



MAJ
MAY
CZERWIEC
JUNE
LIPIEC
JULY
SIERPIEŃ
AUGUST
2016

ZACHĘTA

Habima Fuchs. Słona morską wodą wchłonięta przez chmurę staje się słodka

Habima Fuchs. Salt Sea Water Absorbed by Clouds Turns Sweet

Teresa Kazimiera Murak-Rembielińska | Teresa Kazimiera Murak-Rembielińska

Podróżnicy | The Travellers

Fair Building | Fair Building

Rafał Bujnowski. Maj 2066 | Rafał Bujnowski. May 2066

Złożone, rozłożone | Assembled, Disassembled

Common Affairs | Common Affairs

Alicja Dobrucka | Alicja Dobrucka





Sztuka w naszym wieku w katowickim BWA

Art in Our Age at the BWA Gallery in
Katowice

Pokazywaną na przełomie roku w Zachęcie wystawę *Sztuka w naszym wieku* można od 6 maja do 12 czerwca oglądać w Galerii Sztuki Współczesnej BWA w Katowicach. Przygotowana przez Rafała Dominika i Szymona Żydkę wystawa-instalacja jest autorską prezentacją prac z dwóch kolekcji: Zachęty — Narodowej Galerii Sztuki oraz Fundacji Sztuki Polskiej ING. W Katowicach wystawa zostanie zaprezentowana w nowej odsłonie, pojawi się też więcej dzieł ze zbiorów obu instytucji. Towarzyszył jej będzie bogaty program edukacyjny. ●●●

The *Art in Our Age* exhibition, presented at the Zachęta from December 2015–January 2016, can be seen at the BWA Contemporary Art Gallery in Katowice from 6 May to 12 June. Produced by Rafał Dominik and Szymon Żydek, the exhibition-installation is an original presentation of art from two collections: Zachęta — National Gallery of Art, and ING Polish Art Foundation. The exhibition in Katowice will be displayed in a new version, with more works from the collections of both institutions, and will be accompanied by a rich educational programme. ●●●

Marek Sobczyk. "muzeum" w cudzysłowie [Krytyczność rozwlekła i zwała]

museum' in Quotation Marks [Criticality
Verbose and Succinct]

14 maja w Galerii Arsenał w Poznaniu otworzy się wystawa Marka Sobczyka *"muzeum" w cudzysłowie [Krytyczność rozwlekła i zwała]*. Na wystawie zostaną zaprezentowane dzieła zarówno z pierwszej odsłony „muzeum” w cudzysłowie (Zachęta, 2006), jak i ostatniej wystawy Marka Sobczyka, która odbyła się na przełomie 2015/2016 roku w Zachęcie. Wystawa w Galerii Arsenał będzie ponowną okazją do przyjrzenia się autor-skiemu „muzeum” Marka Sobczyka, a w nim jego odniesień do takich artystów jak Magdalena Abakanowicz, Mirosław Bałka, Stanisław Dróżdż, Katarzyna Kozyra, Władysław Strzemiński, Tadeusz Kantor i inni. Kuratorami wystawy są Piotr Bernatowicz i Hanna Wróblewska. Wystawa potrwa do 12 czerwca 2016. ●●●

Marek Sobczyk's exhibition, *'museum' in Quotation Marks [Criticality Verbose and Succinct]*, opens on 14 May at the Arsenał Gallery in Poznań. The show features works both from the first presentation of *'museum' in Quotation Marks* (Zachęta, 2006) and from Marek Sobczyk's latest exhibition, which took place

at the Zachęta at the turn of 2015/2016. The Poznań show provides an opportunity to examine the artist's personal 'museum', which holds references to artists such as Magdalena Abakanowicz, Mirosław Bałka, Stanisław Dróżdż, Katarzyna Kozyra, Władysław Strzemiński, Tadeusz Kantor and others. *'museum' in Quotation Marks [Criticality Verbose and Succinct]* is curated by Piotr Bernatowicz and Hanna Wróblewska. The exhibition is on show through 12 June 2016. ●●●

Dyskusyjny Klub Książki — spotkania w Księgarni Artystycznej The Book Discussion Club (DKK) — meetings at the Art Bookshop

Raz w miesiącu, przy kawie i ciastkach, można spotkać się z innymi miłośnikami literatury i sztuki w Księgarni Artystycznej. Dyskusyjny Klub Książki powstał dwa lata temu i jest otwarty na wszystkich, którzy chcą podzielić się swoimi wrażeniami z lektury. Jedynym warunkiem uczestnictwa jest przeczytanie omawianej na spotkaniu książki. Aktualne informacje o spotkaniach DKK znajdziecie na naszej stronie internetowej. Zapraszamy! ●●●

Once a month, you can meet other literature and art buffs and enjoy coffee and cakes at the Art Bookshop. The Book Discussion Club was founded two years ago and is open to all who want to share their impressions from reading. The only requirement for participation is for you to have read the book being discussed at the meeting. You can find current information about DKK meetings on our website. All are most welcome! ●●●

Publikacje Zachęty na targach książek

The Zachęta's publications at book fairs

Tej wiosny publikacje Zachęty — Narodowej Galerii Sztuki będzie można kupić także na imprezach dedykowanych książkom. W maju zapraszamy na Warszawskie Targi Książek na stadionie PGE Narodowy (19–22 maja). Natomiast w czerwcu czekają nas dwie książkowe imprezy: Warszawski Weekend Księgarń Kameralnych (4–5.06) oraz Big Book Festival (10–12 czerwca). Jakie atrakcje w ramach tych wydarzeń przygotowuje Księgarnia Artystyczna? Przekonajcie się sami. ●●●

This spring, publications by the Zachęta — National Gallery of Art will be made available at various events dedicated to books. In May, we invite you to the Warsaw Book Fair at the PGE National Stadium (19–22 May). In June, we will participate in two book events: the Warsaw Small Bookshop Weekend (4–5 June), and the Big Book Festival (10–12 June). What attractions does the Art Bookshop have in store for these two events? Come and see for yourself. ●●●

CENTRALA. ORESTES

CENTRALA. ORESTES

Premiera: 27 sierpnia 2016, godz. 20

Zachęta — Narodowa Galeria Sztuki

Kolejne pokazy: 28, 29, 30 i 31 sierpnia 2016, godz. 20

reżyseria: Michał Zadara, scenografia: Robert Rumas
muzyka: Jacek Budyń Szymkiewicz, kostiumy: Arek Ślesiński, występują: Mariusz Kiljan, Bartosz Porczyk, Barbara Wysocka

Czy wolno popełnić zbrodnię, by wyzwolić państwo od złych władców?

Michał Zadara czyta Eurypidesa. Dzieli ich dwa tysiąclecia, ale łączy ich wizja teatru, który jest widowiskowy, polityczny, muzyczny, rozrywkowy i intelektualny równocześnie.

Współpracując z filologami antycznymi, CENTRALA ponownie tłumaczy tekst Eurypidesa, odkrywając dramata stawiające niebezpieczne pytania o kraj, w którym dochodzi do zbrodni politycznych. Troje aktorów — Mariusz Kiljan, Bartosz Porczyk, Barbara Wysocka — odgrywa w scenografii Roberta Rumasa utwór nie pasujący do żadnych norm.

Pokazom spektaklu towarzyszy cykl CENTRALI *Inteligencja nie śpi* — codzienne pospektaklowe dyskusje o kształcie współczesnej Polski i świata.

bilety: 60 zł, 50 zł, 20 zł

rezerwacja: bilety@centralateatr.pl

koprodukcja CENTRALI i Zachęty — Narodowej Galerii Sztuki ●●●

Premiere: 27 August 2016, 8 p.m.

The Zachęta — National Gallery of Art

Shows: 28, 29, 30 and 31 August 2016, 8 p.m.

directed by Michał Zadara, stage design by Robert Rumas, music by Jacek Budyń Szymkiewicz, costumes by Arek Ślesiński, actors: Mariusz Kiljan, Bartosz Porczyk, Barbara Wysocka

Is it moral to commit a crime in order to liberate a state from evil rulers?

Michał Zadara reads Euripides. Two millennia separate them, but they share the vision of theatre that is spectacular, political, musical, entertaining, and intellectual at the same time.

Working with classical philologists, CENTRALA come up with a new translation of Euripides, discovering a tragedy raising dangerous questions about a country in which political crimes are committed. Three actors — Mariusz Kiljan, Bartosz Porczyk, Barbara Wysocka — play in Robert Rumas's scenography an all-transgressive opus.

The shows are accompanied by the CENTRALA series *Intelligentsia Doesn't Sleep* — daily meetings about the contemporary condition of Poland and the world.

tickets: 60 zł, 50 zł, 20 zł

reservations: bilety@centralateatr.pl

a coproduction by CENTRALA and the Zachęta — National Gallery of Art ●●●

Szanowni Państwo,
pierwsza kolekcja Zachęty powstała głównie ze składek członków Towarzystwa Zachęty Sztuk Pięknych. Wiele z tych dzieł — dziś już o randze muzealnej, istniejących w świadomości każdego Polaka — możemy zobaczyć w galerii stałej Muzeum Narodowego w Warszawie. A zatem *Bitwa pod Grunwaldem* Jana Matejki, *Śmierć Barbary Radziwiłłówny* Józefa Simmlera czy *Bociany* Józefa Chełmońskiego są własnością nas wszystkich. Ówczesni fundatorzy byłiby usatysfakcjonowani!

Dzisiejsza kolekcja Zachęty budowana jest dzięki funduszom pozyskiwanym z Ministerstwa Kultury i Dziedzictwa Narodowego, dzięki stałym sponsorom, takim jak Fundacja Sztuki Polskiej ING, oraz wspierającemu nas Towarzystwu Zachęty Sztuk Pięknych. Chcielibyśmy, aby tworzona była także z naszą publicznością. I to Państwo nam o tym przypomniałicie.

Dwa miesiące temu otrzymaliśmy telefon z pytaniem, jak można wpłacić pieniądze na kolekcję Zachęty. To jeden z naszych widzów w akcie solidarności chciał w miarę swych możliwości wspomóc nas w zakupach.

Ponieważ w tym roku nie udało nam się zdobyć całości dotacji na rozbudowę kolekcji, pozyskujemy pieniądze nie tylko od stałych sponsorów, ale też zwracamy się — poprzez TZSP i bezpośrednio, m.in. w akcji crowdfundingowej — do Państwa.

Dlaczego kupujemy?

Nabywamy prace przede wszystkim polskich artystów, często te, które powstały na wystawie w Zachęcie lub są związane z tym miejscem. Dzieła z naszej kolekcji wypożyczane są zarówno do dużych, zagranicznych instytucji (takich jak Tate czy Metropolitan Museum of Art), jak i mniejszych, regionalnych galerii czy muzeów (Katowice, Częstochowa). Reprodukcje prac publikujemy na naszej stronie internetowej na licencjach Creative Commons. W ten sposób dzielimy się nimi z odbiorcami, a kolekcja staje się prawdziwie publiczną własnością.

Jak kupujemy?

Bezpośrednio od artystów lub przez reprezentujące ich galerie. Są one naturalnym ogniwem tego rynku: pracują dla artystów, reprezentują i opiekują się nimi w taki sposób, w jaki nie może tego uczynić żadna instytucja publiczna. Możemy to porównać do roli wydawców i księgarń na rynku książki.

Co kupujemy?

W tym roku m.in. fotografie Adama Rzepeckiego — wybitnego artysty, członka m.in. Grupy Łódź Kaliska, a także pracę Anny Jermolaewej *Aleksandra Wysokińska/20 lat później*. Film pokazywany na ubiegłorocznej wystawie monograficznej artystki w Zachęcie opowiada historię Polki, która pod koniec lat osiemdziesiątych pomogła parze młodych rosyjskich dysydentów w ucieczce na Zachód. Praca ta wzbudziła duże zainteresowanie publiczności i ważne jest, aby znalazła się w kolekcji polskiej instytucji publicznej.

Wszystkich, którzy chcą nas wesprzeć i uczestniczyć w zbieraniu funduszy zapraszamy na stronę odpalprojekt.pl, a także na zacheta.art.pl oraz tzsp.art.pl. Bądźcie z nami!

Hanna Wróblewska
dyrektorka Zachęty — Narodowej Galerii Sztuki

Ladies and Gentlemen,
the Zachęta Gallery's first collection was funded chiefly with contributions from the members of the Society for the Encouragement of the Fine Arts. Many of those works — which have since acquired historical and iconic status in Polish culture — are on view at the permanent gallery of the National Museum in Warsaw. This means that Jan Matejko's *Battle of Grunwald*, Józef Simmler's *Death of Barbara Radziwiłłówna* or Józef Chełmoński's *Storks* belong to all of us. The donors would have been happy!

Today the Zachęta collection is expanded primarily through support from the Ministry of Culture and National Heritage, from long-term sponsors such as the ING Polish Art Foundation, and from the Society for the Encouragement of the Fine Arts. We would also like the collection to be developed with members of the public. And it is them who have reminded us of this.

Two months ago someone called us to ask how to donate money to the Zachęta collection. In an act of solidarity, one of our viewers wanted to support our acquisition fund as far as it was possible to him.

Since this year we haven't secured a full subsidy for the collection's expansion, we are raising funds not only from long-term sponsors, but are also asking the public for support — through the Society and directly, e.g. through a crowdfunding campaign.

Why do we buy?

We buy primarily by Polish artists, often works that have been created for Zachęta exhibitions or are in some way associated with the place. We lend them to major international institutions (such as the Tate or the Metropolitan Museum of Art), but also to smaller regional galleries and museums (Katowice, Częstochowa). Reproductions of works are accessible on Creative Commons licences at our website. In this way we share them with members of the audience, and the collection becomes truly public.

How do we buy?

Directly from artists or through the galleries representing them. They are a natural part of the market, working for artists, representing and supporting them in ways that no public institution ever could. Their role can be compared to that of publishers and bookstores on the book market.

What do we buy?

This year, for example, photographs by Adam Rzepecki, an outstanding artist, member of the Łódź Kaliska group, or a work by Anna Jermolaewa, *Aleksandra Wysokińska/20 Jahre Danach*. Featured in her solo show at the Zachęta last year, the video tells the story of a Polish woman who in the late 1980s helped a couple of young Russian dissidents escape to the West. The work attracted a lot of attention and it is important for it to be included in a public institutional collection.

All those willing to support us and participate in the fundraiser are asked to visit odpalprojekt.pl, as well as zacheta.art.pl and tzsp.art.pl. Be with us!

Hanna Wróblewska
director of Zachęta — National Gallery of Art



foto | Barbara Kaja Kaniewska



Lato to czas podróży. Zachęcamy, żeby podczas nich nie ominąć też najciekawszych wystaw i wydarzeń artystycznych.

Towarzystwo Zachęty Sztuk Pięknych zaprasza do udziału w specjalnie zorganizowanych wyjazdach — na 15 Międzynarodową Wystawę Architektury w Wenecji, Frieze Art Fair w Londynie czy przygotowawaną przez Zachęte we współpracy z Kunsthalle Deutsche Bank wystawę *Common Affairs* w Berlinie.

