość i melancholia*

→ sala multimedialna, wejście od ul. Burschego

Program filmowy ○

Projekcje będą poprzedzone pokazami Polskiej Kroniki Filmowej oraz wykładami

6 października (wtorek), godz. 18
Ostatni dzień lata, reż. Tadeusz Konwicki, 1958, Polska, 59 min

20 października (wtorek), godz. 18
Jak być kochaną, reż. Wojciech Jerzy Has, Polska, 1962, 97 min

3 listopada (wtorek), godz. 18
Prawdziwy koniec wielkiej wojny, reż. Jerzy Kawalerowicz, Polska, 1957, 85 min

24 listopada (wtorek), godz. 18
Nikt nie woła, reż. Kazimierz Kutz, Polska, 1960, 86 min

8 grudnia (wtorek), godz. 18
Skarb, reż. Leonard Buczkowski, Polska, 1948, 102 min

→ sala multimedialna, wejście od ul. Burschego

Jan Działkowski. Historie prawdziwe i zmyślone

16 października (piątek), godz. 19 ○
Wernisaż

18 października (niedziela), godz. 12.15 ●
Oprowadzanie kuratorskie Karola Hordzieja

5 listopada (czwartek), godz. 18 ⊕ ○
Warsztaty dla dorosłych z Michałem Szuszkiewiczem
→ zapisy: 22 556 96 51 (od wtorku do niedzieli w godz. 12–20) lub informacja@zacheta.art.pl

INNE WYDARZENIA

23 września (niedziela), godz. 18 ○
Gry i zabawy ze sztuką: action painting. Warsztaty na tarasie Miejsca Projektów Zachęty, ul. Gałczyńskiego 3
→ prowadzenie: Anna Owsiany

4 października (niedziela), godz. 19 ○
Gniazdo. Sztuka o tym, jak użyć rzeczy w sposób nieodpowiedni i potem ich jeszcze nie zmarnować — czytanie performatywne, tekst i reżyseria Bogna Burska

5 października (poniedziałek), godz. 18 ○
Gdzie jest Bóg? Spotkanie zorganizowane w ramach Dziedzińca Dialogu we współpracy z Centrum Myśli Jana Pawła II
→ sala multimedialna, wejście od ul. Burschego

PROGRAMY CAŁOROCZNE

W piątek o piątej ●

Specjalne piątkowe oprowadzanie po aktualnych wystawach. Poruszamy różne tematy i różne problemy. Co tydzień edukatorzy proponują inną ścieżkę zwiedzania i inne zagadnienia.

Sztuka i filozofia ○

Cykl otwartych wykładów i seminariów organizowany we współpracy z Instytutem Filozofii UW.

→ prowadzenie: dr Monika Murawska, dr Mateusz Salwa, dr Piotr Schollenberger

terminy wykładów: 28 października; 25 listopada; 16 grudnia; 13 i 27 stycznia; 24 lutego; 9 i 23 marca; 6 i 20 kwietnia; 4 i 18 maja; 1 i 8 czerwca (środy, godz. 17–20)

→ sala multimedialna, wejście od ul. Burschego

Patrząc/Zobaczyć. Sztuka współczesna i seniorzy ⊕ ○

Spotkania z tego cyklu są przygotowywane z myślą o osobach w wieku emerytalnym. Prowadzące próbują przełamywać stereotypy dotyczące „prawdziwej, dawnej sztuki i młodych skandalistów”, pokazują, że sztuka współczesna nie jest niezrozumiała lub trudna. Seniorzy biorący udział w spotkaniu mają okazję do wyrażenia swojego zdania, dyskusji na temat twórczości artystów oraz konkretnych prac z wystawy.

11 września (piątek), godz. 12.15
Spotkanie towarzyszące wystawie *Dzikie pola. Historia awangardowego Wrocławia*
→ prowadzenie: Barbara Dąbrowska i Maria Kosińska

29 września (wtorek), godz. 12.15
Spotkanie towarzyszące wystawie *Ogrody*
→ prowadzenie: Alicja Korpysz

23 października (piątek), godz. 12.15
Spotkanie towarzyszące wystawie *Spojrzenia — Nagroda Deutsche Bank. 7 edycja*
→ prowadzenie: Barbara Dąbrowska i Maria Kosińska

27 listopada (piątek), godz. 12.15
Spotkanie towarzyszące wystawie *Zaraz po wojnie*
→ prowadzenie: Barbara Dąbrowska i Maria Kosińska

→ zapisy: 22 556 96 51 (wtorek–niedziela, godz. 12–20) lub informacja@zacheta.art.pl

Sztuka dostępna. Spotkania ze sztuką współczesną dla osób z dysfunkcją wzroku ⊕ ○

Spotkania z tego cyklu adresowane są do dorosłych osób niewidomych i niedowidzących. W ramach spotkań odbywających się raz w miesiącu oprowadzamy po aktualnych wystawach i przybliżamy twórczość artystów, których prace znajdują się w kolekcji Zachęty. Dzieła sztuki udostępniamy za pośrednictwem audiodeskrypcji oraz specjalnie przygotowywanych pomocy dotykowych. Omawiając wybrane dzieła przestrzenne z naszej kolekcji, umożliwiamy ich dotykanie w rękawiczkach, a także udostępniamy kopie niektórych prac, wykonane w technice tyflografiki.

terminy spotkań: 14 października, 4 listopada, 9 grudnia
→ spotkania odbywają się raz w miesiącu, w środy o godz. 17
→ zapisy: a.zdzieborska@zacheta.art.pl, 22 556 96 42

Sztuka dostępna. Spotkania ze sztuką współczesną dla osób z dysfunkcją słuchu ⊕ ○

Spotkania z tego cyklu adresowane są do dorosłych osób niesłyszących i niedosłyszących. W ramach spotkań odbywających się raz w miesiącu oprowadzamy po aktualnych wystawach i przybliżamy twórczość artystów, których prace znajdują się w kolekcji Zachęty. Wprowadzenie o twórczości wybranego artysty lub oprowadzanie po wystawie jest impulsem do warsztatów twórczych. Spotkania tłumaczone na Polski Język Migowy PJM, możliwość skorzystania z pętli indukcyjnej.

terminy spotkań: 13 października, 3 listopada, 8 grudnia
→ spotkania odbywają się raz w miesiącu, we wtorki o godz. 17.30
→ zapisy: a.zdzieborska@zacheta.art.pl, 22 556 96 42

Zachęta dla nauczycieli

Program skierowany do nauczycieli chcących poszerzyć swoją wiedzę o sztuce współczesnej. W ramach programu organizujemy szkolenia i konferencje, przygotowujemy otwarte materiały edukacyjne na licencji Creative Commons, przeznaczone do wykorzystania podczas zajęć w szkole. Stale współpracujemy z nauczycielami przedmiotów humanistycznych i artystycznych, konsultując z nimi program i realizując wspólne projekty. Przy organizacji szkoleń współpracujemy z Warszawskim Centrum Innowacji Edukacyjno-Społecznych i Szkoleń oraz Towarzystwem Zachęty Sztuk Pięknych.
→ koordynacja programu: Anna Zdzieborska, a.zdzieborska@zacheta.art.pl, 22 556 96 42

23 września (środa), godz. 17

Konferencja informacyjna *Edukacja kulturalna w Warszawie w roku szkolnym 2014–2015* organizowana we współpracy z Warszawskim Centrum Innowacji Edukacyjno-Społecznych i Szkoleń

19 i 20 listopada (czwartek i piątek)

Konferencja *Sztuka w szkole. Konieczności, możliwości, potrzeby* z cyklu *Sztuka edukacji* w Galerii Biura Wystaw Artystycznych w Zielonej Górze
organizatorzy: Galeria BWA w Zielonej Górze, we współpracy z Muzeum Ziemi Lubuskiej, Wydziałem Artystycznym Uniwersytetu Zielonogórskiego, Fundacją Salony w Zielonej Górze oraz Zachętą — Narodową Galerią Sztuki i Ministerstwem Kultury i Dziedzictwa Narodowego

Wokół wystaw i kolekcji Zachęty — przewodnik po sztuce współczesnej

Szkolenie dla nauczycieli z Warszawy współorganizowane z Warszawskim Centrum Innowacji Edukacyjno-Społecznych i Szkoleń

→ prowadzenie: Zofia Hejke, Maria Szczycińska, Joanna Świerczyńska

terminy spotkań: 12 października, 16 listopada, 14 grudnia, 18 stycznia, 22 lutego, 14 marca, 11 kwietnia, 16 maja

Alfabet sztuki, czyli jak czytać sztukę współczesną, edycja 4

Szkolenie dla nauczycieli spoza Warszawy współorganizowane z Towarzystwem Zachęty Sztuk Pięknych

terminy spotkań: 9 i 10 października, 6 i 7 listopada, 4 i 5 grudnia, 8 i 9 stycznia

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 szkół i przedszkoli

→ 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: z.dubowska@zacheta.art.pl, 22 556 96 71; gimnazjum i liceum: a.zdzieborska@zacheta.art.pl, 22 556 96 42

Warsztaty rodzinne

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

Warsztaty rodzinne z cyklu *Co robi artysta?*

Warsztaty skierowane do rodzin z dziećmi z zaburzeniami ze spektrum autyzmu. W małych grupach zwiedzamy aktualne wystawy, poznajemy dzieła sztuki współczesnej i sami tworzymy swoje prace. Warsztaty prowadzone są przez edukatorów przeszkolonych przez terapeutów Fundacji SYNAPSIS i świadomych potrzeb osób z autyzmem. Odbywają się raz w miesiącu, w soboty, w dwóch grupach wiekowych.

terminy: 12 września, 17 października, 28 listopada, 12 grudnia

→ zapisy: 22 556 96 51 (od wtorku do niedzieli w godz. 12–20) lub informacja@zacheta.art.pl
→ koszt: 18 zł (bilet rodzinny)

Orowadzania

Orowadzanie w języku polskim, angielskim, niemieckim lub francuskim

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

KSIĘGARNIA ARTYSTYCZNA

Promocje z cyklu *Na Zachętę!* ○

30 września (środa), godz. 18

Magdalena Starska, pod red. Jakuba Banasiaka, BWA Zielona Góra 2015

13 października (wtorek), godz. 18

Wojciech Nowicki, *Odbicie*, Czarne, Wołowiec 2015

27 października (wtorek), godz. 18

Anna Arno, *Jaka szkoda. Krótkie życie Pauli Modersohn-Becker*, Słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2015

Cykl spotkań Dyskusyjnego Klubu Książki ○


11 września (piątek), godz. 18


Magdalena Grzebałkowska, *Beksińscy. Portret podwójny*, Znak, Kraków 2014

23 października i 20 listopada (piątki), godz. 18

0 książkach, które wybierzemy podczas wcześniejszych spotkań

Znajdź nas na | find us on:

 / zacheta

 @galeria_zacheta

 @Zacheta

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

3 September (Thursday), 6 p.m. ○
Curatorial guided tour of the part of the exhibition devoted to architecture by Michał Duda

8 September (Thursday), 6 p.m. ○
Wrocław's Alternative Music Scene of the 1980's. Curatorial guided tour by Paweł Piotrowicz and screening of the film *Przepompownia* [Pump station], dir. Mirosław Spychalski, 1994
→ multimedia room, entrance from Burschego Street

10 September (Thursday), 6 p.m. ○
Meeting with Krzysztof Bednarski
→ meeting in the main hall

Gardens

13 September (Sunday) ⊕ ○
Gardens — the Smell of Spaces. Family workshops with Mirosław Maszlanko
12.30 p.m. (children from 4–6)
3 p.m. (children from 7–10)
→ entrance 18 zł (family ticket)
→ registration: 22 556 96 51 (from Tuesday to Sunday 12–8 p.m.) or informacja@zacheta.art.pl