Dowiedz się więcej i dołącz do nas: tzsp.art.pl

Summer is a time for travel. Why not enrich your trips with the most interesting art exhibitions and events from across the world?

The Society for the Encouragement of Fine Arts invites you to specially organised visits to art fairs and exhibitions — the 15th International Architecture Exhibition in Venice, Frieze Art Fair London or a joint project of Zachęta and Kunsthalle Deutsche Bank, the *Common Affairs* exhibition in Berlin.

Find out more and join us: tzsp.art.pl/en/



foto | photo by Bartosz Górka

*Zmęczone tkwieniem w ciszy
uśpionia góry wyciągają w Górę
ramiona, 2016, ceramika*

*na sąsiedniej stronie, od lewej:
Przyrzędy, 2015, bambus
Naczynia, 2015, ceramika
Ciało, leżąc, 2016, ceramika*

*The mountains got tired of sitting
amongst the sleeping audience
and are now stretching their arms
towards the Roof, 2016, ceramics*

*opposite, from left:
Instruments, 2015, bamboo
Bowls, 2015, ceramics
Body, Lying, 2016, ceramics*

Miejsce Projektów Zachęty | Zachęta Project Room

Habima Fuchs. Słona morską wodą wchłonięta przez chmurę staje się słodka

Habima Fuchs. Salt Sea Water Absorbed by Clouds Turns Sweet

kuratorka | curator: Magda Kardasz

współpraca | collaboration: Karolina Bielawska oraz | and Markéta Nováčková, Adéla Součková



fot. | photo by Bartosz Górka

Habima Fuchs jest artystką pracującą *in situ*. Pochodzi z Czech; jej twórczość jest związana z miejscem urodzenia, a jednocześnie stale konfrontowana z doświadczeniami i bodźcami z wielu innych miejsc w Europie. Fuchs należy do nomadów, którzy wciąż się przemieszczają, reagują w różny sposób na nowe miejsca. Nomadyczny tryb życia znajduje także odzwierciedlenie w zróżnicowanym wyborze tematów prac artystki. Iluminacje z rękopisów z X wieku, ornamenty z kościołów romańskich, motywy biblijne i tchnące mistycyzmem formy zwierzęce występują w rysunkach i rzeźbach Habimy Fuchs jako równorzędne elementy. Tworzą fascynujący wszechświat, w którym postaci ludzkie i zwierzęce spotykają się w walce, ale także na gruncie porozumienia i wzajemnego szacunku. Historia i współczesność łączą się w jedno. W narracjach tworzonych przez artystkę widoczne jest dążenie do oswojenia bogactwa tradycji europejskiej kultury, które jednocześnie służy artystce jako punkt wyjścia do refleksji o kulturach Wschodu. Wschód i Zachód oraz chrześcijański, buddyjski i hinduistyczny mistycyzm są dla niej podstawowymi źródłami tematów. W efekcie powstają oryginalne i fascynujące prace, które łączą tradycję z współczesnością. ●●●

Habima Fuchs is an artist who works *in situ*. Originally from Bohemia, her work arises from her home environment, but is constantly confronted by experiences and stimuli from many other places in Europe. Habima Fuchs represents a kind of nomad moving permanently from place to place and reacting in various ways to new environments. A nomadic way of life is also reflected in her varied selection of topics that she deals with. Illuminations from 10th century manuscripts, Romanesque church ornaments, biblical motifs and the mysticism of animal forms are set next to each other as equals in her drawings and sculptures. Fuchs creates a fascinating universe in which human and animal figures meet in battle, but also in conciliation and in mutual respect. History and the present day merge into one. Her narrative works show efforts to come to terms with the wealth of European cultural tradition, which, however, is to the same extent the point of departure for the artist in her meditation on the cultures of the East. Occident and Orient, Christian, Buddhist and Hindu mysticisms are Fuchs's starting points. This approach results in original, remarkable and fascinating works of art that combine tradition with the present. ●●●

Oczy zapomnianych przodków (fragment)

The Eyes of Forgotten Ancestors (excerpt)

Martin Škabraha

Wydaje się, jakby głos, którym przemawiają do nas prace Habimy Fuchs, dobiegał z wielkiej odległości — z zamierzchłej przeszłości — a zarazem z najbliższego otoczenia, tak jak nasz głos.

Obrazy i rzeźby [...] można odczytywać jako niezamierzoną polemikę z niektórymi kierunkami w nowoczesnej teologii, które podążają z duchem oświecenia w usilnych próbach zdemitologizowania wiary i uwolnienia jej od przednaukowych pojęć i narracji. Tych, w których teologia nie bez słuszności doszukuje się pierwiastków pogaństwa. Tendencje te korespondują z judeochrześcijańską tradycją w dążeniu do radykalnego zerwania z istniejącymi formami kultu, w których świat widziany jest jako scena magicznych zdarzeń, a dostęp do Stwórcy jest ograniczony i zapośredniczony przez różne demony. Potomkowie Abrahama mieli wyzwolić się z ich mocy i oddać się jednemu Bogu. W tym sensie chrześcijaństwo oznaczało stworzenie nowego człowieka. Na zasadzie przeciwieństwa Habima Fuchs ukazuje człowieka „starego”, który mimo pewnych zmian pozostaje w gruncie rzeczy taki sam jak pierwowzór. Nawet ciągłe odnawianie przez artystkę cudu (ponownych) narodzin ma starożytny rodowód — symbolizuje źródło życia. Znajdujemy się w pierwotnym świecie atawizmów; przed oczyma mamy rodzaj archeo-artefaktów, poprzez które powinniśmy odnajdywać w naszym wnętrzu pradawne więzi z całością bytu, przekładalne na język naszych obrazów.

Myśl oświeceniowa stawiała sobie za cel uczynienie człowieka dojrzałym przez nauczenie go racjonalnego traktowania świata, t.j. wytworzenie obiektywnego dystansu do rzeczy i doświadczenia. Nie przypadkiem wyobraźnia Habimy Fuchs wydaje się w pewnym stopniu dziecinna; to wynik odrzucenia „dojrzałego” dystansu, który grozi całkowitą alienacją i zredukowaniem świata do obiektu technologicznej manipulacji. Nie oznacza to jednak dziecinnej ucieczki, ale raczej stanowczy zwrot w stronę tego, co niegdyś fascynowało, a zarazem napawało przestraczem i grozą. To poszukiwanie więzi z dobrymi, ale też i złymi demonami, zadawanie pytań tak fundamentalnych, że postrzeganych dziś jako dziecinne. Bóg wprawdzie jest wszechwiedzący, ale ukrywa swoją wiedzę przed ludźmi, którym nie pozostaje wobec tego nic innego jak tylko szukać niebezpiecznej przyjaźni z demonami-sufferami, postaciami ze snów i koszmarów, przejmującymi nad nami od czasu do czasu kontrolę. ●●●

It seems as if the voice, through which the works of Habima Fuchs speak to us, came from a great distance, a long-ago past and, at the same time, from the most immediate proximity — like our own voice.

The paintings and sculptures . . . can be understood as an unintentional polemic with some of the tendencies of modern theology, which, in the spirit of Enlightenment rationalism, have attempted to demythologise faith as much as possible, to deliver it from the pre-scientific notions and narratives, in which it quite rightly senses something pagan. Such tendencies also echo the demand of the Judeo-Christian tradition for a radical break-up with the existing cults that perceived the world as a stage of magic, in which the access to the Creator is guarded and mediated by various demons. The descendants of Abraham were supposed to free themselves from their power and belong only to the single God. In this sense, Christianity meant the creation of a new man. By contrast, Habima Fuchs' human being is an 'old' one, who, despite partial changes, remains the same, the original one; even her continuous renewal in the miracle of (re)birth is something ancient: it manifests the spring of life. We find ourselves in an atavistic world; there are some sort of archaeo-artifacts in front of us, their eyes should perceive in our interior the ancient ties to the totality of being and reveal them in the form of our own images.

The Enlightenment wished to make man mature by teaching him to treat the world rationally, i.e. to create objective distance from things and his own experience. It is not a coincidence that the imagination of Habima Fuchs seems somehow childlike; it is a refusal of the 'mature' distance that poses a threat of fatal alienation, the reduction of the world into an object of technological manipulation. It is not, however, an escape to childish illusions but rather a resolute return to what used to be fascinating as well as frightening and terrifying; it is a search for the relationship to the good but also the bad demons, questioning them about the most pressing — already childlike — issues of human existence. God may be omniscient but he hides his knowledge from men and so there is nothing left to do but to strive for the dangerous friendship with demon-prompters, figures of dreams and nightmares, who then sometimes gain control over us. ●●●

Habima Fuchs (ur. 1977). Przez długi czas mieszkała w Berlinie, potem zdecydowała się na wędrowny tryb życia, obecnie mieszka i pracuje w czeskim Czasławiu. Tworzy ceramikę, rzeźbę i instalacje; rysuje, maluje i szyje. Język form i wizualny



foto | photo by Bartosz Górka

słownik artystki określa dogłębną analizą różnych kultur i religii. Habima Fuchs odkrywa ich wzajemne powiązania, skupiając się na archetypach i uniwersaliach. Duchowe wymiary wyobraźni łączą się w jej pracach, tworząc kosmos naznaczony jej własnym doświadczeniem, świadomością i sposobem życia.

Cora Waschke

Habima Fuchs (b. 1977). She lived for a long time in Berlin, before deciding to take up a nomadic life, currently she lives and works in Čáslav (Czech Republic). Habima Fuchs produces ceramics, sculptures and installations, she draws, paints and tailors. The language of forms and visual vocabulary of the artist are defined by the intensive analysis of various cultures and religions. Their interrelations become clear in the work of Habima Fuchs, through her engagement with archetypes and universal principles. Spiritual worlds of imagination are united through her work to create a cosmos, which is pervaded by her own experience, awareness and lifestyle.

Cora Waschke

Przyrzędy, 2015, bambus

na sąsiedniej stronie:
widok wystawy

Radość (jestem górą), 2016, ceramika

Instruments, 2015, bambus

opposite:
exhibition view

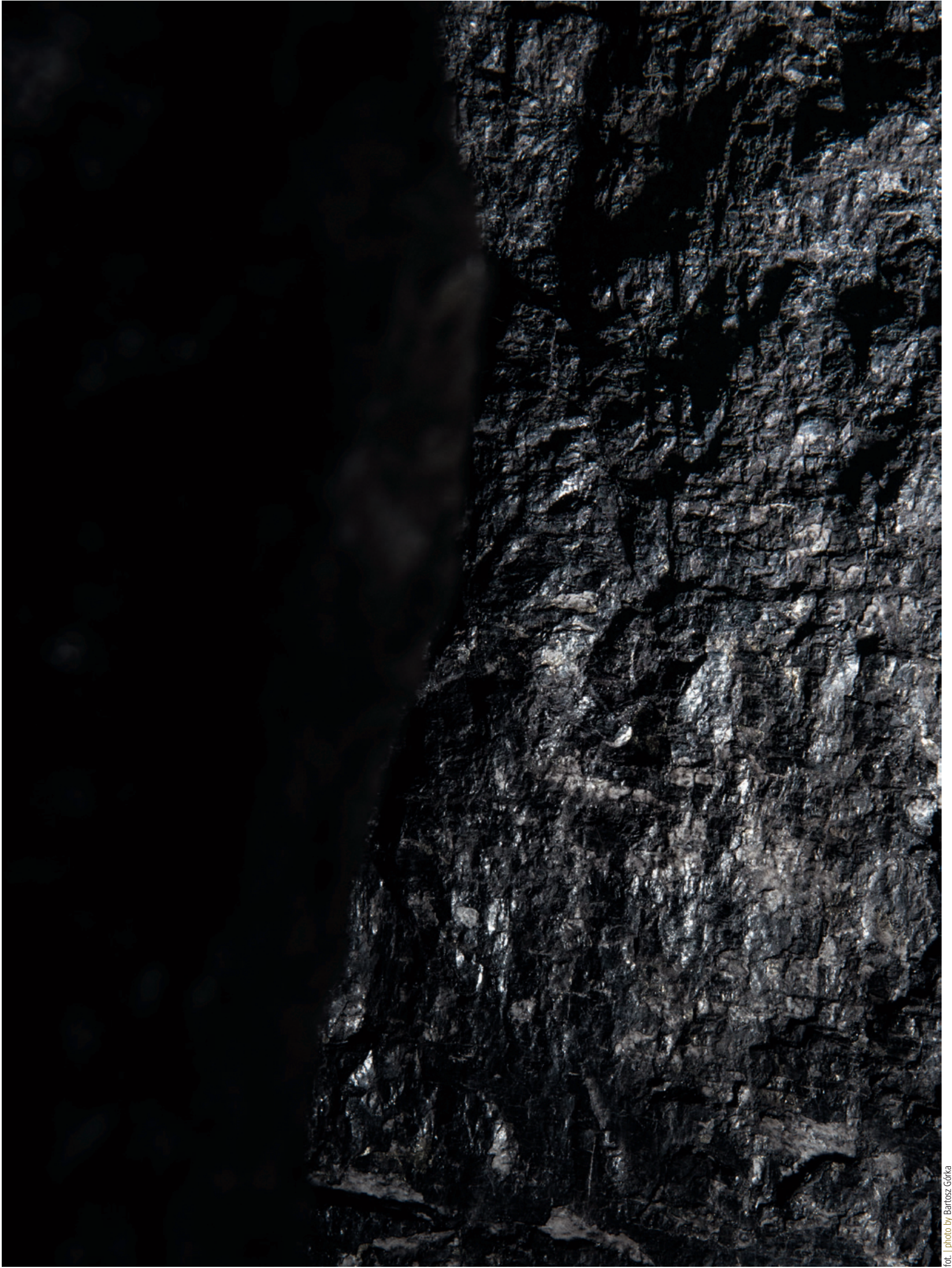
Joy (I am the mountain), 2016, ceramics



foto | photo by Bartosz Górk



foto | photo by Bartosz Górk



Teresa Kazimiera Murak-Rembielińska

Teresa Kazimiera Murak-Rembielińska

koncepcja wystawy, budowanie relacji i tworzenie kontekstów | exhibition concept, context and relationship building: Teresa Murak

kuratorka | curator: Joanna Kordjak

współpraca | collaboration: Katarzyna Kołodziej i | and Mateusz Rembieliński, Per Erik Fonkalsrud

partnerzy wystawy | partners of the exhibition: Rada Okręgu Oppland, Lillehammer; Kompania Węglowa S.A. | Oppland County Council, Lillehammer; Kompania Węglowa S.A.

Twórczość Teresy Murak jest prezentowana na wystawie zarówno poprzez wybrane prace powstałe w ciągu ostatnich kilku dekad, jak i najnowsze realizacje w różny sposób odwołujące się do tych historycznych. Szczególnie ważne miejsce zajmują dzieła, których tworzywo stanowi ziemia w rozmaitych postaciach, a także działania artystki z krajobrazem.

Materiał tej sztuki jest czas i entropia, które określiły sposób pracy nad wystawą oraz funkcjonowanie w jej przestrzeni poszczególnych dzieł. W proces tworzenia wpisane jest nieustanne wędrowanie. Artystka pozwala się zatrzymać przez miejsca, w których potem realizuje swoje prace. Dostrzega i sięga po to, co przyziemne, niskie, wspólne — czynności lub przedmioty podnoszone do rangi sacrum.

Monumentalna rzeźba Teresy Murak zrealizowana na wystawę w Zachęcie jest kontynuacją projektu rozpoczętego w 2006 roku, którego załączkiem była przywieziona z Rudy Śląskiej pierwsza bryła węgla. O swojej najnowszej realizacji artystka myśli jako o kolejnej z cyklu „rzeźb duchowych” (podobnie jak *Most — Rzeźba spotkań* nad al. Solidarności, Warszawa, 2002–2005). Powstawała przez ostatnich kilka miesięcy w ścisłej współpracy z ludźmi związanymi z kopalnią Halemba. Jak wiele z dotychczasowych prac artystki jest rezultatem spotkania i współdziałania wielu osób, budowania relacji i wspólnoty tworzonej ponad podziałami społecznymi, ekonomicznymi czy politycznymi.

Materia świeżo wydobyta z głębi ziemi wspólnym wysiłkiem zostaje dosłownie uniesiona. Przyziemność i wzniosłość łączą się tu w sposób nierozdzielny, daje o sobie znać także ważny dla artystki w myśleniu i mówieniu o własnej twórczości etos pracy. Nieodłącznym elementem realizowania rzeźb jest ciężki fizyczny wysiłek i kontemplacja. Ważnym etapem był tu trwający wiele tygodni proces wybierania i przygotowania bryły węgla. Jego istotą jest czekanie i czuwanie.

Rzeźba i proces jej powstawania wpisują się w szereg wcześniejszych działań artystki, które opierały się na współuczestnictwie, jak ikoniczna już realizacja *Dywan wielkanocny* (1974). Szczególnie ważnym punktem odniesienia był performans zrealizowany w trakcie trwania wystawy *Znak krzyża* (1983) w kościele przy ul. Żytniej w Warszawie — procesja z udziałem uczestników wystawy i parafian niosących sześciometrowy drewniany krzyż z zasiewem.

Teresa Murak's art is being displayed at the exhibition both through selected works created over the last few decades, and her latest projects that reminisce about those historical ones in various ways. An important place is occupied by the works made of earth in its various forms, as well as the artist's landscape performances.

Time and entropy constitute the material of this art, defining the exhibition's development and the intended way of functioning within the space of individual works. A constant wandering is embedded in the process of creation. The artist lets one stop by the place where she will later perform. She notices and reaches for what is mundane, low, common — activities or objects elevated to the ranks of the sacred.

Teresa Murak's monumental sculpture made for the exhibition at the Zachęta is a continuation of a project begun in 2006, the foundation stone of which was the first lump of coal brought from the town of Ruda Śląska. The artist sees her latest piece as



foto: | photo by Marcin Appel

the next element in a series of 'spiritual sculptures' (like *Bridge: Sculpture of Encounters over Aleja Solidarności*, Warsaw, 2002–2005). It was created over the last several months in close cooperation with people related to the Halemba mine. Like much of her previous work, it is a result of the meeting and interaction of many people, the building of relationships and a community created across social, economic and political divisions.

Matter freshly extracted from the depths of the earth is literally elevated in this joint effort. The mundane and the sublime unite here inseparably and the artist's work ethic is revealed as something important to the way she thinks and talks about her art. Heavy physical effort and contemplation are inherent in the making of the sculptures. Lasting many weeks, the process of selecting and processing the lumps of coal was crucial here. The essence of this process lay in waiting and watching.

The sculpture and the process of its formation follow up a series of the artist's previous activities, based on participation, such as the iconic piece *Easter Carpet* (1974). The performance she gave during the *Sign of the Cross* (1983) exhibition in the church on Żytnia Street in Warsaw was a particularly important point of reference — a procession with the exhibition's participants and parishioners carrying a six-metre long wooden cross with seeds.

Procesja z krzyżem, ul. Żytnia, Warszawa, 1983

na sąsiedniej stronie:

Teresa Murak, Mateusz Rembieliński, Bartosz Górka, *Rzeźba duchowa*, 2016, fotografia

Procession with a Cross, Żytnia Street, Warsaw, 1983

opposite:

Teresa Murak, Mateusz Rembieliński, Bartosz Górka, *Spiritual Sculpture*, 2016, photograph



foto. | photo by Antoni Zdebiak

„Istotne było dla mnie wyjście z tych gnuśnych, nudnych, smętnych malarskich pracowni. [...] Chciałam przestrzeni, kontaktu, rozmów”*

Od pierwszego *Zasiewu* w Dziekance (1972) artystka wykorzystuje w swojej pracy nasiona rzeżuchy. Siejąc je na tkaninie przylegającej do ciała, wchodziła w ścisły kontakt z uprawą, doświadczając „dotyku rośliny”. Dwugodzinna przechadzka ulicami Śródmieścia w pelerynie porośniętej rzeżuchą (na trasie Krakowskie Przedmieście–plac Zwycięstwa–Ogród Saski) była manifestacją życia, a jednocześnie demonstracją swobody w trudnej politycznie rzeczywistości lat siedemdziesiątych.

W ciągu ostatnich kilkunastu lat ingerencji Teresy Murak w pejzaż miasta przybierają formę zasiewów, dzięki którym artystka może realnie wpływać na życie lokalnej społeczności, wprowadzać naturę w sam środek miejskiej zabudowy.

*‘I really wanted to break away from the lazy, boring melancholy of painting studios. . . . I wanted space, contact, conversation.’**

From the first *Sowing* at the Dziekanka gallery (1972), the artist has used cress seeds in her work. Sowing them on the fabric touching the body, she comes in close contact with the crops, experiencing ‘the feel of growing’. Her two-hour walk through the streets of downtown Warsaw in a cape covered with garden cress (down Krakowskie Przedmieście Street, through Plac Zwycięstwa to the Saxon Garden) was a manifestation of life and a demonstration of freedom in the difficult political reality of the 1970s.

Over the past dozen or so years, Teresa Murak’s interventions in the city landscape have taken the form of sowings that enable the artist to affect the life of the local community in a real way, and introduce nature in the middle of the urban space.



foto. dzięki uprzejmości artystki | photo courtesy of the artist



foto. dzięki uprzejmości artystki | photo courtesy of the artist

„Od zawsze pracuję z kulą (Całością). Wystąpiłam z teatrem Tenjo Sajiki z Tokio (który spotkałam w 1973 roku w Warszawie) w ramach IV Festiwalu Teatru Otwartego we Wrocławiu. Zjawiłam się w *teatrze z zazielenioną rzeźbą kulę Trzeci Zasiew* [*Zasiew 1973*] i *spontanicznie włączyłam się do spektaklu*. [...] *Przyjechałam do Szwecji pod koniec* studniowego spotkania artystów japońskich i skandynawskich, po trzecim roku ASP, z projektem nawiązującym do poprzedniego (z teatrem Tenjo Sajiki).

[...] Narysowałam na ziemi cyrklem z patyka i sznurka dwa okręgi i zaczęłam przynosić ziemię dłońmi z jednego kręgu do drugiego [...]. Nie wiedziałam, że będę pracować przez 30 dni w tak wielkim trudzie i bólu nadwyrężonych mięśni i ścięgien”.

Rzeźba dla Ziemi (1974) zrealizowana przez artystkę w Ubbebodzie (Szwecja) uważana jest za jedną z pierwszych realizacji land artu w Europie. Miała ona formę dwóch przesuniętych względem siebie połówek kuli — wgłębienia i wzniesienia — łącznie o średnicy czterech metrów. Ich wysokość i głębokość odpowiadały wzrostowi artystki (163 cm). Całość obsiana została rzeżuchą. Praca nad rzeźbą trwała 30 dni. Zaledwie trzy dni po jej ukończeniu lokalne władze nakazały wyrównać teren za pomocą spychaczy ze względu na negatywny odbiór rzeźby przez okolicznych mieszkańców. Wywołało to protesty środowiska artystycznego. Wyrazem solidarności była tzw. *Wystawa sympatii dla Teresy Murak*. Sprawa odżyła w 1978 roku na łamach szwedzkiego pisma artystycznego „Konstnären”, które postulowało rekonstrukcję rzeźby.

*‘I have always worked with the sphere (the Whole). I performed with Tokyo’s Tenjo Sajiki theatre (which I met in Warsaw in 1973) as part of the 4th Open Theatre Festival in Wrocław. I arrived at the theatre with the greenery sphere of the *Third Sowing* [*Sowing 1973*] sculpture and spontaneously joined the show. . . . I came to Sweden with a project reminiscent of my previous one (with Tenjo Sajiki’s theatre) at the end of the 100-day meeting of Japanese and Scandinavian artists, after the third year of my studies at the Fine Arts Academy. . . .*

I drew two circles in the earth with a compass made of sticks and string, and began to move earth from one circle to the other with my hands. . . . I didn’t know that I would work so hard and with the pain of strained muscles and tendons for 30 days.’

Sculpture for the Earth (1974) made by the artist in Ubbeboda (Sweden) is considered to be one of the first examples of land art in Europe. It took the form of two half-spheres shifted against each other — a depression and an elevation — with a total diameter of about four metres. Their height and depth matched the height of the artist (163 cm). It was sown with cress. Work on the sculpture lasted 30 days. Just three days after its completion, the local authorities ordered the ground levelled with bulldozers due to the negative perception of the sculpture by local residents. This sparked protests in the artistic community. In an expression of solidarity, they held the so-called *Exhibition of Sympathy for Teresa Murak*. The issue was brought up again in 1978 in the pages of the Swedish art magazine *Konstnären*, which called for a reconstruction of the sculpture.

Procesja, Warszawa, 1974

Rzeźba dla Ziemi, Ubbeboda, 1974

Zasiew 1973, przelot samolotem na trasie Warszawa–Wrocław, w ramach IV Festiwalu Teatru Otwartego we Wrocławiu, październik 1973

Procession, Warsaw, 1974

Sculpture for the Earth, Ubbeboda, 1974

Sowing 1973, in the airplane Warsaw–Wrocław, as part of the 4th Open Theatre Festival, Wrocław, October 1973



fot. | photo by Teresa Murak

Oku Ziemi, 1985, makieta sfotografowana w plenerze

Lato 1987, 15 lipca–15 sierpnia, Lillehammer

Eye of the Earth, 1985, mock-up photographed in plein-air

Summer 1987, 15 July–15 August, Lillehammer

„W *Oku Ziemi* cała koncepcja jest pod powierzchnią. Na powierzchni widać tylko otwór do środka w głąb, gdzie pada światło na dno kuli o średnicy czterech metrów. Na dnie kuli płynie strumień wewnętrzny ziemi: tworzy lustro, w którym widać otwór w niebo”.

Niezrealizowany projekt *Oku Ziemi* (1985) należy do serii projektów dla Ziemi — koncepcji z pogranicza rzeźby i architektury wizualizowanych w formie szkiców, makiet i ich fotografii w krajobrazie, zaprezentowanych po raz pierwszy w 1987 roku w warszawskiej Galerii Pokaz. *Oku Ziemi* zajmuje wśród nich miejsce szczególne. Wychodząc od analogii między ziemią a ciałem ludzkim, artystka rozwija w tym projekcie zapoczątkowane w pracach z lat siedemdziesiątych zainteresowanie formą kuli, nawiązując do swoich najważniejszych realizacji, jak *Rzeźba dla Ziemi* w Ubbebodzie.

‘In the *Eye of the Earth*, the entire concept is hidden under the surface. On the surface you can see only a hole inside, where light strikes at the bottom of a sphere of four metres in diameter. At the bottom of the sphere there flows the earth’s internal stream: it creates a mirror in which you see a hole projecting into the sky.’

The unrealised project *Eye of the Earth* (1985) is part of a series of projects for the Earth — a concept combining sculpture and architecture visualised in the form of sketches, mock-ups and photographs in the landscape, presented for the first time in 1987 in Warsaw’s Pokaz Gallery. *Eye of the Earth* occupies a special place among them. Starting from the analogy between the earth and the human body in this project, the artist develops her interest in spheres from the 1970s, drawing on her most important works, such as *Sculpture for the Earth* in Ubbeboda.



fot. dzięki uprzejmości artystki | photo courtesy of the artist

„Jadę z nadzieją spotkania się z bagnem, już po doświadczeniach z mułem rzeczonym. Znajduję miejsce, gdzie będę pracowała z rozczynek chleba. Sięgam w głąb, wydaję miękką materię bagna na zewnątrz i układam rozczynek. Cztery tygodnie pracy: czuwam, pielęgnuję, palę ognisko, nieustannie dodaję mąki. Rozczyn rośnie: w nocy, w deszczu. Kilkakrotnie zapraszam ludzi na bagienną wyspę, miękką, lekko kołyszącą się pod stopami. Rozczyn nieustannie powiększa się — po czterech tygodniach ma ok. 1,5 m średnicy, jego ściany wznoszą się ku górze. Kontemplując materię miękką, wilgotną, mam silne odczucie miękkiego i bezbronnego, przywołania świadomości początku...”

„Niesamowitym przeżyciem było dotknięcie wnętrza tego bagna, jego pierwotna czystość, którą odczułam, sięgając w głąb na długość ręki”.

Performans *Lato 1987, 15 lipca–15 sierpnia, Lillehammer* został zrealizowany w ramach sympozjum *Natura–Sztuka. Sztuka–Natura* w Lillehammer w 1987 roku. Wydarzenie zorganizowane z inicjatywy Teresy Murak we współpracy z Per Erikem Fonkalsrudem (zaangażowanym też w aktualny projekt) zapoczątkowało kontakty między polskim i norweskim środowiskiem artystycznym. Materią, którą artystka posłużyła się wówczas, była ziemia z bagnistych terenów norweskiego lasu oraz rozczynek chlebowy (mieszany z ziemią, mułem lub kurzem, odgrywał w jej sztuce kluczową rolę od połowy lat osiemdziesiątych).

Obecna realizacja zatytułowana *Zobaczenie — Uniesienie* to kontynuacja wędrówki artystki wzdłuż osi północ–południe, zapoczątkowanej w 1973 roku (gdy po raz pierwszy przyjechała do Norwegii). Latem zeszłego roku na wykonanej na jej prośbę i przesłanej z Norwegii fotografii mogła ponownie zobaczyć miejsce, w którym 30 lat temu zrealizowała swój performans. Podjęła wtedy decyzję, aby w dniu przesilenia jesienno-zimowego w miejscu, w którym w 1987 roku ziemia połączona została z rozczynek, wytyczyć obszar mający stać się punktem wyjścia do realizacji rzeźby na wystawę w Zachęcie. Jego zasięg wyznaczyły parametry ludzkiego ciała (głębokość, na jaką w bagnistej ziemi można było zanurzyć rękę). W marcu tego roku ziemia została wydobyta i przywieziona do Polski.