14 September (Monday), 6 p.m. ⊕ ○
Meeting with Iza Tarasewicz on the staircase
→ registration: 22 556 96 51 (from Tuesday to Sunday 12–8 p.m.) or informacja@zacheta.art.pl

15 September (Tuesday), 6 p.m. ○
A screening of the film *Edward Scissorhands*, dir. Tim Burton, USA, 1990, 105 min.
→ screening with audio-description and subtitles for the deaf. ♯ ♯ AD))
→ → multimedia room, entrance from Burschego Street

19 September (Saturday), 5 p.m. ⊕ ○
Lighter — *Tactile Bench, or Touched by Sound.* Workshop for adults with Krzysztof Topolski
→ registration: 22 556 96 51 (from Tuesday to Sunday 12–8 p.m.) or informacja@zacheta.art.pl

20 September (Sunday) ⊕ ○
'The Trembler', or the Bench in the Garden. Family workshops with Krzysztof Topolski
12.30 p.m. (children from 4–6)
3 p.m. (children from 7–10)
→ entrance 18 zł (family ticket)
→ registration: 22 556 96 51 (from Tuesday to Sunday 12–8 p.m.) or informacja@zacheta.art.pl

24 September (Thursday), 6 p.m. ○
The Performance of Nature. Meeting with Dr. Marta Wrzosek

27 September (Sunday), 12.30 p.m. ⊕ ○
Home Gardens. Family workshops with Marzanna Morozewicz (children from 7–10)
→ entrance 18 zł (family ticket)
→ registration: 22 556 96 51 (from Tuesday to Sunday 12–8 p.m.) or informacja@zacheta.art.pl

29 September (Thursday), 6 p.m. ○
Screening of the film *The Secret Garden*, dir. Agnieszka Holland, USA, 1993, 101 min.
→ screening with audio-description and subtitles for the deaf. ♯ ♯ AD))
→ multimedia room, entrance from Burschego Street

30 September (Wednesday), 6 p.m. ⊕ ○
Black-skinned Gardens. Workshops for adults with Paweł Matyszewski
→ registration: 22 556 96 51 (from Tuesday to Sunday 12–8 p.m.) or informacja@zacheta.art.pl

2 October (Friday), 5 p.m. ○
Curatorial guided tour by Magdalena Godlewska-Siwerska
→ event accessible for the deaf and blind: accompanied by audio-description and translated into Polish Sign Language, organised in the frame of the 3rd Warsaw Culture without Barriers Week. ♯ ♯ AD))

3 October (Saturday), 5 p.m. ⊕ ○
Cocoons/Puparia/Shells/Conglomerates. Workshops for adults with Małgorzata Niedzielko
→ registration: 22 556 96 51 (from Tuesday to Sunday 12–8 p.m.) or informacja@zacheta.art.pl

4 October (Sunday), 3 p.m. ⊕ ○
A Planet of Gardens. Family workshops with Anna Panek and Aleksandra Czerniawska (children from 7–10)
→ entrance 18 zł (family ticket)
→ registration: 22 556 96 51 (from Tuesday to Sunday 12–8 p.m.) or informacja@zacheta.art.pl

Some of the events accompanying the exhibition *Gardens* are accessible for people with hearing or sight impairments: they are accompanied by audio-description or translated into Polish Sign Language. Other events can also be made available. When registering, please indicate if a participant is someone with sight or hearing impairments and if the help of an audio-describer, Polish Sign Language translator or induction loop will be required. ♯ ♯ AD))

Endless Register. Images and Their Musical Interpretations

Screening and events in the frame of the Little Warsaw Autumn

18 September (Friday), 7 p.m. ○
Exhibition opening

26 September (Saturday) ●
The Sound Whisperer. Digital sound modelling family workshops
11 a.m. (children 4–6)
4 p.m. (children 7–12)
→ led by Wojciech Błażejczyk, TWogether Duo: Magdalena Bojanowicz, Maciej Frąckiewicz
→ entrance: 15 zł adults, 5 zł children, tickets available one hour before the event or from 15 September at the festival office, Rynek Starego Miasta 27, 10 a.m.–5 p.m. at the ticket-desk of the Filharmonia Narodowa, 5 Jasna Street, Monday–Saturday, 10 a.m.–2 p.m. and 3 p.m.–7 p.m., cash only

27 September (Sunday) ⊕ ○
Musical Images. Family workshops
4 p.m. (children from 4–6)
5. 30 p.m. (children from 7–10)
→ led by: Maria Kosińska and Dagna Sadkowska
→ registration at: warsawautumn@gmail.com

Views 2015

7 September (Monday), 7 p.m. ○
Exhibition opening

13 September (Sunday), 12.15 p.m. ⊕ ○
Curatorial guided tour by Katarzyna Kołodziej and Magdalena Komornicka
→ meeting in the main hall

Series of meetings with finalists of the competition ○

1 October (Thursday), 6 p.m.
Piotr Łakomy

8 October (Thursday), 6 p.m.
Ada Karczmarczyk

15 October (Thursday), 6 p.m.
Agnieszka Piksa

17 October (Saturday), 6 p.m.
Iza Tarasewicz

29 October (Thursday), 6 p.m.
Alicja Bielawska

Just After the War

2 October (Friday), 7 p.m. ○
Exhibition opening

4 October (Sunday), 12.15 p.m. ●
Curatorial guided tour by Joanna Kordjak and Agnieszka Szewczyk

The World Anew. Art In Poland in the Forties and its Contexts ○

A series of lectures and discussions organised as a cooperation with the Institute of Art History at Warsaw University.

7 October (Wednesday), 6 p.m.

Prof. Andrzej Paczkowski, *Poland 1944–1949: How the New Crept In*

→ Matejko Room, south entrance

14 October (Wednesday), 5 p.m.

Dr. Hab. Marcin Zaremba, *The Great Fear. Poland 1944–1947. Selected Aspects*

21 October (Wednesday), 5 p.m.

Prof. Jacek Leociak, *“There’s No Room for You Here Now”. Forms of Recording Jewish Experiences of the First Years of Post-War Poland*

4 November (Wednesday), 5 p.m.

Dorota Jarecka, *The Left and Surrealism*

18 November (Wednesday), 5 p.m.

Prof. Andrzej Turowski

2 December (Wednesday), 5 p.m.

Dr. Piotr Korduba, *Unfolk Folk. How Design was Meant to Connect Village and City*

9 December (Wednesday), 5 p.m.

Prof. Marta Leśniakowska, *Before Images of Ruin. Spectrality and Melancholia*

→ multimedia room, entrance from Burschego Street

Film Programme ○

Screenings will be preceded by Polish Film Chronicles and lectures

6 October (Tuesday), 6 p.m.

The Last Day of Summer, dir. Tadeusz Konwicki, 1958, Poland, 59 min.

20 October (Tuesday), 6 p.m.

How to Be Loved, dir. Wojciech Jerzy Has, Poland, 1962, 97 min.

3 November (Tuesday), 6 p.m.

The Real End of the Great War, dir. Jerzy Kawalerowicz, Poland, 1957, 85 min.

24 November (Tuesday), 6 p.m.

Nobody’s Calling, dir. Kazimierz Kutz, Poland, 1960, 86 min.

8 December (Tuesday), 6 p.m.

Treasure, dir. Leonard Buczkowski, Poland, 1948, 102 min.

→ multimedia room, entrance from Burschego Street

Jan Działkowski. True and Untrue Stories

16 October (Friday), 7 p.m. ○

Exhibition opening

18 October (Sunday), 12.15 p.m. ●

Curatorial guided tour by Karol Hordziej

5 November (Thursday), 6 p.m. ⊕ ○

Workshops for adults with Michał Szuszkiewicz

→ registration: 22 556 96 51 (from Tuesday to Sunday 12–8 p.m.) or email: informacja@zacheta.art.pl

OTHER EVENTS

23 September (Sunday), 6 p.m. ○

Play and Games with Art: Action Painting. Workshops on the terrace of the Zachęta Project Room, 3 Gałczyńskiego Street

→ led by Anna Owsiany

4 October (Sunday), 7 p.m. ○

Nest. A Piece about How to Use Things in an Inappropriate Way and Not Waste Them. Performative reading, text and directed by Bogna Burska

5 October (Monday), 6 p.m. ○

Where is God? Meeting as a part of Dziejziniec Dialogu in cooperation with the Centre for Thought of John Paul II

→ multimedia room, entrance from Burschego Street

ALL YEAR PROGRAMMES

At Five on Friday ●

Special Friday guided tours around current exhibitions. We raise various themes and issues. Each week, guides will propose a different route through the exhibition and different issues to consider.

Art and Philosophy ○

A series of open lectures and seminars organised in collaboration with the Institute of Philosophy of the University of Warsaw.

→ led by Dr. Monika Murawska, Dr. Mateusz Salwa and Dr. Piotr Schollenberger

dates: 28 October; 25 November; 16 December; 13 and 27 January; 24 February; 9 and 23 March; 6 and 20 April; 4 and 18 May; 1 and 8 June (Wednesdays, 5–8 p.m.)

→ multimedia room, entrance from Burschego Street

Look/See. Contemporary Art

And Seniors ⊕ ○

Meetings in this series are aimed at people of retirement age. They aim to challenge the stereotype of an opposition between ‘the real art of the good old days’ and ‘the young scandal-seekers of today’, and show that contemporary art is neither incomprehensible nor difficult. The seniors participating in the meetings have the chance to express their opinion and enter into discussions about artists or particular works from the exhibitions under consideration.

11 September (Friday), 12.15 p.m.

Meeting accompanying the exhibition *The Wild West. A History of Wrocław’s Avant-Garde*

→ led by Barbara Dąbrowska and Maria Kosińska

29 September (Tuesday), 12.15 p.m.

Meeting accompanying the exhibition *Gardens*

→ led by Alicja Korpysz

23 October (Friday), 12.15 p.m.

Meeting accompanying the exhibition *Views — Deutsche Bank Award. 7th Edition*

→ led by Barbara Dąbrowska and Maria Kosińska

27 November (Friday), 12.15 p.m.

Meeting accompanying the exhibition *Just After the War*

→ led by Barbara Dąbrowska and Maria Kosińska

→ registration: 22 556 96 51 (from Tuesday to Sunday 12–8 p.m.) or informacja@zacheta.art.pl

Accessible Art. Meetings with Contemporary Art For Those with Sight Impairments ⊕ ○

Meetings in this series are designed for adults with sight impairments or who are blind. In the frame of the meetings taking place once a month, we offer guided tours around current exhibitions and make accessible works by artists in the Zachęta collection. We make the works of art available through audio-descriptions and specially prepared tactile aids. While discussing the spatial forms of selected works from our collection, we also enable them to be touched in gloves, and also make available copies of some works made in tyflographic techniques.

dates of meetings: 14 October, 4 November, 9 December
→ meetings take place once a month on Wednesday at 5 p.m.
→ registration: a.zdzieborska@zacheta.art.pl, 22 556 96 42

Accessible Art. Meetings with Contemporary Art For Those with Hearing Impairments ⊕ ○

Meetings in this series are designed for adults with hearing impairments or who are deaf. In the frame of the meetings taking place once a month, we offer guided tours around current exhibitions and make accessible works by artists in the Zachęta collection. The presentation of the work of a given artist or visit to an exhibition is used as an impulse for creative workshops. The meetings are translated into Polish Sign Language, with the possibility of using an induction loop.

dates of meetings: 13 October, 3 November, 8 December
→ meetings take place once a month on Tuesday at 5 p.m.
→ registration: a.zdzieborska@zacheta.art.pl, 22 556 96 42

Zachęta for Teachers

A programme aimed at teachers wishing to broaden their knowledge about contemporary art. In the frame of the programme, we organise training sessions and conferences, and prepare open educational materials on Creative Commons licenses intended for use during school lessons. We continuously cooperate with teachers of humanities and artistic subjects, consulting our programme with them and realizing joint projects. In the organization of training sessions we cooperate with the Warsaw Centre for Socio-Educational Innovation and Training and the Society for the Encouragements of the Fine Arts.

→ coordination of the programme: Anna Zdzieborska, a.zdzieborska@zacheta.art.pl, 22 556 96 42

23 September (Wednesday), 5 p.m.
Informational conference *Cultural Education in Warsaw in the School Year 2014–2015* organised in cooperation with the Warsaw Centre for Socio-Educational Innovation and Training

19–20 November, (Thursday and Friday)
Conference *Art In School. Obligations, Possibilities, Needs* in the Series *The Art of Education* in the BWA Gallery in Zielona Góra

organisers: BWA Gallery in Zielona Góra, in cooperation with the Lubuskie District Museum, Zachęta — National Gallery of Art and the Ministry of Culture and National Heritage

Around the Exhibitions and Collection of Zachęta — a Guide to Contemporary Art

Educational sessions for teachers from beyond Warsaw, co-organised with the Warsaw Centre for Socio-Educational Innovation and Training

→ led by Zofia Hejke, Maria Szczycińska, Joanna Świerczyńska

dates of Meetings: 12 October, 16 November, 14 December, 18 January, 22 February, 14 March, 11 April, 16 May

The Alphabet of Art, or How to Read Contemporary Art, 4 Edition

Educational sessions for teachers from beyond Warsaw, co-organised with the Society for the Encouragements of the Fine Arts

dates of meetings: 9–10 October, 6–7 November, 4–5 December 2015, 8–9 January 2016

WORKSHOPS AND GUIDED TOURS

During the whole period of the duration of exhibitions we run workshops whose goal is to get to know exhibitions better, to encourage the asking of questions and to motivate creative thinking.

Workshops for Schools and Kindergartens

→ sessions take place on Tuesdays and Fridays from 12 noon
→ cost: 150zł for groups of up to 25 (for kindergartens and elementary schools), and up to 30 (for middle and upper schools)

→ duration: about 90 mins

→ information and registration: kindergarten and elementary schools: z.dubowska@zacheta.art.pl; 22 556 96 71

→ middle and upper schools: a.zdzieborska@zacheta.art.pl; 22 556 96 42;

Family Workshops

12.30 p.m. (children 3–6)

3 p.m. (children 7–10)

→ registration: 22 556 96 51 (from Tuesday to Sunday, 12–8 p.m.) or informacja@zacheta.art.pl

→ cost: 18 zł (family ticket)

Family Workshops from the Series *What Does an Artist Do?*

Workshops designed for families with children with autism related conditions. In small groups, we visit current exhibitions and get to know works of contemporary art and create works ourselves. Workshops are led by educators trained by therapists from the SYNOPSIS Foundation and aware of the needs of people with autism. They take place once a month, on a Saturday, in two age groups.

dates: 12 September, 17 October, 28 November, 12 December

→ registration: 22 556 96 51 (from Tuesday to Sunday, 12–8 p.m.) or informacja@zacheta.art.pl
→ cost: 18 zł (family ticket)

Guided Tours

Guided tours in Polish, English, German or French

→ cost: 150 zł; group: maximum of 30 people

→ information and registration: a.zdzieborska@zacheta.art.pl; 22 556 96 42

THE ART BOOKSHOP

Na Zachęte! book promotions: ○

30 September (Wednesday), 6 p.m.

Magdalena Starska, ed. *Jakub Banasiak, BWA Zielona Góra, 2015*

13 October (Tuesday), 6 p.m.

Wojciech Nowicki, *Odbicie, Wołowiec: Czarne, 2015*

27 October (Tuesday), 6 p.m.

Anna Arno, *Jaka szkoda. Krótkie życie Pauli Modersohn-Becker*, Gdańsk: Słowo/obraz terytoria, 2015

Book Discussion Club meetings: ○


11 September (Friday), 6 p.m.


Magdalena Grzebałkowska, *Beksińscy. Portret podwójny*, Kraków: Znak, 2014

23 October and 20 November (Fridays), 6 p.m.

On books we select during the previous meetings

Znajdź nas na | find us on:

 / zacheta

 @galeria_zacheta

 @Zacheta

W Księgarni Artystycznej

At the Art Bookshop

Jesienią w Księgarni Artystycznej kontynuowane są po wakacyjnej przerwie dwa cykle: promocji książkowych *Na Zachętę!* oraz spotkań Dyskusyjnego Klubu Książki. Co miesiąc w przestrzeni Księgarni Artystycznej można posłuchać rozmowy o najciekawszych nowościach wydawniczych oraz porozmawiać o interesujących książkach z zakresu sztuki. Szczegóły w kalendarzu wydarzeń, s. 62.

In the autumn, after the summer break, Zachęta's Art Bookshop continues its two series of events: the *Na Zachętę!* book promotions and the Discussion Book Club meetings. Every month, in the space of the Art Bookshop, public presentations of recent publications and discussions centred around interesting art books take place. Detailed programme in the events calendar, p. 65.



Dzikie pola. Historia awangardowego Wrocławia

pod red. Doroty Monkiewicz

autorzy: Olga Tokarczuk, Klaus Bachmann, Małgorzata

Dawidek Gryglicka, Michał Duda, Jolanta Gromadzka, Anka

Herbut, Agata Jakubowska, Anna Markowska, Anna Mituś,

Magda Piekarska, Paweł Piotrowicz, Piotr Stasiowski,

Mirosław Ratajczak, Sylwia Serafinowicz, Joanna Stembalska,

Łukasz Wojciechowski

projekt graficzny: Magdalena Frankowska, Artur Frankowski

(Fontarte)

356 stron, cena: 65 zł

Zachęta — Narodowa Galeria Sztuki, Muzeum Współczesne

Wrocław, Warszawa 2015

ISBN 978-83-64714-17-7, ISBN 978-83-63350-19-2

Przewodnik przygotowany został wraz z wystawą prezentowaną w Zachęcie. Zanim scena artystyczna Wrocławia lat sześćdziesiątych, siedemdziesiątych i osiemdziesiątych XX wieku została dobrze udokumentowana i opisana, przeszła już w sferę mitu, który czyni to miasto tak fascynującym i atrakcyjnym dla odwiedzających je gości. Publikacja pragnie zadośćuczynić potrzebę przewodnika po wydarzeniach i miejscach, które ten mit zbudowały — po tym, czego już nie widać, ale jeszcze trwa w pamięci ludzi i miejsc. Opowiada o twórcach różnych dziedzin sztuki w kontekście miasta, które było ramą dla ich działań i przestrzenią wzajemnych inspiracji. W przewodniku znalazło się wiele niepublikowanych dotychczas zdjęć i materiałów.

Publikacja i wystawa nie byłyby możliwe bez prowadzonych od ponad trzech lat badań Muzeum Współczesnego Wrocław nad sceną artystyczną Wrocławia.

Publikacja przygotowana w ramach programu sztuk wizualnych Europejskiej Stolicy Kultury Wrocław 2016. Dofinansowana ze środków Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego.



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

edited by Dorota Monkiewicz

authors: Olga Tokarczuk, Klaus Bachmann, Małgorzata

Dawidek Gryglicka, Michał Duda, Jolanta Gromadzka, Anka

Herbut, Agata Jakubowska, Anna Markowska, Anna Mituś,

Magda Piekarska, Paweł Piotrowicz, Piotr Stasiowski, Mirosław

Ratajczak, Sylwia Serafinowicz, Joanna Stembalska, Łukasz

Wojciechowski

graphic design: Magdalena Frankowska, Artur Frankowski

(Fontarte)

356 pages, price 65 zł

Warsaw: Zachęta — National Gallery of Art, Wrocław

Contemporary Museum, 2015

ISBN 978-83-64714-18-4, ISBN 978-83-63350-20-8

The guide has been prepared in conjunction with an exhibition presented at Zachęta. Before Wrocław's art scene of the 1960s, 1970s and 1980s was well documented and described, it had already become a myth, which makes the city so fascinating and attractive for those visiting it today. The publication addresses the need for a guide to the events and places that had contributed to that myth — to what can no longer be seen, but which persists in the memory of people and loci. Narrating about artists of various disciplines in the context of a city that served as a background for their practices and a space of mutual inspirations, it features many previously unpublished photographs and materials. The publication and exhibition wouldn't have been possible without the research into the Wrocław art scene, carried out for over three years now by the Wrocław Contemporary Museum.

Publication prepared as part of the visual arts programme, European Capital of Culture Wrocław 2016. With the support of the Ministry of Culture and National Heritage.



Nowy rok szkolny — nowa pula książek do rozdania!
A new school year — a new batch of books up for grabs!
300 książek czeka w Księgarni Artystycznej!
300 books are waiting at the Art Bookshop!

Kto to jest artysta?

tekst | text: Zofia Dubowska

opracowanie graficzne | graphic design: Jan Bajtlik

Zachęta — Narodowa Galeria Sztuki, Warszawa 2013

Kto to jest artysta? to książka dla dzieci w wieku przedszkolnym, która na przykładzie dzieł polskiej sztuki współczesnej pochodzących z kolekcji Zachęty pokazuje, czym zajmuje się artysta i co składa się na „bycie artystą”. Dzięki prostemu tekstowi, dziecko ma kontakt z konkretnymi dziełami sztuki. Dzięki oryginalnej oprawie graficznej i typografii książka sama jest dziełem sztuki.

[Książkę można otrzymać w Księgarni Artystycznej w godzinach otwarcia galerii lub pisząc na adres: \[ksiegarnia@zacheta.art.pl\]\(mailto:ksiegarnia@zacheta.art.pl\) \(koszt przesyłki ponosi odbiorca\).](#)

Kto to jest artysta? [Who is an artist?] is a book for preschool children which uses examples of Polish contemporary artworks from Zachęta's collection to show what an artist does and what it means to 'be an artist'. Reading the simple text, the young reader learns about selected works of art. Innovative graphic design and typography make the book a work of art in itself.

[Copies of the book can be secured at the Art Bookshop within the Zachęta opening hours, or by writing to \[ksiegarnia@zacheta.art.pl\]\(mailto:ksiegarnia@zacheta.art.pl\) \(postage is paid by the recipient\).](#)

Publikacja sfinansowana ze środków Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego | Publication financed by the Ministry of Culture and National Heritage

„Moc mięśni i siła pięści” — konkursy artystyczne

‘The Power of Muscles and the Strength of Fists’ — Artistic Competitions

Agnieszka Sural

Konkursy artystyczne to jedne z najważniejszych wydarzeń w świecie sztuki, które nie tylko umożliwiają kontakt z publicznością, przydają prestiżu, ale także decydują o karierze twórcy.

Ich początków doszukać się można w tzw. Salonach, cyklicznie organizowanych w Paryżu wystawach sztuki, które zwłaszcza w XIX wieku odgrywały wiodącą rolę w życiu artystycznym i przyczyniły się do powstania krytyki artystycznej oraz niezależnych, prywatnych instytucji sztuki. Na początku XX wieku z kolei podejmowano próby połączenia rywalizacji artystycznej i sportowej — w Olimpijskim Konkursie Sztuki i Literatury w latach 1912–1948 towarzyszącemu olimpiadzie sportowej. Obecnie taką olimpiadą świata sztuki jest weneckie Biennale, na którym od 1986 roku przyznawane są najbardziej prestiżowe nagrody: Złote Lwy dla najlepszej reprezentacji narodowej oraz od 1998 Srebrne Lwy dla najbardziej obiecującego artysty.