W swojej twórczości Teresa Murak rozwija na różne sposoby analogie między kobiecym ciałem a ziemią, skórą i glebą — szczególnie w pracach z zasiewami dokonywanymi przez nią na własnym ciele. W wielu realizacjach mamy do czynienia z procesem zacierania się granic między jej ciałem a ziemią, naturą — jak w kulminacyjnym momencie performansu w Lillehammer, gdy w trakcie intymnego rytuału artystka zanurzała się w rozpulchnionej, grząskiej ziemi bagnistej łąki, zespalaając się z nią w organicznej symbiozie.

‘I’m going there, hoping to meet with swamp, after my experiences with river mud. I find the place where I would work with bread leaven. I reach inside and take out the swamps’ soft matter, spreading out the leaven. Four weeks of work: watching, cultivating, keeping a bonfire burning, constantly adding flour. The leaven grows: at night, in the rain. A couple of times I invite people to the swampy island, soft, lightly rolling underfoot. The leaven continues to grow — after four weeks it is about 1.5 m in diameter, its walls rising upwards. Contemplating the soft, damp matter, I have a strong feeling of something soft and vulnerable, reminiscent of an awareness of the beginning . . .’

‘It was an incredible experience to touch the inside of the swamp, its original purity that I felt, reaching inside at arm’s length.’

The performance *Summer 1987, 15 July–15 August, Lillehammer* was staged as part of the *Nature–Art. Art–Nature* symposium in Lillehammer, in 1987. The event was held on the initiative of Teresa Murak, in collaboration with Per Erik Fonkalsrud (who is also involved in the current project), and initiated further contact between Polish and Norwegian artistic circles. The matter that the artist used at that time was earth from the swampy areas of a Norwegian forest, and bread leaven (mixed with soil, mud or dust; this has played a key role in her art since the mid-1980s).

The current installation is *Seeing — Lifting*, and continues the artist’s journey along the north-south axis, which began in 1973 (when she first came to Norway). Last summer, in a photo taken for her and sent from Norway, she was able to see again the place where, 30 years before, she had given her famous performance. She then decided to mark out the area that — on the day of the autumn-winter solstice, at the location where, in 1987 earth was mixed with leaven — would be the starting point for the making of the sculpture for the Zachęta exhibition. Its size was delineated by the parameters of the human body (the depth to which you can immerse your hand in swampy earth). This March, the earth was extracted and transported to Poland.

In her art, Teresa Murak explores the parallels between the female body and earth, skin, and soil in different ways — especially with the seed sowings she makes on her own body. In many projects, we deal with the process of blurring the boundaries between the body and earth, nature — as in the climax of the performance in Lillehammer, when in the course of an intimate ritual, the artist immersed herself in the softened, swampy ground of a marshy meadow, uniting with it in an organic symbiosis.



foto: | photo by Maciej Musiał

Krajobraz jest dla Teresy Murak bezpośrednim materiałem do działań i artystycznych ingerencji — na różnych poziomach i na różną skalę: od wydeptywania ścieżek w pejzażu po rzeźby dla ziemi, których parametry wyznacza ciało ludzkie. Podstawowym działaniem, któremu artystka często nadaje charakter rytuału czy misterium, jest wędrówka. Zasięg tych wędrówek bywa różny: od lokalnego (spacer ulicami miasta) po niemal globalny (podróżowanie wzdłuż osi północ–południe). Murak zaznacza swoją obecność na wiele sposobów, często przez oszczędne, skromne gesty. Pozostają po nich niezbyt trwałe ślady, jak rozrzucone na plaży koraliki, odciski palców czy stóp na piasku.

Zapisem efemerycznych działań w krajobrazie jest seria fotografii z Abramowic, które na wystawie usytuowane zostały w kontekście XIX-wiecznego malarstwa pejzażowego, a także pejzażu widzianego z okna Mateusza Rembielińskiego pt. *Abramowice*. Fotografie z Abramowic pokazują, w jaki sposób artystka wkracza w pejzaż, zatapia się w nim, by stać się jego częścią. Granica między roślinnością i glebą a leżącym na ziemi kobiecym ciałem zaciera się, a jego status wydaje się niepokojąco dwuznaczny.

Landscape is Teresa Murak’s immediate material for her artistic actions and interventions — on different levels and at different scales: from treading paths in the landscape to sculptures for the earth whose parameters are marked by the human body. Wandering is the main activity that the artist often transforms into a ritual and a mystery play. The range of these wanderings differs: from the local (a walk through the streets of a city) to the almost global (travelling along the north-south axis). Murak marks her presence in many ways, often with sparse, modest gestures that nevertheless leave permanent traces, like beads scattered on the beach, fingerprints or footprints in the sand.

These ephemeral actions on the landscape are recorded in a series of photographs from Abramowice that the exhibition places in the context of 19th century landscape painting, and the landscape from Mateusz Rembieliński’s window entitled *Abramowice*. The photographs from Abramowice show how the artist enters the landscape and sinks in to become part of it. The boundary between vegetation and soil and the female lying on the ground is blurred, and its status appears to be disturbingly ambiguous.



fot. | photo by Wojciech Beszterda

„Budowałam tę pracę ze świadomością energii pozostawionej w mule przez drobne istoty bytujące na granicy życia i śmierci, walczące o przetrwanie”.

Od 1986 roku artystka używa na różne sposoby mułu rzecznego — nakładanego na ściany, podłogę czy specjalnie wybudowane ekrany. Pierwszą instalacją była *Przestrzeń pośrednia* w BWA w Lublinie, kolejne zrealizowała m.in. na wystawie *Labirynt* (1989) w podziemiach Kościoła Wniebowstąpienia w Warszawie czy w oknach Baszty Czarownic w Galerii BWA w Słupsku (1992). Działania te sytuują się pomiędzy sztuką ziemi a malarstwem materii. Przywołane na wystawie kierują uwagę na malarskie doświadczenie Murak, które wyznaczyło początek jej drogi artystycznej.

‘I created this piece, aware of the energy left in the mud by the tiny creatures that live on the border between life and death, fighting for survival.’

Since 1986, the artist has used river mud in various ways — applying it to walls, floors and specially-designed screens. Her first installation was *Interspace* at the BWA Gallery in Lublin, while others were made, for example, for the exhibition *Labyrinth* (1989) presented in the basement of the Church of the Ascension in Warsaw, or in the windows of the Witches’ Tower at the BWA Gallery in Słupsk (1992). These actions are situated between land art and matter painting. Displayed at the exhibition, they focus the viewer’s attention on Murak’s painting experiences that marked the beginning of her artistic career.

Muł rzeczny — tworzywo bycia, Galeria 72, Chełm, 1989

Działanie z koralikami z udziałem syna Mateusza, plaża w Mielnie, w ramach akcji *Kolęda artystyczna w Koszalinie*, 1984

na sąsiedniej stronie:
Abramowice Prywatne, 1985

River Mud — the Matter of Being, Galeria 72, Chełm, 1989

Action with beads with the participation of the artist’s son, Mateusz, Mielno beach, as part of the *Artistic Christmas Carol event in Koszalin*, 1984

opposite:
Abramowice Prywatne, 1985

„Pracownia to moje miejsce spotkań. Światło pracowni z odsłoniętych okien, wynosi mnie na dach. Dach jest również przestrzenią mojego działania”.

Sztuka Teresy Murak nastawiona jest na proces, a jej podstawowa artystyczna strategia polega na zawłaszczaniu i organizowaniu przestrzeni. Warszawska pracownia — kluczowe miejsce w biografii artystki, o specyficznej architekturze poddasza, wprowadzone zostaje jej decyzją w obręb obecnej wystawy. Dynamika zmian i przekształceń tej przestrzeni w trakcie trwania ekspozycji odpowiada dynamice procesu twórczego artystki. ●●●

* Wszystkie cytaty w tekście pochodzą od artystki.

‘The Studio is my meeting place. The light from the studio’s uncovered windows elevates me to the roof. The roof is also a space for my actions.’

Teresa Murak also focuses on the process and its basic artistic strategy, which consists in appropriation and organisation of space. Her Warsaw studio, with its characteristic attic architecture — a key place in the artist’s biography — has been introduced by her own decision into the sphere of the current exhibition. The dynamics of change and transformation in this space during the exhibition correspond to the dynamics of the artist’s creative process. ●●●

* All quotations in the text are from the artist’s statements.

Teresa Murak (ur. 1949, Kiełczewice). Performerka i rzeźbiarka podejmująca działania w przestrzeni publicznej, prekursorka i najważniejsza przedstawicielka sztuki ziemi w Europie Środkowej. Kluczowa postać polskiej sceny artystycznej już od momentu debiutu w pierwszej połowie lat siedemdziesiątych. Od pierwszych realizacji, takich jak *Zasiew* w Dziekance (1972), *Procesja* (1974) czy *Przyjście zieleni* w Galerii Repassage (1975) znakiem rozpoznawczym artystki jest wykorzystywanie biologicznych procesów: zasiewu, wzrostu, obumierania.

Teresa Murak (b. 1949, Kiełczewice). Performer and sculptor undertaking activities in the public space, a precursor and leading representative of land art in Central Europe. A key figure of the Polish art scene from her debut in the first half of the 1970s. Since the time of her first productions, such as *Sowing* at the Dziekanka gallery (1972), *Procession* (1974) and *Coming of Greenery* at the Galeria Repassage (1975), her signature has been the use of biological processes of sowing, growth and dying.



fot. | photo by Zdzisław Pacholski

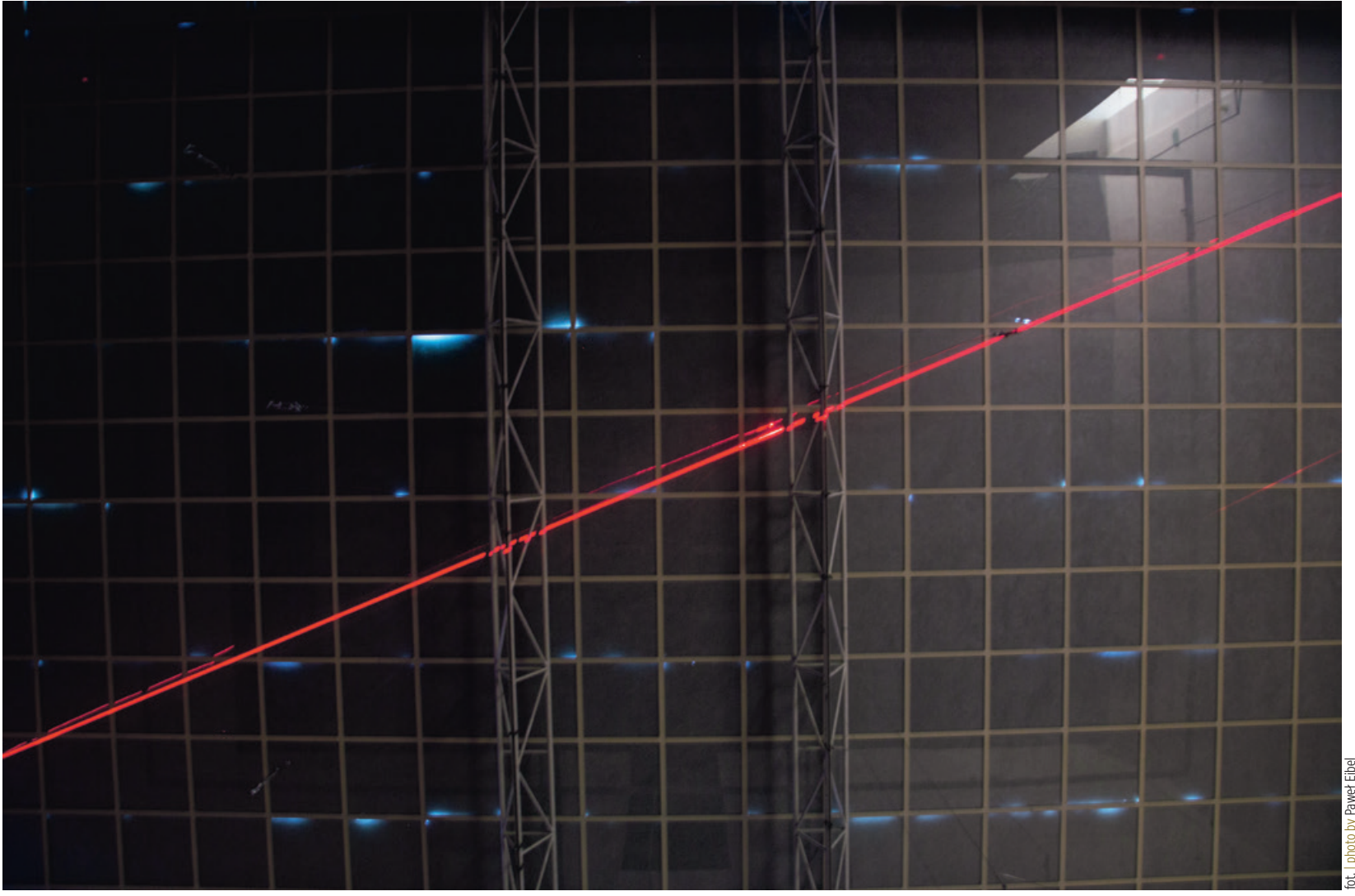


foto. | photo by Paweł Ebel



foto. | photo by Teresa Murak







foto | photo by Teresa Murak



foto | photo by Teresa Murak

Rozczyn, bagno, Murak

Leaven, Swamp, Murak

Per Bj. Boym



foto. dzięki uprzejmości artystki | photo courtesy of the artist

W pracach Teresy Murak materialność sztuki i środowiska łączy się z tym, co nieuchwytnie, a wzrost i inne procesy dokonują się na oczach widza. Mit, rytuał i kult to częste punkty odniesienia dla artystki. Przyjrzyć się bliżej jednej z jej prac, która miała swój początek w 1987 roku (i kontynuację w 2016), i spróbuję umiejscowić twórczość artystki w rozległej perspektywie. Mam nadzieję, że dzięki temu wskażę na konieczność tej sztuki w szerszym sensie, chociaż zdaję sobie sprawę, że można ją przedstawić w rozmaitych kontekstach.

Praca wyjściowa nosi tytuł *Rozczyn* (Lillehammer, 1987). Jej kontynuacja polega na przeniesieniu sześciennego wycinka z tej części bagna, w której w 1987 roku miał miejsce performans, na wystawę artystki zorganizowaną w 2016 roku w Zachęcie.

Doświadczenie/eksperyment — metoda

W języku francuskim słowo *l'expérience* ma dwojakie znaczenie. Oznacza zarówno doświadczenie — coś, co można określić jako wynik pewnych działań — jak i eksperyment, czyli zaplanowane działanie, które ma przynieść przewidywany lub nie, jednak z założenia niewiadomy rezultat.

Proces twórczy bazuje na wcześniejszych doświadczeniach i działaniach artysty. Z drugiej strony, jest od nich w pewnym sensie niezależny, ponieważ jego efekt nie może być z góry określony.

Myślę, że warto zachować dwojakie konotacje zawarte w jednym słowie — eksperyment. Jest ono przydatne w próbach określenia procesów, w których wiele dzieł sztuki — w tym prace Murak — pełni rolę katalizatora lub jest ich aktywną częścią. Koncepcja

eksperymentu pomaga także zrozumieć, że przedmiot zainteresowania jest w tym przypadku integralną częścią zachodzącego procesu, a nie czymś, co może zaistnieć tylko w wyniku późniejszego ustalenia — „nawet jeśli daje się określić dopiero po fakcie”¹.