W XXI wieku konkursy artystyczne w Polsce i na świecie organizowane są przez najważniejsze instytucje rządowe czy muzea, największe banki i firmy komercyjne, choć dziś twórca ma dużo więcej niż kiedyś możliwości zaistnienia w świadomości społeczeństwa. Nagrody dla zwycięzców dochodzą w nich nawet do kilkuset tysięcy złotych.

„Najwyższą międzynarodową nagrodę artystyczną ogłosiła Rosja poprzedniej nocy w Londynie, przyznając oszałamiającą kwotę 500 tysięcy euro za ożywienie niepopularnej sztuki figuratywnej” — napisał największy brytyjski tabloid „The Daily Mirror” pod koniec stycznia 2013. Chodzi o **Plastov Art Award**, którą pięć lat po jej powołaniu, rosyjskie Ministerstwo Kultury wsparło niebagatelną sumą pieniędzy. O podaniu tej informacji do publicznej wiadomości pisano w tonie skandalu. „To brzmi niemal jak żart” — podsumowała Colline Milliard z serwisu ArtInfo.

Patronem nagrody został nieżyjący już realista Arkadij Plastow, czczony w ZSRR autor wiejskich pejzaży. Inicjatorami byli Siergiej Morozow, gubernator obwodu uljanowskiego, z którego pochodził Plastow, oraz minister Władimir Mediński pragnący, żeby nagroda stała się „Noblem świata sztuki”. Pokażną sumę pieniędzy rozdy-

sponowywano pomiędzy 16 zwycięzców w tyłuż kategoriach — wszyscy to reprezentanci sztuki figuratywnej, jak np. Tatiana Gorszunowa czy Wiktor Safronow.

Najstarszą nagrodą wręczaną artystom z całego świata jest **Kunstpreis Aachen**, przyznawana w Niemczech od 1983 roku. Co dwa lata otrzymują ją twórcy, których prace wywarły największy wpływ na sztukę światową. Wyróżnieniu w postaci 10 tysięcy euro towarzyszy wystawa indywidualna w Ludwig Forum w Akwizgranie. Dotychczasowi laureaci to m.in. Christian Boltanski, Tacita Dean oraz dwójka polskich artystów: Paweł Althamer i Paulina Ołowska.

Najbardziej prestiżowym i jednocześnie najbardziej medialnym konkursem dla artystów jest konkurs o **Hugo Boss Prize** — nagrodę ufundowaną w 1996 przez znaną markę odzieżową i Guggenheim Museum w Nowym Jorku. Z sześciu finalistów wybierany jest jeden zwycięzca, który otrzymuje 100 tysięcy dolarów i możliwość zorganizowania swojej wystawy indywidualnej. Nagroda nie objęta jest żadnymi obwarowaniami dotyczącymi wieku czy narodowości, przyznaje się ją jednak znaczącym i zasłużonym artystom (wśród laureatów są m.in. Matthew Barney i Tacita Dean). W przypadku tak wysokiej gratyfikacji pojawia się ostra krytyka (konkursowi zarzuca się hollywoodyzację świata sztuki); powstają też konkurencyjne imprezy próbujące zająć jego miejsce.

W 2009 roku DeVos Foundation ogłosiła inną amerykańską nagrodę — **ArtPrize**. Prasa oskarżyła jej fundatorów o populistyczną próbę podniesienia prestiżu kulturalnego miasta Grand Rapids w stanie Michigan (gdzie mieści się kapituła nagrody) oraz o promowanie przeciętnej sztuki. W przypadku tej nagrody dziesięciu zwycięzców wybranych przez publiczność oraz sześciu przez jury otrzymuje od 20 do 200 tysięcy dolarów.

Kolejnymi ważnymi nagrodami przyznawanymi międzynarodowym artystom są **Future Generation Art Prize** i **STRABAG Artaward International**. Tę pierwszą skierowaną do twórców poniżej 35 roku powołał w 2009 ukraiński przedsiębiorca i polityk — Wiktor

Pinczuk. Jej celem jest długoterminowe wspieranie młodego pokolenia artystów: główny zwycięzca oraz sześciu laureatów otrzymują od 100 do 60 tysięcy dolarów, 40 tysięcy na produkcję nowej pracy oraz 20 tysięcy na pobyt stypendialny. Jest to także jedyna nagroda, której patronami są uznani artyści o światowej sławie jak Damien Hirst, Jeff Koons czy Takashi Murakami. W 2012 nominowano do niej jedyną jak dotychczas polską artystkę, Agnieszkę Polską.

Druga ze wspomnianych nagród została ufundowana w Austrii w 1994 roku (w 2009 przekwalifikowano ją na nagrodę międzynarodową), a wręczana jest twórcom, którzy nie ukończyli 40 roku życia i zajmują się malarstwem i rysunkiem. Po wystawie zbiorowej każdy z pięciu laureatów ma wystawę indywidualną w STRABAG Kunstforum w Wiedniu oraz możliwość pobytu artystycznego. Nagrodę wyróżnia to, że w poszczególnych latach poświęcona jest artystom z wybranych krajów, np. w latach 2015–2017 startować w konkursie mogą twórcy z Belgii, Luksemburga, Holandii, Nadrenii Północnej-Westfalii oraz Szwajcarii. Artyści z Austrii, kraju będącego gospodarzem nagrody, są stałymi uczestnikami konkursu.

Niektóre konkursy gratyfikują konkretne dziedziny sztuki, jak np. w wypadku konkursu o międzynarodową nagrodę fotograficzną **Prix Pictet**. Przyznawana od 2008 w Szwajcarii przez Swiss Private Bank Pictet et Cie jest najważniejszym wyróżnieniem finansowym w swojej dziedzinie. Zwycięzca otrzymuje 105 tysięcy dolarów oraz podróż do wybranego regionu, w którym ma stworzyć cykl zdjęć.

W dziedzinie sztuki performans przyznawana jest natomiast **Malcolm Award**, organizowana od 2011 przez biennale Performa w Nowym Jorku. Nazwano ją od imienia menedżera Sex Pistols Malcolma McClarena. Nagroda w wysokości 10 tysięcy dolarów trafia w ręce artysty poniżej 40 roku życia, który wziął udział w tym nowojorskim wydarzeniu.

Dodatkiem do świata konkursów i nagród jest **Leonore Annenberg Prize for Art and Social Change**. Amerykańska nagroda w wysokości 25 tysięcy dolarów przyznawana jest od 2009 i wyróżnia artystów zaangażowanych politycznie i społecznie.

Istnieje też nagroda będąca satyrą z nagrody, działaniem artystycznym, a nie poważną imprezą. **Rob Pruitt Awards** wymyślona w 2009 roku przez amerykańskiego artystę Roba Pruittta, początkowo sponsorowana była przez Guggenheim Museum, potem organizację przejęło Art Fag City. Ceremonia

jej wręczania przybiera formę performansu, stanowiąc ironiczny komentarz celebracji osiągnięć w świecie artystycznym. W dotychczasowych edycjach zwycięzcami byli Louise Bourgeois i Sam Falls.

Oprócz konkursów skierowanych do artystów z całego świata niemal w każdym kraju organizowane są zawody artystyczne dla miejscowych twórców — wystarczy, że mieszka się i pracuje tam, gdzie nagroda jest przyznawana. Najstarszym i najbardziej znanym wyróżnieniem tego typu jest **Turner Prize**, ustanowiona w Wielkiej Brytanii w 1984 roku i przyznawana twórcom poniżej 50 roku życia, którzy w ciągu ostatniego roku mieli najciekawszą wystawę. Na nagrodę składają się kwota 25 tysięcy funtów i wystawa indywidualna w Tate Britain. Jest to jednocześnie najbardziej kontrowersyjny konkurs, który działa na konserwatywnych krytyków jak płachta na byka. Po zwycięstwie duetu Gilbert & George książkę Karol oznajmił, że nagroda „zatrzała świat sztuki”. Najwięcej dyskusji wywołują prace pokazane na wystawach nominowanych twórców (jak np. rozczłonkowane i zamarynowane w akwariach zwierzęta Damiena Hirsta czy niepościelone, poplamione i zaśmiecone łóżko Tracey Emin). Zwycięzcami byli m.in. Douglas Gordon i Wolfgang Tillmans. Jedyną polską artystką nominowaną do Turner Prize jest mieszkająca i pracująca w Londynie Goshka Macuga (2008).

Powaga Turner Prize sprowokowała dwójkę byłych muzyków do stworzenia satyrycznej konkurencji w postaci nagrody dla „Najgorszego artysty roku”. Jej inicjatorem jest **Fundacja K**, założona przez Billa Drummonda i Jimmy’ego Cauty’ego, o których głośno było, gdy spalili milion funtów. Do swojej nagrody powołanej w 1994 roku nominowali dokładnie tych samych artystów co kapituła Turner Prize, wybierając także tego samego zwycięzcę. Jednak ich nagroda pieniężna była dwukrotnie wyższa, mieli też dużo lepszą promocję.

W Czechach z inicjatywy ówczesnego prezydenta Václava Havla ustanowiono **Nagrodę Jindřicha Chalupeckého**, historyka i krytyka sztuki. Przyznawana jest dorocznie od 1990 roku najbardziej utalentowanym przedstawicielom sceny artystycznej, którzy nie ukończyli 35 roku. Zwycięzca otrzymuje 50 tysięcy koron oraz 100 tysięcy na zorganizowanie wystawy i sześciotygodniowy pobyt artystyczny w Nowym Jorku.

Malarstwo nordyckie nagradzane jest w konkursie **Carnegie Art Award**. Ta szwedzka nagroda wręczana jest od 1998 roku dzięki funduszowi grupy finansowej Carnegie Investment Bank. Zwycięzców jest trzech, a otrzymują oni odpowiednio: milion, 600 i 400 tysięcy koron szwedzkich; biorą także udział w wystawie organizowanej w krajach Europy Północnej.

Sztukę francuską promuje **Marcel Duchamp Prize**, przyznawana od 2000 przez stowarzyszenie ADIAF, Centre Pompidou i targi FIAC. Zwycięzca otrzymuje 35 tysięcy euro oraz niewiele mniej na produkcję pracy, która następnie trafia na wystawę w paryskim Centre Pompidou. Nagroda jest jedną z najważniejszych ze względu na prestiż organizatorów oraz postać patrona: najwybitniejszego artysty XX wieku Marcela Duchampa.

W Rosji wręczana jest **Kandinsky Prize**. Sponsorowana od 2007 roku przez Deutsche Bank AG oraz Art Chronika Culture Foundation wyłania laureatów w czterech kategoriach: Artysta Roku — 40 tysięcy euro,

Nowe Media — 10 tysięcy euro, Nagroda Publiczności — 5 tysięcy oraz w kategorii Młody Artysta (poniżej 30 lat) laureat otrzymuje trzymiesięczny pobyt w Villa Romana we Florencji.

Abraaj Group Art Prize przyznawana od 2008 w Zjednoczonych Emiratach Arabskich wynosi milion dolarów i jest rozdzielana pomiędzy pięciu artystów. Nagroda ta promuje sztukę Środkowego Wschodu, Afryki Północnej i Azji Południowej. Konkurs wyróżnia się tym, że nagradzane są propozycje projektów, a nie gotowe dzieła.

Najmłodszą z kolei nagrodą narodową jest estońska **Köler Prize**. W 2011 ufundowało ją Eesti Kaasaguse Kunsti Muuseum w Tallinie, które każdego roku nagradza pięciu artystów za dorobek ostatnich trzech lat.

W Polsce jednym z najważniejszych konkursów dla artystów z dziedziny sztuk wizualnych, odgrywającym ważną rolę w promocji i prezentacji młodej polskiej sztuki w kraju i za granicą jest konkurs **Spojrzenia** — **Nagroda Deutsche Bank**, organizowany od 2003 przez Zachętę i Deutsche Bank Polska (do 2103 także przez Fundację Deutsche Bank). Zwycięzca I nagrody otrzymuje 15 tysięcy euro, II nagrody — pobyt studyjny w Villa Romana we Florencji. W 2007 roku podczas rozdania nagród w konkursie nominowana grupa Sędzia Główny przygotowała performans, w czasie którego za pomocą rzutów kośćmi wyłoniła własnego zwycięzcę: mógł on w nagrodę spędzić dobę w towarzystwie artystek. Został nim Janek Simon, również oficjalny zdobywca głównej nagrody.

Inne ważne polskie konkursy to: od 2001 roku **Nagroda im. Katarzyny Kobro** przyznawana najpierw artystom przez artystów, od 2011 pod auspicjami Muzeum Sztuki w Łodzi; od 1993 **Paszporty „Polityki”** wręczane najbardziej zasłużonym twórcom; od 2010 **Nagroda Filmowa PISF, Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie oraz Szkoły Wajdy**; od 2001 **Artystyczna Podróż Hestii** oraz od 2008 **Kompas Młodej Sztuki** organizowany jako suplement do Kompas Sztuki — rankingu polskich artystów współczesnych. Konkursy poświęcone malarstwu to **Biennale Malarstwa Bielska Jesień** od 1962 roku organizowane przez Galerię Bielską BWA i dające szansę zaistnienia nieznanym twórcom; **Konkurs Gepperta** — od 2005 wyłaniający najbardziej rokujących młodych malarzy oraz **Nagroda im. Jana Cybisa** ustanowiona w 1973 przez Okręg Warszawski Związku Polskich Artystów Plastyków.

Losy artysty, który pragnął dostąpić uznania artystycznego świata i publiczności, przedstawił Émile Zola w powieści *Dzieło* (1886). Jej bohater, malarz Klaudiusz Lantier, nawet gdy w końcu jego obraz trafia na Salon i tak zostaje wyśmiany przez publiczność, a malarz z rozpacz popępnia samobójstwo. Ale tragiczne losy nie zawsze są udziałem odrzuconych artystów. *Śniadanie na trawie* Édouarda Maneta, mimo że nie zakwalifikowało się do Salonu Paryskiego w 1863 roku dziś jest jednym z najbardziej znanych i inspirujących dzieł sztuki. ●●●

Competitions belong to the most important events in the art world; they not only put artists in touch with the audience and offer prestige, but also determine the course of careers.

Their origins date back to the so called ‘Salons’, cyclical art exhibitions held in Paris, which especially in the 19th century played a decisive role in artistic life and contributed to the development of art criticism and independent private art institutions. In the early 20th century, in turn, attempts were made to combine competition in art and sports — in the Olympic Competitions of Art and Literature that accompanied the Olympic Games in years 1912–1948. Today, the role of such art world ‘Olympics’ is played by the Venice Biennale, during which the most prestigious awards are given: the Golden Lions for best national representation (since 1986) and the Silver Lions for the most promising artist (since 1998).

In the 21st century, art competitions in Poland and abroad are organised by major government institutions, museums, banks and corporations, even if generally it is easier for artists today to reach audiences than in the past. Awards in such competitions can be worth hundreds of thousands of zlotys.

‘The world’s richest art prize was launched in London last night by Russia, offering a staggering 500,000 euro pot to revitalise the out-of-favour style of figurative art’, Britain’s largest tabloid, *The Daily Mirror*, wrote in January 2013. It was the **Plastov Art Prize**, which, five years after its inception, had received strong financial backing from the Russian Ministry of Culture. The news was reported in a tone of scandal. ‘This sounds almost like a joke’, commented Colline Milliard at ArtInfo.

The prize, whose patron is Arkady Plastov, a renowned landscape painter of the Soviet era, was initiated by Sergey Morozov, governor of the Ulyanovsk region, and Minister Vladimir Medinsky, wishing it to become the ‘art world’s Nobel’. The sizeable sum of money is distributed among 16 winners in as many categories, all of figurative art, and past winners include artists such as Tatiana Gorshunova or Viktor Safronov.

The world’s oldest art prize is the **Kunstpreis Aachen**, awarded biannually since 1983 in the German city of Aachen. It is presented to artists who have ‘given substantial impetus to the international art scene’; winners receive EUR 10,000 and have a solo exhibition at Aachen’s Ludwig Forum. Among past laureates are Christian Boltanski, Tacita Dean, and two Polish artists, Paweł Althamer and Paulina Ołowska.

One of the most prestigious, and most widely publicised, art competitions is the **Hugo Boss Prize**,

initiated in 1996 by the clothing brand and New York's Guggenheim Museum. The winner, selected from among six finalists, receives \$100,000 and holds a solo exhibition. The prize sets no restrictions in terms of age or nationality, and is awarded to 'remarkable artists whose practices are among the most innovative and influential of our time'; past winners include Matthew Barney, Rirkrit Tiravanija or Tacita Dean. The high sum of money involved has been a source of controversy, with some critics accusing the prize's organisers of 'Hollywoodising' the art world; the prize has also seen some fierce competition from rival events.

In 2009, DeVos Foundation announced another US-based art competition, called simply **ArtPrize**. The press accused its sponsors of using populism to raise the cultural prestige of the city of Grand Rapids, Michigan (where the award committee is located), and of promoting mediocre art. Ten artists selected by the public and six named by the jury receive prizes ranging from \$20,000 to \$200,000.

Two other important prizes awarded to international artists are the **Future Generation Art Prize** and the **STRABAG Artaward International**. The former, meant for artists below 35 years of age, was founded in 2009 by the Ukrainian industrial tycoon and politician, Victor Pinchuk. Its purpose is to offer long-term support to young-generation artists: the main winner and six laureates receive from \$100,000 to \$60,000, \$40,000 for the production of a new work, and \$20,000 for a residency. It is also the only art award patroned by world-renowned artists such as Damien Hirst, Jeff Koons or Takashi Murakami. The only Polish artist nominated so far for the Future Generation Art Prize was Agnieszka Polska in 2012.

The other of the abovementioned prizes was founded in Austria in 1994 (and expanded to include international artists in 2009), and is awarded to artists who are below 40 years of age and work in the fields of painting and drawing. Following a group exhibition, each of the five laureates has a solo show at the STRABAG Kunstforum in Vienna and is invited for a residency. What makes the prize unique is that in different years it is awarded to artists from different countries, e.g. in the years 2015–2017 it is Belgium, Luxembourg, Netherlands, North Rhine-Westphalia and Switzerland. Artists from Austria, which hosts the prize, are always eligible.

Some competitions are reserved for specific art disciplines, e.g. the international **Prix Pictet** photographic prize. Given since 2008 in Switzerland by Swiss Private Bank Pictet et Cie, it is the richest financial award in the field. The winner receives \$105,000 and funding for a trip to a selected region to create a series of photographs.

The **Malcolm Award**, organised since 2011 by the Performa biennial in New York, is reserved for under-40 performance artists participating in the event. Named after the Sex Pistols manager, Malcolm McLaren, it carries a prize of \$10,000.

An addition to the world of competitions and awards is the **Leonore Annenberg Prize for Art and Social Change**. Started in 2009 and worth \$25,000, it is given to artists for their political and social commitment.

There also exists a prize that is a satire on art prizes, an artistic project rather than a serious event. Invented by the American artist Robb Pruitt in 2009, the **Rob Pruitt Awards** were initially sponsored by the Guggenheim Museum; organisation was subsequently taken over by Art Fag City. The award-giving ceremony is a kind of performance, an ironic commentary on the celebration of achievements in the art world. Winners to date include Louise Bourgeois and Sam Falls.

Besides competitions aimed at international artists, virtually every country has prizes for local artists — you only need to live and work in the country where the award is based. The oldest and best known of those is Britain's **Turner Prize**, initiated in 1984 and awarded to artists below 50 years of age for the most interesting exhibition in the given year. Carrying a monetary award of £25,000 and a solo show at Tate Britain, it is also a prize that has stirred controversy with conservative critics. When Gilbert & George won the award in 1986, Prince Charles said the verdict had 'poisoned the art world'. Exhibitions of works of the nominated artists have also provoked heated debates, e.g. Damien Hirst's dismembered animals in formaldehyde or Tracey Emin's dishevelled bed. Past winners include Douglas Gordon and Wolfgang Tillmans, among others. The only Polish-born artist nominated for the Turner Prize so far has been London-based Goshka Macuga in 2008.

The Turner's solemnity provoked two former musicians to offer some satirical competition in the shape of an award for the 'worst artist of the year'. Its initiator was the **K Foundation**, started by Billy Drummond and Jimmy Cauty, who gained notoriety after burning £1,000,000 in banknotes. For their award, started in 1994, they nominated the same artists as in the Turner Prize, selecting also the same winner; the monetary award, however, was twice as high as the Turner's, and the publicity was much better too.

In the Czech Republic, on the initiative of then president Václav Havel, the **Jindřich Chalupecký Award** was established in 1990, named after the Czech art historian and critic. It is awarded annually to Czech artists aged under 35; the winner receives CZK 50,000, a further CZK 100,000 for an exhibition, project or catalogue, and a six week scholarship in New York.

Nordic painting is awarded in the **Carnegie Art Award** competition, a Swedish-based prize started in 1998 with funding from the financial group Carnegie Investment Bank. Three winners are selected, receiving respectively SEK 1,000,000, SEK 600,000 and SEK 400,000; they are also featured in an exhibition on tour in all Nordic countries.

French art is promoted by the **Marcel Duchamp Prize**, awarded since 2000 by the Association pour la Diffusion Internationale de l'Art Français (ADIAF), Centre Pompidou and the FIAC art fair. The winner receives EUR 35,000 and not much less for the production of a work that is then exhibited at the Centre Pompidou in Paris. It is one of the most important art prizes due to the prestige of the organisers and the figure of its patron, 20th century's most influential artist, Marcel Duchamp.

In Russia, the **Kandinsky Prize**, sponsored since 2007 by Deutsche Bank AG and Art Chronika Culture Foundation, awards laureates in four categories: Artist

of the Year — EUR 40,000, New Media — EUR 10,000, Audience Award — EUR 5,000, and Young Artist (under 30) — a three-month residency at the Villa Romana in Florence.

The **Abraaj Group Art Prize** is given since 2008 in the United Arab Emirates; it is worth \$1,000,000 and is distributed among five artists. Promoting art from the Middle East, North Africa and South Asia, it is unique in awarding artistic proposals rather than actual works.

The youngest national art award is Estonia's **Köler Prize**, started in 2011 by the Eesti Kaasaegse Kunsti Muuseum in Tallinn. Every year, five artists are awarded for their achievements in the previous three years.