Pracę Murak z rzeźuchą, ziemią, tkaninami itp. można traktować jako rodzaj eksperymentu: „Przez eksperyment rozumiem system działań [fr. *gestes*] podporządkowany pewnej zasadzie i funkcjonujący w warunkach niezależnych od tych działań”².

Koncepcja „systemu działań podporządkowanego pewnej zasadzie” sugeruje, że można o tej metodzie myśleć jako o sytuacji wielokrotnego wyboru, w której każdy może wybrać dowolny system i zasadę. Wolałbym jednak widzieć w niej analogię do eksperymentu matematycznego. Wybór metody ma w sobie coś z konieczności — w danej sytuacji pojawia się element, który przesądza o konieczności wybrania przez artystę (lub matematyka) właśnie tej, a nie innej metody.

Metoda Teresy Murak koncentruje się na ciele jako całości. Całe ciało bierze czynny udział w tworzeniu i przedstawianiu. Pracuje z materią — przede wszystkim organiczną — lub ziemią, albo samo jest obiektem działania. Ziemia jest częścią procesu geologicznego, mieszkanką materii organicznej i minerałów. Dlaczego ta metoda jest konieczna?

Lillehammer, 1987

Rozczyn powstał w ramach polsko-norweskiego projektu artystycznego na zalesionym zboczach koło miasta Lillehammer w Norwegii. Byłem w tym czasie dyrektorem tamtejszego Muzeum Sztuki i z zainteresowaniem śledziłem pracę artystów. Teresa Murak

jako pierwsza rozpoczęła przygotowania, przywożąc do Lillehammer porcję zakwasu chlebowego. Planowała wykorzystać element krajobrazu — bagno. W jednej z rozmów podczas trwania projektu w sierpniu 1987 roku artystka mówiła:

„Szukam kolejnego kroku na mojej drodze artystycznej. Bagno rozumiem jako formę pierwotnej materii, pierwotnego istnienia... Kiedy trafiłam do tej części lasu, ucieszyło mnie znalezienie strumienia, który w moim odczuciu zdominował to miejsce. Zaczęłam szukać jego źródła, i wtedy znalazłam bagno. [...] Używam rozczynu chleba jako materiału”³.

Potem opisywała ten proces w następujący sposób: „Pracowaliśmy przez miesiąc o wschodzie i zachodzie słońca na wybranej polanie wśród drzew. Rozczyn powiększał się codziennie. Dodawałam mąki, zdejmowałam wysychające obrzeża. Po miesiącu garść rozczynu w ziemi powiększyła się do średnicy 1 metra, tworząc otwarty krater”⁴.

W ciągu dnia artystka przykrywała to miejsce białym płótnem. Odbływały się tam performanse, podczas których zanurzała ramiona głęboko w bagno⁵, ubrana w białą suknię⁶. Trwało to miesiąc; potem proces został zakończony usunięciem rozczynu z bagna i wystawieniem jego fragmentu w Muzeum Sztuki w Lillehammer, razem z fotografią ukazującą go w całości w pierwotnym otoczeniu, na bagnie.

Sądzę, że warto w tym miejscu opatrzyć komentarzem cztery elementy tej pracy — przed pochYLENIEM SIĘ nad nią jako koniecznym dziełem sztuki. Owe elementy to rola ciała, konotacje bagna, znaczenie rozczynu i garść refleksji na temat performansu.

Kiedy mowa o ciele, chciałbym nawiązać do wzmoczonego zainteresowania ciałem jako organem czucia, obecnego w sztuce przedstawicieli minimalizmu od 1960 roku, a także wcześniej, w latach pięćdziesiątych, w malarstwie artystów takich jak Jackson Pollock i Barnett Newman. Były to początki afirmacji ciała jako czującej całości, wykraczającej poza zdolność doświadczania samymi zmysłami wzroku i/lub dotyku. Teresa Murak w pracy *Rozczyn* posuwa się dalej w posługiwaniu się ciałem. W pielęgnowaniu rozczynu można dostrzec analogię do użycia ciała w praktyce action painting, ale kopanie jest czymś jeszcze innym. Ciało jest ważniejsze. Francuski filozof Michel Serres opisał w 1999 roku doświadczenie alpinisty w sposób, który można odnieść także do tego samego rodzaju doświadczeń w innych środowiskach, w tym przypadku do bagna: „Radosne uniesienie nie wyrasta na gruncie melancholii, ale z bezpośredniego kontaktu ze skałą”⁷. A jeszcze dobitniej jest to ujęte w aforystycznym stwierdzeniu: „Głowa głupia, ciało genialne”⁸. Takie spojrzenie na doświadczenie cielesne jest bliskie mojemu postrzeganiu pracy Murak z 1987 roku.

Bagno ma różnorakie konotacje. Uważa się, że w kręgu religii chrześcijańskiej woda może stanowić odniesienie do Świętej Trójcy⁹. Z kolei w myśli świeckiej woda oznacza źródło życia. W dawnych tekstach chińskich pojawia się pogląd, że to woda i góry pozwalają płynąć życiodajnym siłom. W tym kontekście bagno jawi się jako pierwotne źródło życia, w którym zaczyna swój bieg woda. Jednak źródło życia jest tajemnicze i nieprzewidywalne. Bagienna mgła dała początek licznym opowieściom o duchach i stała się tłem wielu nadprzyrodzonych wydarzeń.

Rozczyn jest od wieków podstawą wypieku chleba. Jako symbolu etyki i rozprzestrzeniania się idei używano go zarówno w pozytywnym, jak i negatywnym znaczeniu. To drugie opiera się na założeniu, że zakwas poprzez proces fermentacji żyta powoduje zepsucie materii, z którą się styka. Z drugiej strony, przyspiesza fermentację w szaleńczym rozroście, który może się kojarzyć pozytywnie z przekazywaniem pożądanych wartości — lub negatywnie w przypadku rozprzestrzeniania się zjawisk niepożądanych. Myślę o rozczynie jako o obrazie metamorfozy, która polega na zmianie wywołanej przez samą styczność z czymś i tworzeniu się nowych konstelacji. Właściwości rozczynu rozprzestrzeniają się na czystą materię i zmieniają ją. Ta zmieniona postać może okazać się lepsza i przydatna. Rozczyn to niezależny i niewidzialny sprawca.

Performans w lesie

Cały proces pielęgnowania rozczynu i codziennej opieki nad nim można traktować jako akt poświęcenia, odzwierciedlający zaangażowanie w pracę i w proces. Giorgio Agamben twierdzi, że słowo *devotio* pochodzi od praktyki, polegającej na złożeniu bogom ofiary z siebie samego przez dowódcę w celu zapewnienia armii zwycięstwa w bitwie. Potem termin ten stopniowo stawał się coraz bardziej związany z kultem i wewnętrznym stanem, który towarzyszy czynnościom z nim związanym¹⁰.

Performans realizowany w lesie przez ubraną w białą suknię artystkę przywodzi na myśl praktyki związane z kultem i liturgią. Podobieństwo polega na tym, że aktor takiego oficjum nie może przerwać swoich działań mimo dokuczliwości komarów czy niewygodny odczuwanej w kontakcie z mokrym, błotnistym podłożem; działanie musi zostać doprowadzone do końca niezależnie od warunków. Aktor to artysta, ale jednocześnie jego rola wydaje się ważniejsza niż on sam. Zgodnie z poglądami Agambena na czynności związa-

ne z liturgią takie warunki gwarantują skuteczne działanie: „W rzeczywistości liturgia nie ma w sobie nic z tajemnicy, do tego stopnia, że można by wysunąć tezę przeciwną — że liturgia łączy się z najbardziej radykalnym przykładem praktyki nastawionej wyłącznie na skuteczność. W tym sensie tajemnica liturgii jest tajemnicą skuteczności. [...] Jest ona skuteczniejsza niż jakiegokolwiek zwyczajne ludzkie działanie, ponieważ działa *ex opere operato* — niezależnie od cech jednostki, która wykonuje czynności”¹¹.

Ten rodzaj performansu podejmuje próbę przełamania granic ideologicznych obwarowujących działanie jednostki, wskazując na model łączący rolę jednostki i ogółu.

Konieczność Rozczynu

Miasto Lillehammer leży na północnym brzegu największego jeziora w Norwegii, Mjøsa. (Strumień z bagna, które stało się częścią *Rozczynu*, wpada właśnie do Mjøsa). Od początku XIX wieku wraz z rozwojem przemysłu, rolnictwa i gospodarstwa domowego zwiększało się zanieczyszczenie jeziora. W latach siedemdziesiątych XX wieku sytuacja wymknęła się spod kontroli: doszło do skażenia wody pitnej, ryby zdychały, a glony zagrażały wielu żyjącym w jeziorze organizmom. Opracowano i wdrożono wielki plan „ratowania” jeziora — w latach 1973–1982 wprowadzono restrykcyjne przepisy przeciwko zanieczyszczaniu wody, opracowywano nowe produkty i sposoby oczyszczania wody. Jezioro stało się jednym z najczystszych w Norwegii. Jednak nie oznacza to zakończenia walki — w 2016 roku rozpoznano nowe źródła zanieczyszczenia. A Mjøsa to przecież tylko niewielki zbiornik w skali świata pełnego zagrożeń dla ludzi i różnych elementów środowiska.

Postawa krytyczna wobec dominujących tradycji myślenia *per se*, myślenia o środowisku i działaniach człowieka była ważnym czynnikiem wykształcenia się w latach sześćdziesiątych praktyki artystycznej określanej jako land art lub sztuka ziemi. Stanowiła też ważny punkt odniesienia dla Teresy Murak i innych artystów jej pokolenia. Robert Smithson zmierzył się z tą problematyką w 1969 roku, kiedy postulował równość materii i myśli zamiast koncepcji „albo, albo” lub trwałego określenia dominacji jednego z elementów tego układu¹². Rozumiem tę propozycję jako próbę podważenia sposobu myślenia, który dokonuje podziału pomiędzy „mną” (człowiekiem) jako podmiotem i resztą świata jako przedmiotem („moich”, naszych działań). „Moja” zdolność łączenia, czyli wartościowość, zależy od zdolności tworzenia wiązań wszystkich innych bytów. Myślę, że bogactwo i radość życia, chęć życia, zależą od liczby tych połączeń.

Rozczyn to praca głęboko osadzona w tym kontekście. Niesie ze sobą ducha współpracy pomiędzy artystą, rozczynem i bagnem, a granice między podmiotem i przedmiotem stopniowo ulegają zatarciu. Przy tym widoczny jest tu nacisk na oficjalny, skuteczny przekaz społeczny.

Dzieło Murak, moim zdaniem, ma wiele do zaoferowania w szerszym kontekście poszukiwania nowych sposobów czucia i myślenia. Wystawienie zakwaszonego fragmentu bagna w muzeum jest przypomnieniem pracy, a przy tym odbywa się w scenarii innego, słabszego kultu — na wystawie sztuki. Czy tutaj bagno wciąż ma coś do przekazania? Mimo że zostało poskromione i przycięte do stabilnej i bezpiecznej formy szczęścianu? Czy rzeczywiście taka forma, dopasowana do dominujących wzorców kulturowych, ułatwi kontakt z bagnem?

Michel Serres wysuwa tezę, że historyczny okres dominacji procesów uprzedmiotowienia, na które to zjawisko odpowiedział Robert Smithson, i przeciwko któremu prowadziła działania eksperymentalne Teresa Murak, dobiega końca. Skończy się przyzwolenie na ignorowanie liczby możliwych połączeń jako rzekomo nieistotnej dla naszego funkcjonowania. *Rozczyn* to konieczny eksperyment; jego metoda jest konieczna — musi zostać wypróbowana na drodze dążenia do zmiany utartego schematu opartego na podziale podmiot–przedmiot. Michel Serres tak opisuje ten proces tworzenia nowego paradygmatu: „[...] z jednej strony — podmiot, pojedynczy lub zbiorowy, królewski; z drugiej — bierne i bezwolne przedmioty, zredukowane do kilku wymiarów przestrzeni, czasu, masy, energii i mocy, prawie nagie, obnażone i pozbawione krwi. Ta droga poznania — naiwna, upraszczająca, nieugięta i niewyobrażalnie okrutna — przychodzi nam dziś łatwo. Hegemonia nauk określanych jako ścisłe, uznawanych za obiektywne, zmierza ku końcowi. Przed nami zmiana paradygmatu”¹³. ●●●

1 „Jeśli jest częściowo zależny od sytuacji, jest również częściowo od niej niezależny, jako że wynik zastosowania metody może być określony dopiero po fakcie; to właśnie nazywam eksperymentem matematycznym [*l'expérience mathématique*]”. Goldhammer tłumaczy *constaté dans son accomplissement* jako „określone dopiero po fakcie”, co jest poprawne, jednak zatracca coś z immanentnych cech procesu, które Cavallès stara się opisać. Uzyskana niezależność charakteryzuje proces, a nie rezultat wtórnego określenia — nawet jeśli daje się określić dopiero po fakcie”. Knox Peden, *Spinoza Contra Phenomenology: French Rationalism from Cavallès to Deleuze*, Stanford University Press, Redwood City 2014, s. 44 (e-book, wersja na Kindle).

2 Jean Cavallès, Albert Lautman, *La pensée mathématique* (1946), w: *French Philosophy since 1945*, red. Étienne Balibar, John Rajchman, Anne Boyman, Free Press, New York 2011, cyt. za: Knox Peden, op. cit., s. 44.

- 3 6.08.1987, *Art–Nature. Nature–Art. Documentation from Polish Norwegian Art Project 1987*, Lillehammer, Lillehammer 1989, s. 18.
- 4 *Outside in / Inside out*, kat. wyst., Centrum Rzeźby Polskiej, Orońsko 2010, s. 126.
- 5 „Niesamowitym przeżyciem było dotknięcie wnętrza tego bagna, jego pierwotna czystość, którą odczułam, sięgając w głąb na długość ręki”. Teresa Murak, cyt. za: Andrzej Kostołowski, *Intymność ujawniona*, w: *Teresa Murak*, kat. wyst., Galeria Bielska BWA, Bielsko-Biała 1998, s. 26.
- 6 Zob. dokumentacja fotograficzna w *Art–Nature. Nature–Art...*, op. cit., s. 100.
- 7 Michel Serres, *Variations on the Body*, University of Minnesota Press, Minneapolis 2015, s. 152–153 (e-book, wersja na Kindle).
- 8 *Ibidem*, s. 112.
- 9 „Woda w działaniach Teresy Murak ma religijne konotacje, symbolizuje Ducha Świętego, Źródło, Strumień. Woda odnosi się do Ducha Świętego”. Marta Ryczkowska, *Teresa Murak: Osłony*, w: *Teresa Murak*, kat. wyst., Galeria Labirynt, Lublin 2012, s. 19, przyp. 13.
- 10 Giorgio Agamben, *Opus Dei: An Archaeology of Duty*, Stanford University Press, Redwood City 2013, s. 103 (e-book, wersja na Kindle).
- 11 *Ibidem*, *Preface*, s. nb.
- 12 „Jednak myśl i materia zawsze współdziałają. Czasem praca istnieje tylko dla myśli, a czasem tylko dla materii; w ten sposób powstają prace z materii inspirowane myślą i prace z myśli inspirowane materią. [...] Materia jest aluzyjna, nieuchwytna jak myśl; obie są w pewnym sensie niewytłumaczalne, niepoznawalne”. Robert Smithson has been interviewed in Rome by Achille Bonito Oliva, „Domus” 1969, nr 481, cyt. za: *Robert Smithson in Vancouver*, red. Grant Arnold, kat. wyst., Vancouver Art Gallery, Vancouver 2004, s. 12.
- 13 Michel Serres, *Biogea*, University of Minnesota Press, Minneapolis 2015, s. 342–349 (e-book, wersja na Kindle).