In Poland, one of the most important competitions for visual artists, playing a major role in the promotion and presentation of young Polish art at home and abroad, is the **Views — Deutsche Bank Award** competition, organised since 2003 by the Zachęta — National Gallery of Art and Deutsche Bank Polska (until 2013 also by the Deutsche Bank Foundation). The winner receives EUR 15,000, and the second prize is a residency at the Villa Romana in Florence. In 2007, during the award-giving ceremony, the nominated performance collective, Sędzia Główny, staged a performance where, by casting dice, they selected their own winner; the prize consisted in spending 24 hours with the collective's members. It went to Janek Simon, winner of the competition's main prize that year.

Other major Polish art competitions include the **Katarzyna Kobro Award**, started in 2001 and initially given by artists to artists, since 2011 held under the auspices of the Muzeum Sztuki Łódź; the **Polityka Passports** (since 1993); the **Film Prize of the Polish Film Institute, the Warsaw Museum of Modern Art and the Wajda School** (since 2010); the **Hestia Artistic Journey** (since 2001); and the **Young Art Compass** (since 2008), a supplement to the Art Compass, a ranking of Polish contemporary artists. Painting competitions include the **Bielsko Autumn Painting Biennale**, organised since 1962 by Galeria Bielska BWA and awarding upcoming artists; the **Geppert Competition** for promising young painters (since 2005); and the **Jan Cybis Prize**, established in 1973 by the Warsaw Branch of the Association of Polish Artists and Designers (ZPAP).

In his novel *L'œuvre* (1886), Émile Zola tells the story of an artist who desires to win the recognition of the art world and the public. The protagonist, painter Claude Lantier, eventually gets his painting accepted by the Salon, but when it is ridiculed for its subject and execution, the depressed Lantier commits suicide. However, rejected artists do not always share a tragic fate. *The Luncheon on the Grass* by Édouard Manet, though rejected by the Paris Salon in 1863, is one of the world's best known and most inspiring artworks today. ●●●

Zachęta dla nauczycieli

Zachęta for Teachers

Anna Zdzieborska

Im dzieci młodsze, tym chętniej oglądają dzieła współczesnych artystów. Są bardziej otwarte na to, co nowe, nieznanne, naturalniej i swobodniej przyjmują zaskakujące rozwiązania. Wraz z wiekiem, rosnącą wiedzą, a jednocześnie świadomością jej braków przychodzi coraz większy lęk przed niezrozumieniem przekazu dzieła sztuki, a co za tym idzie — kompromitacją. Bezpieczniej jest więc opierać się na opiniach autorytetów, bywać na wystawach artystów o ugruntowanej pozycji. A w świecie sztuki współczesnej dzieje się wiele i nawet osobom zajmującym się nią zawodowo trudno czasem nadążyć za wszystkimi nowościami. Ponadto w ocenie jej wartości często zdani jesteśmy na siebie.

Prawdopodobnie stąd bierze się lęk nauczycieli przed wizytą z uczniami w galerii sztuki współczesnej. Podczas wspólnego zwiedzania wystawy zmienia się relacja mistrz—uczeń. Teraz rolę mistrza, przewodnika dzielącego się swoją wiedzą na temat sztuki przejmuje edukator prowadzący zajęcia. I choć rola nauczyciela nie polega już na przekazywaniu wiedzy, pozostaje on wciąż postacią kluczową. To on kształtuje postawę otwartości u swoich uczniów, motywuje ich do dzielenia się własnymi spostrzeżeniami, emocjami płynącymi z kontaktu ze sztuką. Jeśli wcześniej w szkole młodzież nie została odpowiednio przygotowana, to również podczas wizyty w galerii sztuki uczniowie będą odczuwali obawę przed podejmowaniem prób samodzielnej interpretacji dzieł sztuki. Nauczyciel pełni więc istotną funkcję w przygotowaniu uczniów do odbioru sztuki współczesnej przed wizytą na wystawie, ale i po, kiedy już w klasie mogą podzielić się swoimi refleksjami.

W Zachęcie w ramach programu *Zachęta dla nauczycieli* już od czterech lat rozwijamy współpracę z nauczycielami, wierząc, że przyniesie ona rezultaty w postaci lepszego przygotowania dzieci i młodzieży do odbioru sztuki współczesnej oraz większej jej obecności w szkole. Budujemy z nimi relacje partnerskie oparte na zaufaniu oraz obustronnej chęci dzielenia się wiedzą i doświadczeniem. Program konsultujemy ze współpracującymi z nami nauczycielami różnych przedmiotów na różnych etapach nauczania, realizujemy też wspólne projekty łączące różne dziedziny wiedzy. Przykładem jest trwający przez cały ubiegły rok szkolny i kontynuowany w roku bieżącym projekt *Muzyczne obrazy* zainicjowany przez skrzypaczkę i nauczycielkę muzyki Dagnę Sadowską (więcej na s. 32–35) czy powstały wspólnie ze Stowarzyszeniem Otwarte! we wrześniu 2014 roku jednodniowy projekt *Kosmos wzywa!* dla uczniów dwóch klas z dwóch różnych warszawskich liceów, towarzyszący wystawie o tym samym tytule. Stawiamy na realną współpracę z nauczycielami, w ramach której obydwie strony mają równy wkład merytoryczny.

Od pięciu lat współpracujemy również z Warszawskim Centrum Innowacji Edukacyjno-Społecz-

nych i Szkoleń, organizując wspólnie liczne szkolenia dla nauczycieli szkół warszawskich. Do tej pory odbyło się siedem szkoleń towarzyszących aktualnie pokazującym wystawom, których program zależny od charakteru wystawy, obejmował zarówno oprowadzania i warsztaty na wystawie, jak i wykłady i zajęcia poszerzające jej kontekst. Przykładowo ekspozycji *Domy srebrne jak namioty* towarzyszyło szkolenie *Romowie — inni, ale czy obcy?*, którego celem było poszerzenie wiedzy o społeczności romskiej, a także o mechanizmach powstawania stereotypów i uprzedzeń związanych z innymi grupami kulturowymi i etnicznymi. Z kolei szkolenia towarzyszące wystawom *Antonisz: Technika jest dla mnie rodzajem sztuki* i *Byłem, czego i wam życzę. Henryk Tomaszewski* przybliżyły twórczość prezentowanych artystów i umożliwiły zapoznanie się z ich warsztatem twórczym poprzez samodzielne wykonanie filmów animowanych, czy w drugim przypadku, plakatów.

Prowadzimy także szkolenia wokół kolekcji Zachęty w formie rocznych cykli. Szkolenie *Kolekcja Zachęty — przewodnik po polskiej sztuce współczesnej* (rok szkolny 2013/2014 i 2014/2015) kierujemy do nauczycieli przedmiotów artystycznych, a jego celem jest przybliżenie twórczości najważniejszych polskich artystów. Punktem wyjścia do wykładu staje się wybrana praca ze zbiorów Zachęty. Teorię uzupełniamy praktyką — druga część spotkania to zajęcia plastyczne inspirowane wybranym dziełem, przybliżające jej treść i formę. W bieżącym roku szkolnym program zostanie urozmaicony o dzieła artystów pokazywanych na aktualnych wystawach w Zachęcie. Z kolei z myślą o nauczycielach historii sztuki, języka polskiego, wiedzy o kulturze i innych przedmiotów humanistycznych przygotowaliśmy szkolenie *Kurs języka sztuki, czyli jak czytać sztukę współczesną*, rozpoczęty w ubiegłym roku szkolnym. Zajęcia z tego cyklu łączą zainteresowanie sztuką dawną i współczesną, a w ich trakcie poddawane są analizie wybrane dzieła. Każde spotkanie poświęcone jest innemu motywowi, np. naturze, kobiecie, wojnie.

Z inicjatywy Towarzystwa Zachęty Sztuk Pięknych oraz dzięki jego wsparciu finansowemu i organizacyjnemu, naszą działalność szkoleniową mogliśmy rozszerzyć i zaprosić do uczestnictwa nauczycieli z całej Polski. Specjalnie dla nich prowadzimy cykl *Alfabet sztuki, czyli jak czytać sztukę współczesną* (do tej pory odbyły się już trzy edycje a jesienią 2015 roku rozpocznie się kolejna), który obejmuje cztery weekendowe zjazdy — cztery spotkania ze sztuką współczesną i twórczością wybranych artystów, których prace prezentowane są na wystawach lub znajdują się w zbiorach Zachęty.

Celem wszystkich szkoleń jest przedstawienie wybranych zagadnień ze sztuki współczesnej w formie wykładów historyków i krytyków sztuki, prezentacja metod angażowania ucznia w samodzielną analizę



dzieła oraz doskonalenie narzędzi do interpretowania i odczytywania języka współczesnych artystów. Na program składają się zarówno spotkania z kuratorami wystaw, zajęcia prowadzone przez edukatorów Zachęty, wykłady poszerzające kontekst wystawy czy warsztaty z artystami. Każde spotkanie to wymiana doświadczeń i spostrzeżeń dotyczących sztuki i jej nauczania zarówno między prowadzącymi a uczestnikami, jak i pomiędzy samymi uczestnikami. Bardzo interesujące są prezentowane na koniec przez nauczycieli projekty lub pomysły na ćwiczenia, dla których inspiracją stały się konkretne dzieła sztuki czy przeprowadzone podczas szkoleń zajęcia. Czasem, żeby wyzwolić kreatywność potrzebna jest tylko inspiracja, a pomysły na nowe zajęcia w szkole przychodzą same. Wtórząc jednej z uczestniczących w naszym szkoleniu nauczycielek, uważamy, że można uczyć innych tak długo, jak długo sami potrafimy się uczyć. I dotyczy to zarówno nauczycieli szkolnych, jak i edukatorów w galeriach i muzeach.

Z tej potrzeby wymiany doświadczeń i budowania partnerstwa między szkołą a instytucją kultury wynika też nasze zaangażowanie w organizację dorocznych konferencji zainicjowanych przez Ministerstwo Kultury i Dziedzictwa Narodowego z cyklu *Sztuka edukacji*. Pierwsza konferencja z tego cyklu odbyła się w listopadzie 2013 roku w Zachęcie i dotyczyła możliwości włączania współczesnej kultury i sztuki w szkolne programy nauczania (sztukaedukacji2013.pl). Pokazaliśmy dobre praktyki łączenia zajęć szkolnych z działaniami prowadzonymi przez instytucje kultury oraz przykłady współpracy nauczycieli z animatorami i edukatorami. Rok później w Galerii Arsenal w Białymstoku odbyła się konferencja *Sztuka edukacji. Artysta wraca do szkoły* (sztukaedukacji2014.pl). Tym razem tematem spotkania było włączanie artystów w projekty realizowane w szkołach. Przed nami kolejna edycja konferencji, tym razem pod hasłem *Sztuka w szkole. Konieczności, możliwości, potrzeby*, która odbędzie się 19 i 20 listopada w Galerii BWA w Zielonej Górze. Każda z tych konferencji jest wyjątkowym spotkaniem integrującym nauczycieli z edukatorami, animatorami i artystami, stanowiącym źródło inspiracji do realizacji kolejnych projektów i przynoszącym chwilę refleksji nad edukacją kulturalną w Polsce i możliwością wypracowania efektywnych modeli współdziałania. Uważamy, że szkoła powinna być pierwszym miejscem kontaktu ze współczesną kulturą i z tego założenia wynika realizowany w Zachęcie program współpracy z nauczycielami. ●●●

Children — the younger they are, the more willing they will be to look at the work of contemporary artists. They are more open to everything new and unknown, and ready to accept surprising ideas in a natural and easy-going way. Getting older and accumulating more



wszystkie fotografie | all photos by Anna Zdzienicka

knowledge together with the awareness of its shortcomings, they are more afraid of failing to understand art's message, and compromising themselves. So they find it safer to rely on the opinions of authority figures, and attend exhibitions by established artists. And as so much is happening in the world of contemporary art, even professional art experts sometimes find it difficult to keep up with all the developments. What's more, we often need to rely on our own opinion in assessing art's value.