Teresa Murak’s work has situated itself in the realm where the materiality of art and environment is approaching the indiscernible, where growth and processes are demonstratively visible and where the labels ‘mythical’, ‘ritual’, and ‘cult’ are frequently used.

I will look closely at one of her works, which started in 1987 (with a follow-up in 2016), to try to situate the work in a wider realm. Hopefully, this could be helpful in underlining the necessity of her work in a broader sense, although I am aware that her work could be presented in totally different contexts.

In her oeuvre the work is called *Leaven* (Lillehammer, 1987). The follow-up consists of taking a cube out of that part of the swamp in Norway where the 1987 work took place and moving this cube to Zachęta — National Gallery of Art to present it in Murak’s exhibition in 2016.

Experience /Experiment — Method

In French, the word *l’expérience* has a twofold connotation of both experience — something to sum up as a result of actions — and experiment — planned actions with a guessed or not guessed, but in principle an unknown result.

A creative artistic process stands on the shoulder of, builds on, previous artistic processes. Still it is in a sense independent of the earlier processes, in that the result cannot be determined in beforehand.

I think it would be useful to keep the twofold connotation in the one word — experiment. It helps to define processes that many artworks — including Murak’s — participate in or create. It also can make it clearer that the core of what is summed up is an integral part of the actions taking place, not something that belongs to a later determination — ‘even if it is discerned only retrospectively’¹.

Murak’s works with cress, earth, textiles, etc. can be treated as this kind of experiment: ‘By “experiment” [*l’expérience*], I mean a system of actions [*gestes*] governed by a rule and submitted to conditions independent of these actions.’

With a ‘system of actions governed by a rule’ as the method, one can be tempted to think of a multiple-choice-situation, in which you can choose whatever system and rule you like. However, here I would also prefer to see a parallel to the mathematical experiment. There is something necessary behind the method chosen. There is something in the actual situation that will disclose the necessity for the artist (or the mathematician) of trying out just this method.

Teresa Murak’s method focuses on the body as a whole, which is active in creating and presenting. And the whole body is working with — or being worked upon — mostly organic material or earth matter; earth: this part of a geological process being a mixture of organic material and minerals. Why is this method necessary?

Lillehammer, 1987

The work *Leaven* was produced during a Polish-Norwegian Art project in a forest on the hillside outside of the town of Lillehammer, Norway. I was at that time director at the Lillehammer Art Museum and I followed the artists’ works with interest. It was Teresa Murak who took an early initiative to this project, and she arrived at Lillehammer carrying with her a lump of leaven, a sourdough. Her plan was to use a swamp in the landscape. In a conversation in August 1987, during the project, she said: ‘I am searching for a new step in my artistic development. . . . I see the swamps as a form of primary matter, of primary existence . . . When I came to the place in the woods. I was glad to find a stream there that I felt dominated the place. I started to search for the sources of the stream and then I found the swamp. . . . I am using leaven as a material.’

Later she described the process in these words: ‘We worked for a month at dawn and at dusk in a chosen forest meadow among the trees. The sourdough grew every day.

I added flour and removed the outer rim. Within a month the sourdough in the soil grew to 1 m in diameter creating an open crater.’

She covered the place with a piece of white linen when she left it for the day; and she did performances, including digging her arms deep into the swamp, dressed in a white robe. This happened during the month and at the end of the process when the leaven was removed from the swamp. The rest of the leaven was exhibited in Lillehammer Art Museum together with a photograph of the full grown leaven in the swamp.

I hope it is fruitful to give some more elaborate comments on four elements in this work, before trying to grasp it as a necessary artwork. The four elements are: the role of the body, the connotations of the swamp, the importance of the leaven and some thoughts about the performance.

Talking about the body, first I would like to remind you about the extended interest in the whole body as a sensory organ that was propagated and demonstrated by the so-called minimalist art starting in 1960, and before that in the paintings of among others Jackson Pollock and Barnett Newman in the 1950s. This, however, seems to me as a beginning, an affirmation of the power of sensing with the whole body, not just sensing with the sight and/or the touch. Murak’s use of the body in *Leaven* goes a bit further. The caring of the leaven could be seen as a parallel to the use of the body in action painting, but the digging is something else. The body is more important. The French philosopher Michel Serres describes in 1999 a mountaineer’s experience, but as an experience of a kind that could be experienced in other surrounding as well, in our case the swamp: ‘Jubilant exultation does not emerge from melancholy, but from immediate contact with the rock.’ And even stronger in an aphorism-like statement: ‘Head, stupid; body, brilliant.’ This is an evaluation of bodily experience that is closer to how I experienced Murak’s work in 1987.

The swamp has many connotations. It has been noted that water in a Christian religious setting can be treated as referring to the Holy Trinity. In a more secular view water is also seen as the source of life. Scientists are looking for water in the universe to find signs of life. In old Chinese texts one can read that the mountains and the water let the forces of life stream. The swamp is in all this thinking a primeval source of life, where the water comes from. But the source of life is mysterious, not predictable. The fog on the moor has given rise to many ghost-stories and been the background for many tales of revelations.

The leaven has an age-old tradition in bread making. As an image of ethics and spreading of ideas it has been used both in a negative and positive sense. The negative consist in that the leaven corrupts its original material, the process of fermentation of the rye. On the other hand leaven spreads the fermentation relatively fast; this image of fast spreading, wild diffusiveness, is a positive image when positive attitudes are being transmitted, but negative when it comes to the opposite. I like to think of the leaven as an image of metamorphoses, something creates changes to something else by infection, by making new constellations. What once was pure becomes infected and new. And this new could be good and useful. The leaven is an independent and secret agent.

Performance in the woods

The whole process of tending the leaven, carefully cultivating it day for day, can be seen as an act of commitment, expressing devotion to the work and the process. Giorgio Agamben claims that the origin of the word *devotio* and the praxis associated with it is the commander who consecrate his own life to the gods to obtain victory in a battle; and that the term is gradually transformed both into describing cultic activity and the interior attitude with which it is carried out.

Murak’s performance in the woods, in a white robe, discloses affinity to cultic activity and liturgical praxis. As these it is an official action; the actor carries it out in spite of nuisance from the mosquitos and the wet and dirty ground as if it is decided independently of the actual situation. The actor is the artist, but at the same time a role and the role is treated as more important than the individual. This character — and here I follow Agamben’s reasoning on liturgical actions — gives the performance effectiveness: ‘The liturgy is, in truth, not very mysterious at all, to the point that one can say that, on the contrary, it coincides with perhaps the most radical attempt to think a praxis that would be absolutely and wholly effective. The mystery of the liturgy is, in this sense, the mystery of effectiveness . . . It is more effective than any ordinary human action because it acts *ex opere operato*, independently of the qualities of the subject who officiates it.

This kind of performance tries to break down ideological boundaries surrounding the individual subject performing, pointing towards an image combining the roles of the individual and the common.



foto: | photo by Per Erik Fonkalsrud

The necessity of *Leaven*

Lillehammer is a town at the northern end of the biggest lake in Norway, Mjøsa. (The water from the swamp of Murak's *Leaven* ends up in Mjøsa.) Starting in the 1800s, the pollution of the lake was growing in pace with the scientific progress of industry, agriculture and family household. In the 1970s the situation was out of control, the drinking water was infested, the fish died and the algae threatened many types of life. A big plan was developed and realised to 'save' the lake, from 1973 through 1982 restrictions were imposed, new products were developed and new ways of treating polluted water were established. The lake became one of the cleanest in Norway. But this fight has no end, in 2016 new sources of pollution has been identified. And Mjøsa is just a small lake in a world where humans and other phenomena in the environment are threatened.

A critical attitude towards the dominating traditions of thinking *per se*, of thinking of the environment, of thinking about human actions was an important part of the beginning of the art praxis called earth-art or land-art in the 1960s, an important background for Teresa Murak and other artists of her generation. The artist Robert Smithson struggles with this situation in 1969 and tries to formulate a platform where matter and mind are being postulated as 'equal', not an idea of *either/or* or an idea of a permanent dominating part. I see this as an approach that weakens the way of thinking operating with a clear and undisputable idea of me (or the humans) as subjects and the rest as objects (for me, for us). The combining powers, the valences, of me are dependent on the combining powers of everything else. I think that the richness and joy of life, the desire for life, depends on this multitude.

Leaven is a work that belongs in this context; it brings with it a feeling of cooperation, of combining powers between the artist, the leaven and the swamp, where the borders between subject and object gradually dissolve; and it is presented with an insistence on the official, the social effective transmission.

In a broader context of discovering new ways to feel and think, I find a confrontation with the work has a lot to offer. The presentation of the infected cube from the swamp in the museum is a reminder of the work; and it is presented in another, however weaker, cultic scene: the art exhibition. Will the swamp still have something to say? Although it is tamed and has got this stable, reassuring, cubic form? Will it be easier for many to communicate with the swamp in this form, given the dominant cultural attitudes?

Michel Serres proposes that a historical period dominated by the process of objectivising, which Robert Smithson reacts to, and which Teresa Murak makes experiments against, is coming to an end. We will no longer accept to be treated as if the amounts of valences do not have importance. *Leaven* is a necessary experiment; the method of *Leaven*

is a necessary method, one that has to be tried out, when the perspective is to try to change the petrified subject/object prison. This is a process of creating a new paradigm that Michel Serres describes like this: '... on one side, this subject, personal or collective, royal; on the other, the passive and submissive objects, reduced to a few dimensions of space, time, mass, energy and power, almost naked, undressed, bloodless. Simplistic and naive, implacable, of an unparalleled cruelty, this way of knowing accompanied fields of knowledge that today we find easy: the sciences said to be hard, objective, whose royal supremacy, until recently uncontested, is drawing to an end. We are changing paradigm.' ●●●

- 1 'If it is dependent on that situation in part, it is also to a certain extent independent of it, in that the result of applying the method can be determined only after the fact. That is what I mean by a mathematical experiment [*l'expérience mathématique*].' Goldhammer translates *constaté dans son accomplissement* as 'determined only after the fact', which is idiomatically justified but loses something of the immanent quality of the process that Cavallès is attempting to describe. The achieved independence is internal to the process, not the result of a retrospective determination — even if it is discerned only retrospectively.' Knox Peden, *Spinoza Contra Phenomenology: French Rationalism from Cavallès to Deleuze*, Redwood City: Stanford University Press, 2014, p. 44 (Kindle edition).
- 2 Jean Cavallès, Albert Lautman, 'La pensée mathématique' (1946), quotation from *French Philosophy since 1945*, ed. Étienne Balibar, John Rajchman, Anne Boyman, New York: Free Press, 2011, cited in Peden, p. 44.
- 3 6 August 1987, in *Art-Nature. Nature-Art Documentation from Polish Norwegian Art Project 1987, Lillehammer*, Lillehammer 1989, p. 18.
- 4 In *Outside In / Inside Out*, exh. cat., Orońsko: Centrum Rzeźby Polskiej, 2010, p. 126.
- 5 'It was an incredible experience to touch the interior of this swamp, to stick the hand up to the armpit and feel its primeval purity.' Teresa Murak, cited in Andrzej Kostołowski, *Intimacy Revealed*, in *Teresa Murak*, exh. cat., Bielsko-Biała: Galeria Bielska BWA, 1998, p. 26.
- 6 See photo documentation in *Art-Nature. Nature-Art...*, p. 100.
- 7 Michel Serres, *Variations on the Body*, Minneapolis: University of Minnesota Press, 2015, p. 152–153 (Kindle edition).
- 8 *Ibid.*, p. 112.
- 9 'Water in Murak's work has religious connotations, it symbolises the Holy Spirit; *Źródło. Strumień. Woda* [Source. Stream. Water] refers to the Holy Trinity.' Marta Ryczkowska, *Teresa Murak: Revelations*, in *Teresa Murak*, exh. cat., Lublin: Galeria Labyrinth, 2012, p. 30, note 28.
- 10 Giorgio Agamben, *Opus Dei: An Archaeology of Duty*, Redwood City: Stanford University Press, 2013, p. 103 (Kindle edition).
- 11 *Ibid.*, 'Preface', n.pag.
- 12 'But mind and matter are always interplaying and sometimes the work exists only for the mind and sometimes only for the matter, so that you have some works that is matter informed by the mind, and other work that is mind informed by the matter... Matter is allusive, fugitive as the mind, both matter and mind are in a sense inexplicable, unknowable.' Robert Smithson has been interviewed in Rome by Achille Bonito Oliva, *Domus*, no. 481, 1969, cited in *Robert Smithson in Vancouver*, ed. Arnold Grant, exh. cat., Vancouver: Vancouver Art Gallery, 2004, p. 12.
- 13 Michel Serres, *Biogea*, Minneapolis: University of Minnesota Press, 2015, p. 342–349 (Kindle edition).

Lillehammer, marzec 2016

s. 18
Zobaczenie, Lillehammer, sierpień 2015

Lillehammer, March 2016
p. 18
Seeing, Lillehammer, August 2015



foto | photo by Toth Iles



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

Podróżnicy

Doświadczenie wędrówki w nowej sztuce z Europy Środkowo-Wschodniej

The Travellers

Voyage and Migration in New Art from Central and Eastern Europe

kuratorka | curator: Magdalena Moskalewicz

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

architektura wystawy | exhibition architecture: Paulina Tyro-Niezgoda

artyści | artists: Adéla Babanová, Daniel Baker, Olga Czernyszewa, Wojciech Gilewicz, Pravdoliub Ivanov, C.T. Jasper & Joanna Malinowska, Irina Korina, Taus Makhacheva, Porter McCray, Alban Muja, Ilona Németh & Jonathan Ravasz, Roman Ondak, Tímea Anita Oravec, Adrian Paci, Vesna Pavlović, Dushko Petrovich, Janek Simon, Radek Szlaga & Honza Zamojski, Maja Vukoje, Sislej Xhafa

Edward W. Said, wybitny palestyński literaturoznawca i teoretyk postkolonializmu, pisał w swoim esej *Myśli o wygnaniu*, że większość ludzi jest świadoma tylko jednej kultury, jednego otoczenia, zna swojskość tylko jednego domu. Wygnaniec z kolei zna przynajmniej dwa: jego wielostronne spojrzenie obejmuje równoległe wymiary rzeczywistości. „Jest pewna unikalna przyjemność w posiadaniu takiej świadomości [...], która umniejsza ortodoksyjność wyznawanych sądów i zwiększa życzliwość”¹ — pisał Said. Zapewne mówił tu też o sobie: emigrancie z Palestyny mieszkającym w Nowym Jorku, który najszcześniejszy był, jak kiedyś wyznał, w samolocie. „Wygnańcami” byli dla Saida nie tylko uchodźcy, ale również wszyscy inni emigranci z wyboru, mieszkający poza krajem swojego pochodzenia. Wielu z artystów prezentowanych na wystawie *Podróżnicy* ma podobny dar wielostronnego spojrzenia. Wykorzystują go, opowiadając w swoich pracach o doświadczeniu wędrówki: własnej i innych.