This is probably why teachers are afraid to visit contemporary art galleries with their students. Visiting a gallery together changes the master-student relationship. Now the role of a master, a guide sharing his or her knowledge about art is taken over by that of the educator, who conducts the classes. And the teacher's role is no longer about transferring knowledge, although it still remains very important. It is the teacher who shapes the attitude of openness in their students, who motivates them to share their thoughts and emotions evoked by contact with art. Unless properly prepared at school beforehand, the students will be afraid to attempt their own interpretations of works of art. So the teacher plays a vital role in preparing students to accommodate contemporary art before a visit to an exhibition, and also afterwards, when the students share their impressions in the classroom.

As part of the programme *Zachęta for Teachers* initiated four years ago, our gallery has been building on its work with teachers in the belief that it will help prepare children and youth in a better way for contemporary art and its wider presence in schools. Together, we build partnership relations based on trust and a mutual willingness to share knowledge and experience. The programme has been consulted on with teachers of different subjects at different stages of education, and we also carry out joint projects that link different fields of knowledge. This can be illustrated by *Musical Pictures*, which ran throughout the last school year and was initiated by violinist and music teacher Dagna Sadkowska (read more on pp. 32–35), or the one-day project *Cosmos Calling!* created with the *Otwarte!* Association in September 2014 for students of two forms, from two different secondary schools in Warsaw, accompanying the exhibition of the same title. We focus on real work with teachers; both parties can make an equally substantive contribution.

For five years we have also worked with the Warsaw Centre for Educational and Social Innovation and Training, jointly organising numerous training courses for teachers of Warsaw schools. So far we have held seven training seminars accompanying current exhibitions; their curriculum, depending on the nature of the exhibition, has included both guided tours and workshops during exhibitions, as well as lectures and activities broadening their context. For example, the exhibition *Houses As Silver As Tents* was accompanied by a training

seminar *The Roma — Others but Also Strangers?*, which aimed to raise awareness of the Roma community and about the mechanisms of developing stereotypes and prejudices related to other cultural and ethnic groups. On the other hand, the training seminars accompanying the exhibitions *Antonisz: Technology for Me is a Kind of Art* and *I've Been Here; I Hope the Same for You*. Henryk Tomaszewski offered a closer look at the artistic output of those artists and enabled the participants to get some grip on their technique, giving them an opportunity to make animated films or, in the second case, posters.

We also conduct training courses focusing on the Zachęta's collections in the form of annual cycles. The training course *Zachęta's Collection — a Guide to Polish Contemporary Art* (school year 2013/2014 and 2014/2015) is addressed to art teachers and aims to help popularize the work of key Polish artists. A selected piece from the Zachęta's collection becomes the starting point for the lectures. The theory is complemented with practice – the second part of the meeting includes arts classes inspired by selected art works, delving into their content and form. In the coming school year the programme will be diversified to include the works of artists shown in the present exhibitions at the Zachęta. Additionally, with a view to teachers of art history, Polish language, knowledge of culture, and other humanities, we prepared *The Course of the Language of Art, or How To Read Contemporary Art*, launched in the last school year. The classes in this series combine an interest in old and contemporary art, and include analysis of selected art works. Each meeting is dedicated to a different theme, such as nature, women, and war.

On the initiative of the Society for the Encouragement of Fine Arts and thanks to its financial and organizational support, we were also able to expand our training programme and invite teachers from all over Poland. Especially for them, we ran the *Art Alphabet, or How To Read Contemporary Art* cycle. (So far we've already held three editions, with the next beginning in autumn 2015). This includes four weekend meetings — four meetings with contemporary art and the works of selected artists shown at the Zachęta's exhibitions, or part of its collection.

All training courses aim to present selected issues of contemporary art in the form of lectures given by art historians and critics, including methods of engaging students in independent analysis of art and developing tools to interpret and read the language of contemporary artists. The programme consists of both meetings with curators, classes conducted by the Zachęta's educators, lectures broadening the context of exhibitions, and workshops with artists. Each meeting provides an opportunity to exchange experiences and observations on art and art education, both between the instructors and the par-

ticipants and between the participants themselves. Especially interesting are the projects and ideas for exercises presented by teachers at the end of the course, inspired by specific works of art or activities carried out during the course. Sometimes, all that's needed to unleash creativity is inspiration, and then the ideas for new classroom activities come on their own. Echoing one of the teachers participating in our training seminar, we believe that you can teach others as long as you preserve your ability to learn. And this applies to both school teachers and educators in galleries and museums.

It is out of this need to exchange experiences and build partnerships between the school and the cultural institution that we are committed to organizing annual conferences initiated by the Ministry of Culture and National Heritage in the *Art Education* series. The first conference of this series took place in November 2013 at the Zachęta, and was devoted to prospects for the inclusion of contemporary art and culture in school curricula (www.sztukaedukacji2013.pl). We presented good practices in combining school classes with the activities of cultural institutions and gave examples of cooperation between teachers with art animators and educators. A year later, the Gallery Arsenal in Białystok hosted the conference *Arts Education. The Artist Goes Back to School* (sztukaedukacji2014.pl). This time the conference focused on the theme of engaging artists in projects conducted in schools. The next edition of the conference, themed *Art in School. Necessity, Opportunities, Needs*, will be held on the 19–20 November at the BWA Gallery in Zielona Góra. Each of these conferences is a unique meeting integrating teachers with art educators, animators and artists, being a source of inspiration for the implementation of new projects, as well as an opportunity to reflect on cultural education in Poland and the ability to develop effective models of cooperation. We believe that the school should be the first point of contact with contemporary culture, and this is the inspiration for the programme with teachers at the Zachęta. ●●●

Szkolenia dla nauczycieli w roku szkolnym 2014/2015

Training courses for teachers in the school year 2014/2015



15 Międzynarodowa Wystawa Architektury w Wenecji

15th International Architecture Exhibition in Venice

Minister Kultury i Dziedzictwa Narodowego oraz Zachęta — Narodowa Galeria Sztuki ogłosiły konkurs na kuratorski projekt wystawy do realizacji w Pawilonie Polskim na 15 Międzynarodowej Wystawie Architektury w Wenecji w 2016 roku. Kuratorem generalnym przyszłorocznej edycji jest Alejandro Aravena. Już w październiku jury powołane przez Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego wyłoni zwycięski projekt, który będzie reprezentował Polskę na Biennale Architektury, a po ogłoszeniu wyników odbędzie się otwarte spotkanie podsumowujące konkurs. ●●●

The Minister of Culture and National Heritage and Zachęta — National Gallery of Art have announced a competition for the curatorial project of the Polish presentation at the 15th International Architecture Exhibition in Venice in 2016. The 2015 Architecture Biennale is curated by Alejandro Aravena. A jury appointed by the Minister of Culture and National Heritage will select the winning entry in October. After the presentation of the verdict, an open meeting will be held to recapitulate the competition. ●●●

Uniwersytet Warszawski w Zachęcie

Warsaw University at Zachęta

Tej jesieni Zachęta rozpoczyna dwa cykle otwartych wykładów i seminariów we współpracy z Instytutem Historii Sztuki oraz Instytutem Filozofii Uniwersytetu Warszawskiego. Pierwszy program towarzyszy wystawie *Zaraz po wojnie* i dotyczy sztuki lat czterdziestych XX wieku w Polsce. Podczas spotkań poruszane będą zarówno problemy związane z literaturą, designem, fotografią oraz wybranymi wątkami dotyczącymi sztuk plastycznych, jak i historią polityczną i społeczną. Opiekę merytoryczną sprawują dr Luiza Nader z IHS oraz krytyczka sztuki Dorota Jarecka.

Drugi cykl wykładów, przygotowany przez Instytut Filozofii we współpracy z Wydziałem Nowych Mediów Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie i Zachętą, ma stworzyć okazję do zbliżenia się studentów filozofii, ASP oraz miłośników sztuki. Kanwą środowisk spotkań będą wystawy w Zachęcie, organizowane w trakcie roku akademickiego, a zajęcia prowadzić będą dr Monika Murawska, dr Mateusz Salwa i dr Piotr Schollenberger.

Szczegółowy program w kalendarzu wydarzeń, s. 61. ●●●

This autumn, Zachęta begins two series of lectures and seminars in association with Warsaw University's Institute of Art History and Institute of Philosophy. The first programme accompanies the exhibition *Just After the*

War and deals with 1940s art in Poland. With academic supervision from Luiza Nader, PhD, of the Institute of Art History and art critic Dorota Jarecka, it will discuss aspects of literature, design, photography and selected themes related to the visual arts.

The second series of lectures, organised by the Institute of Philosophy in association with the Warsaw Academy of Fine Arts' Faculty of New Media and the Zachęta — National Gallery of Art, is to provide an opportunity for closer contact between philosophy students, art students and art lovers. The Wednesday meetings, focusing on the Zachęta exhibitions held during the academic year, will be led by Monika Murawska, PhD, Mateusz Salwa, PhD, and Piotr Schollenberger, PhD.

For a detailed programme, please refer to the events calendar, p. 63. ●●●

Warsaw Gallery Weekend 2015

Warsaw Gallery Weekend 2015

Tradycyjnie już w ostatni weekend września odbędzie się Warsaw Gallery Weekend — impreza łącząca artystów, galerie i publiczność. Zapraszamy do Warszawy 25–27 września! ●●●

The Warsaw Gallery Weekend, an event connecting artists, galleries and the public, will traditionally take place on the last weekend of September. Don't miss it and be in Warsaw on 25–27 September! ●●●

Gniazdo — czytanie performatywne sztuki Bogny Burskiej

The Nest — a performative reading of a play by Bogna Burska

Gniazdo. Sztuka o tym, jak użyć rzeczy w sposób nieodpowiedni i potem ich jeszcze nie zmarknować to sztuka teatralna autorstwa artystki wizualnej Bogny Burskiej. Zachęta we współpracy z Instytutem Teatralnym im. Zbigniewa Raszewskiego organizuje dwa performatywne czytania dramatu, co pozwoli zaistnieć mu zarówno w przestrzeni galerijnej, jak i na scenie teatralnej. Zapraszamy do Zachęty 4 października oraz do Instytutu Teatralnego 6 października, gdzie po czytaniu sztuki odbędzie się dyskusja o relacjach sztuk wizualnych i teatru. ●●●

The Nest. A Play on How to Misuse Things and Also How Not to Waste Them is a theatre play written by the visual artist Bogna Burska. In association with the Zbigniew Raszewski Theatre Institute, Zachęta organises two performative readings of the play, allowing it to come to life both on stage and in a gallery space. Please join us on 4 October at the Zachęta and on 6 October at the Theatre Institute for readings and a discussion on the relationships between the visual arts and theatre. ●●●

Dobre czasy, złe czasy we Wrocławiu

Good Times, Bad Times in Wrocław

Wystawa Anny Jermolaewej *Dobre czasy, złe czasy*, którą Zachęta prezentowała wiosną tego roku, zostanie pokazana także wrocławskiej publiczności. W dniach 20 października–29 listopada 2015 będzie ją można oglądać w siedzibie Centrum Sztuki WRO przy ulicy Widok 7. Kuratorką wystawy jest Christiane Erharter z ERSTE Stiftung w Wiedniu. ●●●

Anna Jermolaewa's exhibition *Good Times, Bad Times*, presented at the Zachęta in spring this year, will be shown in Wrocław. Curated by Christiane Erharter of Vienna's ERSTE Stiftung, it will be on view at the WRO Art Centre at 7 Widok Street from 20 October till 29 November 2015. ●●●

Wystawa WRO 2015 Résumé

WRO 2015 Résumé

Do Wrocławia zapraszamy także wszystkich zainteresowanych sztuką nowych mediów. Od 31 sierpnia do 4 października można oglądać wybór najciekawszych i najważniejszych prac prezentowanych w ramach 16 Biennale Sztuki Mediów WRO 2015 Test Exposure. Centrum Sztuki WRO, ul. Widok 7, Wrocław ●●●

If you are interested in new media art, you shouldn't miss this show in Wrocław. A selection of the most interesting and most significant works featured in 16th Media Art Biennale WRO 2015 Test Exposure will be on display at the WRO Art Centre, from 31 August till 4 October. 7 Widok Street, Wrocław ●●●

Fundacja Bátor Tábor Polska — aukcja sztuki współczesnej

Bátor Tábor Polska Foundation — Auction of Contemporary Art

7.10

Już po raz drugi w Zachęcie odbędzie się aukcja sztuki współczesnej Fundacji Bátor Tábor. Dochód z aukcji zostanie przeznaczony na wakacyjne wyjazdy polskich dzieci dotkniętych chorobami nowotworowymi na obóz Bátor Tábor na Węgrzech. Gospodarzem wydarzenia jest Towarzystwo Zachęty Sztuk Pięknych. ●●●

The Bátor Tábor Foundation's auction of contemporary art will take place at the Zachęta for the second time. All proceeds go towards vacation trips for Polish juvenile cancer patients at the Bátor Tábor camp in Hungary. The event is hosted by the Society for the Encouragement of the Fine Arts. ●●●

zacheta.art.pl

Blizniemu swemu...