Wystawa opowiada o podróży w odniesieniu do historii i teraźniejszości regionu, w którym swoboda przemieszczania się była do niedawna luksusem dostępnym niewielu. Otwarcie na świat po rewolucji 1989 roku oraz włączenie w procesy globalizacyjne umożliwiły obywa-

telom byłego Bloku Wschodniego wyjazdy i wymianę międzynarodową na zupełnie nową skalę. Ukształtowały one dzisiejszą tożsamość regionu w równym stopniu co nowy ustrój polityczny i gospodarczy. Przez kolejne dwie dekady postępujące kapitalizm i globalizacja niosły nas konsekwentnie coraz dalej, szybciej i pewniej, aż przyzwyczailiśmy się myśleć o nich w kategoriach rozwoju o wektorze zwróconym tylko w jedną stronę — naprzód! Ale dziś wiemy także, że był to moment tyle istotny w nowoczesnej historii Europy, co wyjątkowy. Obecny kryzys wywołany napływem nowych imigrantów do Europy pokazuje, że nasze uczestnictwo w tej globalnej wymianie było i jest jednokierunkowe. Nie jesteśmy skłonni dzielić się przywilejami, których dostąpiliśmy najpierw po upadku muru berlińskiego, a później wstępując do Unii Europejskiej. Dużo chętniej wyjeżdżamy niż gościmy u siebie obcych.

Prezentowane na wystawie prace opowiadają o wyjazdach wakacyjnych, ale i dalekich wyprawach oraz migracjach, koncentrując się na okresie od połowy XX wieku do dziś, od zamkniętych granic podzielonej, zimnowojennej Europy do napędzanego przez kapitalizm przyspieszenia pierwszych dekad XXI wieku. Oferują spojrzenie współczesnych artystów pochodzących z tego regionu — krajów byłego Bloku Wschodniego, dawnego ZSRR i dawnej Jugosławii — na kilka ostatnich dziesięcioleci w historii Europy Środkowo-Wschodniej. Wielu z nich jest migrantami w pierwszym i drugim pokoleniu, którzy używają nam perspektywy swojego wielostronnego spojrzenia.

Podróżnicy oscylują wokół wątków poruszanych przez projekt *Halka/Haiti*. 18°48'05"N 72°23'01"W, w którym C.T. Jasper i Joanna Malinowska wraz z kuratorką wyruszyli na Karaiby w celu spotkania z haitańskimi *Le Poloné* — potomkami polskich żołnierzy z legionów napoleońskich, którzy obrócili się przeciw dowódcom

i walczyli o niepodległość niegdysiejszej kolonii — by zaprezentować im *Halkę* Stanisława Moniuszki. W efekcie tego spotkania powstała panoramiczna projekcja filmowa będąca dokumentacją przedstawienia, które odbyło się w lutym 2015 roku w miejscowości Cazale. *Halka/Haiti* zadawała pytania o możliwość reprezentacji narodowej tożsamości przy pomocy XIX-wiecznych form w XXI wieku. Ale w projekcie równie istotny co efekt końcowy był sam proces: kolejne wizyty autorów na Haiti, służące nawiązaniu kontaktów z lokalnymi współpracownikami, uciążliwa podróż polskiego zespołu operowego i ekipy filmowej na Karaiby, niepewny transport pianina niezbędnego do wystawienia spektaklu ze stolicy Haiti Port-au-Prince w wysokie góry Cazale. W samym filmowym zapisie opery nie widać licznych podróży, które legły u podstaw jej powstania: wyprawy polskiego zespołu do Cazale czy też ekspedycji polskich legionistów za ocean w 1802 roku, bez której obecność białych Haitańczyków/czarnych Polaków na tej karaibskiej wyspie nie byłaby możliwa. *Podróżnicy* w metaforycznym sensie wypełniają tę przestrzeń. Wystawa odsłania doświadczenie podróży poprzez podjęcie i rozwinięcie wątków dawnych i nowych migracji, współczesnych wypraw badawczych i artystycznych, a także poprzez spotkanie z Innym i reprezentację siebie wobec obcych.

Dwudziestu trzech artystów z piętnastu krajów pokazuje, jak pomiędzy naszą częścią Europy a innymi regionami świata przepływają osoby, towary oraz idee. Twórcy ci opowiadają o turystach marzących w czasach zimnej wojny o dalekich podróżach, dla których swoboda przemieszczania się była synonimem wolności politycznej. O podróżnikach, którzy w dalekich wyprawach odkrywają zapomniane historie opuszczonych miejsc. O dawnych i współczesnych migrantach z tożsamością ukształtowaną na przecięciu języków i kultur. Ale również

Tímea Anita Oravec, *Nr IV* (detail), z cyklu *Czas utracony*, 2015, ręcznie haftowana tkanina

Wojciech Gilewicz, *Painter's Painting*, 2015, wideo, dzięki uprzejmości artysty

Tímea Anita Oravec, *No. IV* (detail), from the *Time Lost* series, 2015, hand embroidery on fabric textile

Wojciech Gilewicz, *Painter's Painting*, 2015, wideo, courtesy of the artist



o przedmiotach, jakie wszyscy ci wędrowcy zabierają ze sobą. Obrazach, które mają przypominać o domu, a które dla innych stają się źródłem wiedzy o świecie. Towarach, które w odległych krajach przemieniają się w ambasadorów swojej kultury. Dziełach sztuki, których cyrkulacja poza miejsce pochodzenia, staje się podstawą budowania kanonów. Artyści prezentują różnorodne środki transportu, jak statki, pociągi i autobusy czy też wizy oraz pozwolenia — umożliwiające lub ograniczające osobistą mobilność. Odkrywając wzbogacającą wartość podróży, pokazują jednocześnie napięcia nieuchronnie powstające pomiędzy poetyckością samego doświadczenia a sytuacją polityczną, która tę podróż uwarunkowała.

Większość z nas zna swojskość tylko jednego domu i jednej kultury. Podróżnik korzysta z daru różnych punktów widzenia. Jego perspektywa pozwala nam odkryć i zrozumieć wartość innych miejsc i narodów, ale także spojrzeć na siebie jak na obcego. Spojrzenie *Podróżników* na doświadczenie wędrowki w sztuce artystów z Europy Środkowo-Wschodniej jest taką właśnie próbą rzucenia światła na współczesną tożsamość regionu. ●●●

Magdalena Moskalewicz

1 Tłum autorki. Wyd. polskie: E.W. Said, *Myśli o wygnaniu*, przeł. J. Gutorow, „Literatura na Świecie” 2008, nr 09–10 (446–447), s. 40–58.

Magdalena Moskalewicz — historyczka sztuki, krytyczka i kuratorka. Urodzona w Warszawie, doktorat z historii sztuki obroniła na Uniwersytecie Adama Mickiewicza w Poznaniu, gdzie była też redaktorką naczelną magazynu „Arteon”. W latach 2012–2015 pracowała w Museum of Modern Art (MoMA) w Nowym Jorku, gdzie kierowała grupą badawczą zajmującą się sztuką powojenną z Europy Środkowo-Wschodniej. Obecnie jest gościnną profesorką Międzynarodowych Historii Sztuki na Carnegie Mellon University w Pittsburghu. W swojej praktyce badawczej i kuratorskiej interesuje się przepisywaniem dominujących narracji historyczno-artystycznych oraz kwestią reprezentacji tożsamości poprzez sztukę. Mieszka i pracuje w Nowym Jorku i Pittsburghu.

Edward W. Said, the eminent Palestinian literary scholar and author of postcolonial theory, wrote in his essay, *Reflections on Exile*, that most people are aware of only one culture, one setting; they know the familiarity of only one home. An exile, on the other hand, is aware of at least two, and ‘this plurality of vision gives rise to an awareness of simultaneous dimensions . . . There is a unique pleasure in this sort of apprehension . . . that diminish orthodox judgement and elevate appreciative sympathy.’¹ This category would obviously include Said himself, a Palestinian immigrant living in New York City, who, as he once

confessed, was happiest when aboard an airplane. He used the term, ‘exiles’ not just for refugees, but also for voluntary expatriates and émigrés living outside their country of birth. Many of the artists featured in the exhibition *The Travellers* have similarly been gifted with a plurality of vision. They use it in their works, narrating the experience of voyage and migration, both their own and other people’s.

The exhibition looks at travel in a region where freedom to travel was, until recently, a luxury available only to the very few. The revolution of 1989 and the subsequent opening to the world and globalisation processes allowed citizens of the former Eastern Bloc personal mobility on an unprecedented scale. Participation in international exchanges contributed to the region’s identity today as much as the new political and economic order. For two successive decades, capitalism and globalisation carried us farther, faster, and surer, until we got used to thinking in terms of progress with only one direction — forward! Today, we see how that moment was as pivotal for modern European history as it was exceptional. Europe’s response to foreign refugees shows that our participation in the global exchange was, and is, predominantly one-way. We do not willingly share the privileges that we gained after the fall of the Berlin Wall and as a consequence of our EU accession. We are enthusiastic about going abroad, but far less so about welcoming foreigners.

The works presented in the show tell the stories of holiday trips as well as distant journeys and migrations. They focus on a period from the mid-20th century until today, from the closed borders of the divided Cold War-era Europe to the capitalism-driven acceleration of the 21st century’s first decades. They offer a reflection by contemporary artists hailing from the region — the former Eastern Bloc countries, the former Soviet Union and former Yugoslavia — on the last few decades in the history of Central and Eastern Europe. Many of these artists are first- and second-generation migrants, who share with us their ‘plurality of vision’.

The Travellers revolves around issues raised by the project *Halka/Haiti 18°48’05”N 72°23’01”W*, where artists C.T. Jasper and Joanna Malinowska, accompanied by the curator, travelled to Haiti to meet *Le Poloné* — descendants of Polish soldiers from Napoleon’s army, who switched sides to fight for the former colony’s independence — and to present to them Stanisław Moniuszko’s opera, *Halka*. The result of their meeting was an opera performance that took place in the town of Cazale in February 2015, and film documentation of that show, in the form of a multichannel video projection. *Halka/Haiti* examined the possibility of representing national identity via 19th-century artistic forms in the 21st century. But just as impor-

tant as the project’s final outcome was the process itself: the authors’ successive visits to Haiti, serving to establish contacts with local collaborators, the opera team and film crew’s long trip to the Caribbean, the bumpy transport of a piano for the show from Port-au-Prince to the mountainous region of Cazale. The film documentation of the performance doesn’t show the many trips that made it possible: the Polish crew’s journey to Cazale, or the expedition of Polish legionnaires in 1802, which is why there are white Haitians/black Poles on this Caribbean island in the first place. *The Travellers* metaphorically fills this gap. The exhibition makes this experience of travel visible by taking up and elaborating the themes of historical and present-day migrations, contemporary research and artistic expeditions. And also, by reflecting on meeting the Other, together with the complexity of representing one’s own identity during such encounter.

Twenty-three artists from fifteen countries show how people, goods, and ideas flow between our part of Europe and other regions of the world. They tell us about Cold War-era tourists dreaming about exotic trips at a time when the freedom to travel was synonymous with political freedom. About travellers, who, on distant voyages, discover the forgotten history of abandoned places. About historical and contemporary migrants, their identity formed at an intersection of languages and cultures. But also about the objects these travellers take with them. About pictures that are to remind them of home and which become a source of knowledge about the world for others. About products that in distant countries turn into ambassadors of their culture. About artworks whose circulation beyond their place of origin lays a foundation for building canons. The artists present various means of transportation, such as ships, trains or buses, as well as visas or permits, that facilitate or limit their personal mobility. Discovering the enriching value of travel, they also shed light on the tensions arising inevitably between the poetics of the experience itself and the political situation that condition it.

Most of us know the familiarity of one home and one culture only. A traveller takes advantage of multiple viewpoints. That complex perspective not only allows us to recognise and embrace the value of other places and nations, but also to see ourselves as foreigners. By looking at the experience of voyage and migration in the art of Central and Eastern Europe, *The Travellers* shed light on the contemporary identity of the region. ●●●

Magdalena Moskalewicz

1 Edward W. Said, ‘Reflection on Exile’, in *Reflections on Exile and Other Essays*, Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 2002, p. 186.



fot. | photo by Joanna Malinowska

Magdalena Moskalewicz is an art historian, critic, and curator. Born in Warsaw, she earned her PhD in Art History in Adam Mickiewicz University in Poznań, where she also served as editor-in-chief of the contemporary art magazine, *Arteon*. In 2012–2015 she was a postdoctoral fellow at The Museum of Modern Art in New York, where she led the Central and Eastern European branch of MoMA's global research initiative, C-MAP. She is currently Visiting Professor of International Art Histories at Carnegie Mellon University in Pittsburgh. In her scholarly, editorial,

and curatorial work, Moskalewicz critically investigates local art histories and representations of national identities in order to reshape and revise dominant historical narratives. She lives and works in New York and Pittsburgh.

C.T. Jasper i Joanna Malinowska, *Halka/Haiti. 18°48'05"N 72°23'01"W*, 2015, wielokanałowa projekcja wideo. Zdjęcia: Barbara Kaja Kaniewska, Mateusz Golis

Pierwsza wizyta w Cazale, Haiti, październik 2015

C.T. Jasper & Joanna Malinowska, *Halka/Haiti 18°48'05"N 72°23'01"W*, 2015, multichannel video projection. Directors of photography: Barbara Kaja Kaniewska, Mateusz Golis

First visit to Cazale, Haiti, October 2015

Poetyka a polityka podróży The Poetics vs. Politics of Travel



Taus Makhacheva, *Gamsutl*, 2012, wideo, dzięki uprzejmości artystki
Taus Makhacheva, *Gamsutl*, 2012, wideo, courtesy of the artist

Rozpoczynając wystawę dwie prace artystki z Dagestanu prezentują poetycki i polityczny wymiar podróży. Makhacheva zabiera nas w podróż do opuszczonego miasta Gamsutl — wykutej w skale osady, jeszcze kilkadziesiąt lat temu zamieszkiwanej przez złotników i kowali. Jedynym śladem ludzkiej obecności jest tu podróżnik — samotny wędrowiec, który poprzez skupione, taneczne gesty odkrywa dla nas zapomniane historie tego miejsca.