To Thy Neighbour . . .

25.11–4.12

Co dwa lata Zachęta — Narodowa Galeria Sztuki gości wystawę przedaukcyjną organizowaną przez Fundację „Blizniemu swemu...”, która działa na rzecz Towarzystwa Pomocy im. Św. Brata Alberta — jednej z najstarszych w Polsce pozarządowych organizacji charytatywnych. Jej patron, brat Albert Chmielowski, był członkiem Towarzystwa Zachęty Sztuk Pięknych, w którego dawnej siedzibie mieści się obecnie galeria. Tegoroczna prezentacja dzieł sztuki przeznaczonych na aukcję rozpocznie się 25 listopada. ●●●

Every two years, Zachęta hosts a pre-auction exhibition organised by the ‘To Thy Neighbour . . .’ Foundation, which works on behalf of the St. Brother Albert Aid Society, one of Poland’s oldest charity NGOs. Its patron, Brother Albert Chmielowski, was a member of the Society for the Encouragement of the Fine Arts, in the former space of which the Zachęta Gallery is located today. This year’s pre-auction show starts on 25 November. ●●●

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

ul. Gałczyńskiego 3, 00-362 Warszawa

wtorek–niedziela, 12–20 | Tuesdays–Sundays, 12–8 p.m.

wstęp wolny | admission free

Zachęta — wrzesień, październik, listopad 2015

Zachęta — September, October, November 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 Pieńkos

projekt graficzny | graphic design: Magdalena Pivowar

tłumaczenie | translation: Marcin Wawrzyńczak, Tomasz Jurewicz

opracowanie zdjęć | image editing: MESA

łamanie | typesetting: Krzysztof Łukawski

druk | printed by Argraf, Warszawa

ISBN 978-83-64714-23-8

© 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



współorganizator wystawy *Spojrzenia 2015*
— Nagroda Deutsche Bank
coorganiser of the exhibition *Views 2015*
— Deutsche Bank Award



partner wystawy *Jan Dzięczkowski. Historie prawdziwe i zmyślone*
partner of the exhibition *Jan Dzięczkowski. True and Untrue Stories*



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 collaboration with



pokaz *Nieskończony rejestr. Obrazy i ich muzyczne interpretacje* zorganizowana w ramach Małej Warszawskiej Jesieni
the presentation *Endless Register. Images and Their Musical Interpretations* is a part of Little Warsaw Autumn



program edukacyjny towarzyszący wystawie *Ogrody* oraz warsztaty z cyklu *Gry i zabawy ze sztuką* zrealizowane w ramach programu *Zachęta na lato* dzięki wsparciu finansowemu miasta stołecznego Warszawy
the educational programme accompanying the exhibition *Gardens* and the workshops from the series *Play and Games with Art* are realised in the frame of the programme *Zachęta in the Summer* thanks to financial support from the Warsaw City Council



sponsor wernisaży
sponsor of the opening receptions



patroni medialni
media patronage



artinfo.pl

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



WROCŁAW 2016
Europejska Stolica Kultury



sfinansowano ze środków
financed by
Ministerstwo Kultury i Dziedzictwa Narodowego



wystawa *Spojrzenia 2015* | exhibition *Views 2015*

Składamy podziękowania Krzysztofowi Matanowskiemu i firmie PPHU UNIA Sp. z o.o. w Białymstoku za pomoc w produkcji koców według projektu Alicji Bielawskiej | We hereby kindly thank Krzysztof Matanowski and the company PPHU UNIA Sp. z o.o. in Białystok, for their invaluable help in producing blankets in accordance with Alicja Bielawska's design.

● **SPOJRZENIA 2015 — NAGRODA DEUTSCHE BANK**
VIEWS 2015 — DEUTSCHE BANK AWARD
7.09-15.11.15

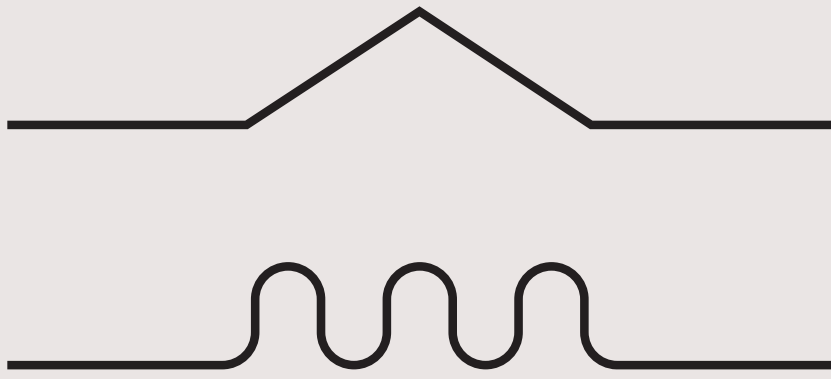
● **ZARAZ PO WOJNIE | JUST AFTER THE WAR**
2.10.15-10.01.16

● **JAN DZIACZKOWSKI. HISTORIE PRAWDZIWE I ZMYŚLONE**
JAN DZIACZKOWSKI. TRUE AND UNTRUE STORIES
17.10-22.11.15

● **OGRODY | GARDENS**
15.08-4.10.15

● **NIESKOŃCZONY REJESTR. OBRAZY I ICH MUZYCZNE
INTERPRETACJE | ENDLESS REGISTER. PAINTINGS
AND THEIR MUSICAL INTERPRETATIONS**
18-27.09.15





TOWARZYSTWO ZACHĘTY SZTUK PIĘKNYCH

Dołącz do nas już dziś!

The Society for the Encouragement of Fine Arts invites you to become a member today!

tzsp.art.pl

Towarzystwo Zachęty Sztuk Pięknych to stowarzyszenie osób zainteresowanych sztuką, które chcą aktywnie uczestniczyć w programie galerii. Jesteśmy jedną z najstarszych europejskich organizacji wspierających sztukę, istniejącą od 1860 roku.

Naszym członkom proponujemy udział w specjalnie przygotowanym programie wydarzeń towarzyszących wystawom w Zachęcie — przedpremierowych pokazach wystaw, oprowadzaniach, spotkaniach z artystami i kuratorami. Co roku zapraszamy też na zorganizowane wyjazdy na najbardziej prestiżowe wystawy i targi sztuki za granicą, jak Międzynarodowa Wystawa Sztuki i Międzynarodowa Wystawa Architektury w Wenecji, targi sztuki Art Basel, Frieze Art Fair czy FIAC.

Dzięki zaangażowaniu członków Towarzystwa i jego darczyńców możliwa stała się realizacja dodatkowych programów z obszaru edukacji artystycznej. O realizowanym już czwarty raz projekcie szkoleń dla nauczycieli *Alfabet sztuki, czyli jak czytać sztukę współczesną* można przeczytać więcej na s. 70. Z inicjatywy Towarzystwa rozpoczęły się także prace nad stworzeniem innowacyjnego cyfrowego narzędzia edukacyjnego popularizującego polską sztukę współczesną. Projekt rozwija linię wytyczoną przez dotychczasowe działania Zachęty, w tym zwłaszcza Otwartą Zachętę. Jednocześnie, wpisuje się też w szersze trendy w nowoczesnym muzealnictwie, które wskazują na znaczenie tworzenia cyfrowych narzędzi edukacyjnych bazujących na zdigitalizowanych kolekcjach.

Do naszego stowarzyszenia zapraszamy wszystkich, którym bliska jest sztuka współczesna i którzy chcą ją lepiej poznać. Członkostwo w Towarzystwie to możliwość poznania osób o podobnych zainteresowaniach, artystów i kuratorów, ale także specyfiki pracy galerii czy rynku sztuki.

Więcej informacji na temat aktualnych działań Towarzystwa udzieli Zofia Koźniewska, koordynator TZSP, info@tzsp.art.pl, 22 556 96 74.

Zachęcamy również do odwiedzenia naszej strony: tzsp.art.pl

Dołącz już dziś! ●●●

The Society for the Encouragement of Fine Arts is an association of art aficionados who take an active part in our gallery's programme. Formed in 1860, we are one of the oldest European organizations supporting the arts.

Our members are invited to participate in a specially prepared programme of events accompanying the Zachęta's exhibitions — previews of our exhibitions, guided tours, as well as meetings with artists and curators. Every year we also organize trips to the most prestigious art exhibitions and art fairs abroad, such as the International Art Exhibition and the International Architecture Exhibition in Venice, the Art Basel show, Frieze Art Fair and the FIAC.

Thanks to the involvement of our Society's members and donors, we are also able to present additional arts education programmes. For example, at this issue of Zachęta magazine you can read more about the fourth edition of our teacher training project *The Alphabet of Art, or How to Read Contemporary Art* (p. 71). The Society has also initiated work on creating an innovative digital learning tool for popularizing Polish contemporary art, planned along the lines of the Zachęta's earlier initiatives, including the Otwarta Zachęta website. At the same time, it also fits with wider trends in modern museum productions that indicate the importance of creating digital educational tools based on digitized collections.

Our membership is open to all who are fond of contemporary art and want to spend more time with it, and will give you the opportunity to meet people with similar interests, artists and curators, and also to get a closer look at the specifics of gallery life and the art market's functioning.

For more information on the activities of the Society, please contact Zofia Koźniewska, TZSP Society coordinator, info@tzsp.art.pl, +48 22 556 96 74.

Please visit our website: tzsp.art.pl

Join us today! ●●●

MIEJSCE PROJEKTÓW ZACHĘTY to przestrzeń-laboratorium, project room, scena artystycznych eksperymentów. Celem organizowanych w nim wystaw jest z jednej strony pokazanie współczesnych prac artystów z Polski i zagranicy, z drugiej – zaprezentowanie efektów ich działań przeprowadzanych specjalnie z myślą o przestrzeni galerii. Podążaj za mapą, przyjdź na Gałczyńskiego.



MIEJSCE PROJEKTÓW ZACHĘTY

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

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