Welcoming the viewer, two works by Taus Makhacheva (Russia/Dagestan) present the poetic and political dimension of travel. In *Gamsutl*, the artist takes us on a trip to an abandoned settlement carved in bare rock, which was still inhabited by jewellers and blacksmiths several decades ago. The only trace of human existence here is a lone traveller who through his focused, dancing gestures uncovers for us the forgotten histories of this picturesque place.



Taus Makhacheva, *Typy kaukaskie*, 2013—do dziś, dawne pocztówki, dzięki uprzejmości artystki i Museum Van Hedendaagse Kunst, Antwerpia

Taus Makhacheva, *Types du Caucase*, 2013—ongoing, antique postcards, courtesy of the artist and Museum Van Hedendaagse Kunst, Antwerp

Artystka eksponuje również swoją kolekcję kartek pocztowych z przełomu XIX i XX wieku, przedstawiających mieszkańców Kaukazu. Drukowano je na potrzeby ówczesnych przyjezdnych z zagranicy, należących do wykształconej i dobrze sytuowanej klasy po-

dróżującej, a wyjaśnienia przedstawionych „typów kaukaskich” zapisane są po rosyjsku i francusku. Upozowane i przeestetyzowane zdjęcia podkreślają egzotykę bądź prymitywizm fotografowanych osób. Pozornie niewinna typizacja, charakterystyczna dla wczesnych badań etnograficznych, łatwo zamienia się w konstruowanie tożsamości Innego jako podrzędnej w stosunku do zachodnioeuropejskiej.

The artist presents her collection of postcards from the turn of the 20th century, showing the various human ‘types of Caucasus’. Printed for foreign tourists, members of the educated and well-off travelling class, with captions in Russian and French, the posed and over-aestheticised representations emphasise the exoticism or primitivism of the subjects. Seemingly innocent, the categorisations characteristic of early ethnographic studies easily gave way to constructing an identity of the Other as inferior to the Western European one.

Cyrkulacja towarów w epoce globalizacji The Circulation of Goods in the Globalisation Era



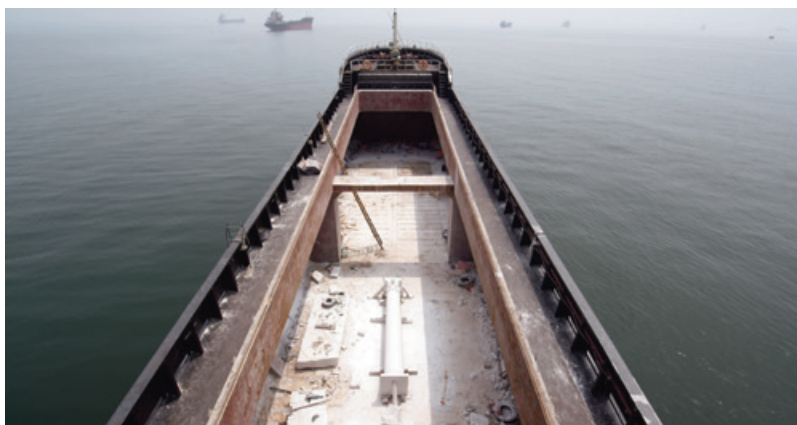
Maja Vukoje, *Inne mango*, 2016, z cyklu obrazów (*Inne mango*, *Batat*, *Burak*, *Orzech ziemny*, *Kostka cukru*, *Czwarta piramida*, *Kolońska głowa cukru*) 2014–2016, akryl, juta, technika mieszana, dzięki uprzejmości artystki i Galerie Martin Janda, Wiedeń

Maja Vukoje, *Another Mango*, 2016, from the painting series (*Another Mango*, *Sweet Potato*, *Beetroot*, *Peanut*, *Sugar Cube*, *Fourth Pyramid*, *Cologne Sugarloaf*), 2014–2016, acrylic on burlap, mixed media, courtesy of the artist and Galeria Martin Janda, Vienna

Obrazy Mai Vukoje przedstawiają owoce i towary kolonialne pochodzące z Karaibów. Swoim sensualnym, malarskim cyklem artystka wpisuje się w długą, opisywaną przez Edwarda W. Saida tradycję pragnienia tego, co inne i egzotyczne. Vukoje maluje z wykorzystaniem organicznych substancji, które obrazuje też w swoich pracach (jak kawa, cukier czy naturalne barwniki), zaś podłożem stają się często jutowe worki służące do przewożenia importowanych towarów. W ten sposób przygląda się różnicy pomiędzy obiektem a jego malarską reprezentacją. Jej artystyczna strategia jest bezpośrednio

związana z zainteresowaniem Karaibami jako miejscem krzyżowania się różnych tożsamości kulturowych.

The paintings by Maja Vukoje depict Caribbean fruits and colonial goods. With her sensuous painting series, the artist echoes the long tradition, described by Edward W. Said, of coveting the outlandish and exotic. Vukoje paints using organic substances, which she also depicts in her works (e.g. coffee, sugar or natural dyes), and often uses as support the very burlap employed in the transport of these commodities — thus examining the difference between the object and its visual representation. The artist's artistic strategy is directly related to her interest in the Caribbean as a place of cultural intersection and hybridisation.



Adrian Paci, *Kolumna*, 2013, obiekt i wideo, dzięki uprzejmości artysty i galerii kaufmann repetto, Mediolan/Nowy Jork

Adrian Paci, *The Column*, 2013, object and video, courtesy of the artist and kaufmann repetto, Milan/New York

Leżąca na chodniku przed wejściem do Zachęty sześciotonowa marmurowa kolumna została zamówiona w Chinach przez albańskiego artystę Adriana Paciego. Przybyła do Europy na statku-pływającej fabryce — czas transportu był tożsamy z czasem jej produkcji. Klasycystyczną kolumnę, w swojej formie odwołującą się do historii zachodniej architektury, wykonali chińscy robotnicy, a wytwory „made in China” uchodzą powszechnie za podróbki i tandetę. Prowokując tę sytuację, Paci pokazuje, jak trudne w dobie globalizacji — masowego przepływu towarów, idei oraz taniej siły roboczej — jest jednoznaczne zdefiniowanie tożsamości kulturowej. Proces produkcji i transportu kolumny dokumentuje prezentowany na wystawie film.

The six-tonne marble column in front of Zachęta was commissioned in China by the Albanian artist Adrian Paci. It was brought to Europe on a ship, a ‘sailing factory’, its transport time being identical with production time in the process driven by the logic of capital. The classical column, its form referencing the history of Western architecture, was made by Chinese workers, and goods ‘made in China’ are commonly considered to be fake and cheap. Paci provocatively demonstrates how difficult it is to define cultural identity in an era of globalisation — of mass-scale flows of goods, ideas, and cheap labour. A video presented in the exhibition documents the process of the column's production and transport.



Janek Simon, *Alang Transfer*, 2016, instalacja, dzięki uprzejmości artysty i Galerii Raster, Warszawa
Janek Simon, *Alang Transfer*, 2016, installation, courtesy of the artist and Raster Gallery, Warsaw

Przygotowując pracę na wystawę, Janek Simon ponownie pojechał do miejscowości Alang na wschodnim wybrzeżu Indii, gdzie znajduje się monumentalne cmentarzysko

starych statków. Są tam rozbierane na części, a mieszkańcy miasteczka utrzymują się z ich sprzedaży. Simona interesowały znalezione na lokalnym targu mapy, instrukcje stanowiące wyposażenie statków oraz pejzaże i portrety, które załoga i pasażerowie zabierali niegdyś ze sobą, by przypominały im o domu. Zakupione i przywiezione do Polski, stanowią niesamowity kolaż wielu języków wizualnych; świadectwo zderzenia różnych kultur podróży.

Preparing the work for the exhibition, Janek Simon revisited Alang on the east coast of India, where a monumental graveyard of old ships is located. The local residents' main occupation is disassembling these ships for the sale of their parts. Visiting the market, the artist became interested in maps and manuals salvaged from the dismantled ships, as well as in the landscape and portrait paintings once taken aboard to remind the sailors of home. Purchased and brought to Poland, they comprise a unique collage of multiple visual languages; a testimony to the clash of different traveling cultures.

Marzenia o przestrzeni Dreaming of Space



Vesna Pavlović, *Fototeka*, 2013/2016 (detal), z cyklu *Tkaniny socjalizmu*, instalacja fotograficzna z wykorzystaniem slajdów z podróży prezydenta Jugosławii Josipa Broz Tito w latach 1945–1979, fot. dzięki uprzejmości Muzeum Historii Jugosławii, Belgrad

Vesna Pavlović, *Photo Library*, 2013/2016 (detail), from *Fabrics of Socialism* series, photographic installation including slides featuring the travels of former Yugoslav president Josip Broz Tito in 1945–1979, photo courtesy of the Museum of Yugoslav History, Belgrade

Współcześni artyści odwołują się też do historii i czasów socjalizmu, do doświadczenia ówczesnych podróżników. Pavlović pokazuje w swojej pracy 80 archiwalnych fotografii dokumentujących zagraniczne wojaże jugosłowiańskiego przywódcy Josipa Broz Tito. Turystyczne widoki Tadž Mahal czy krzywej wieży w Pizie mieszają się tu z propagandowymi obrazami powitalnych ceremonii w Meksyku czy Egipcie. Prywatny charakter tego archiwum zaciera różnice pomiędzy osobistymi wspomnieniami Tito a propagandą sukcesu w socjalistycznej Jugosławii.

Contemporary artists also engage with the socialist past and the experience of socialist-era travellers. Pavlović shows eighty archival photographs documenting the foreign trips of the Yugoslav leader, Josip Broz Tito. Tourist views of the Taj Mahal or the leaning tower of Pisa overlap here with official images from welcoming ceremonies in Mexico or Egypt. The archive's private character blurs the difference between Tito's personal memories and socialist Yugoslavia's propaganda of success.



Adéla Babanová, *Powrót do Adriaportu*, 2013, wideo i archiwalia, dzięki uprzejmości artystki i PRAGOPROJEKT, a.s.

Adéla Babanová, *Return to Adriaport*, 2013, video, archival materials, courtesy of the artist and PRAGOPROJEKT, a.s.

Film czeskiej artystki opowiada o planach budowy z inicjatywy czechosłowackich władz podziemnego tunelu kolejowego prowadzącego nad Adriatyk. Babanová łączy fakty i dokumenty historyczne z fikcyjnymi wspomnieniami ówczesnych urlopowiczów, ukazując uniwersalną tęsknotę za otwartą przestrzenią, której dostępność staje się synonimem wolności w czasach totalitaryzmu.

The Czech artist's mockumentary traces the Czechoslovak government's plans to build an underground rail tunnel connecting the country with the Adriatic coast. Babanová mixes facts and historical documents with fictional accounts by the era's vacationers, depicting a universal yearning for open space, the accessibility of which becomes a synonym for freedom under communist rule.



Sislej Xhafa, *Barka*, 2011, instalacja, dzięki uprzejmości artysty i GALLERIA CONTINUA, San Gimignano/Pekin/Les Moulins/Hawana

Sislej Xhafa, *Barka [The Barge]*, 2011, installation, courtesy of the artist and GALLERIA CONTINUA, San Gimignano/Beijing/Les Moulins/Habana

Praca ta nawiązuje do aktualnego problemu uchodźców, pokazując, jak marzenie o ucieczce łatwo zamienia się w ludzki dramat. Stos ułożonych ciasno butów, które artysta znalazł na plażach Lampedusa, przywodzi na myśl łódzie przeciążone tłumami pasażerów. *Barka* staje się świadectwem przymusowej wędrówki uchodźców przez morze oraz bolesnym przypomnieniem ich nieustannej walki o przetrwanie.

The work relates to the current refugee crisis, showing how dreams about escape can easily turn into a nightmare. A heap of shoes that the artist had found on the beaches of Lampedusa recalls boats overcrowded with migrants. A testimony to the refugees' forced voyage across the sea, *The Barge* is painful reminder of their constant struggle for survival.

Między Wschodem i Zachodem: podróże artystyczne Between East and West: Artistic Peregrinations



Radek Szlaga i Honza Zamojski, *Transatlantyk*, 2012 (rekonstrukcja 2016), instalacja, dzięki uprzejmości artystów i galerii LETO, Warszawa

Radek Szlaga and Honza Zamojski, *Transatlantic*, 2012 (reconstruction 2016), installation, courtesy of the artists and LETO gallery, Warsaw

Wiosną 2012 roku Szlaga i Zamojski wsiedli w Antwerpii na pokład statku towarowego, którym postanowili popłynąć do Nowego Jorku na targi sztuki Frieze. Po dwóch dniach wyprawa nazwana *Transatlantyk* przestała mieć dla nich posmak metafizycznej wędrówki śladami Witolda Gombrowicza, a zaczęła smakować smażonym jedzeniem serwowanym codziennie przez filipińskiego kucharza. Po trzech dniach przeczytali wszystko, co mieli do przeczytania. Po czterech — nudziła ich nawet gra w koszykówkę pod pokładem. Po pięciu — myśleli już tylko o owocach, dziewczynach i nieodebranych mejlach. I o ziemniakach. Prezentowana na wystawie instalacja jest rekonstrukcją ich stoiska na targach Frieze w Nowym Jorku.

In the spring of 2012, Szlaga and Zamojski went to Antwerp and boarded a cargo ship bound for New York, where they were to attend the Frieze Art Fair. After two days, the voyage — which they christened *Trans-Atlantic* in memory of Witold Gombrowicz's novel — lost the flavour of a metaphysical journey and began to taste of the fried food served everyday by the ship's Philippino chef. After three days, they had read everything they had to read. After four, they had even grown bored of playing basketball on the lower deck. After five, all they could think of was fresh fruit, girls, and unread e-mails. And potatoes. The featured installation is a reconstruction of the duo's fair booth at Frieze New York.



Roman Ondak, *Nowe terytoria*, 2005, wizytówka, fotografie, papier, dzięki uprzejmości artysty i gb agency, Paryż

Roman Ondak, *New Territories*, 2005, visit card, photographs on paper, courtesy of the artist and gb agency, Paris

W zachodnim świecie sztuki od kilku dekad obowiązuje moda na artystów z coraz to nowych, nieodkrytych dotąd terytoriów. Jako ironiczny komentarz do tego zjawiska Ondak wyprodukował wizytówki, w których podawał swój fikcyjny adres na Syberii, a następnie rozdawał je pasażerom kolei transsyberyjskiej.

It has been popular in the art world over the last few decades to discover artists from ever new, virgin territories. As an ironic commentary on the phenomenon, Ondak had business cards printed with a fictional Siberian address, which he then handed out to passengers on the Trans-Siberian Railway.



Porter McCray, *15 Polish Painters*, 1961, 2016, wykład performatywny, obrazy, fotografie i archiwalia z kolekcji Museum of American Art, Berlin

Porter McCray, *15 Polish Painters*, 1961, 2016, performative lecture, paintings, photographs and ephemera from the collection of Museum of American Art, Berlin

Porter McCray, wieloletni dyrektor Programów Międzynarodowych nowojorskiego Museum of Modern Art był pierwszym muzealnikiem z Zachodu, który odwiedził Polskę w czasach kulturalnej „odwilży” w latach pięćdziesiątych XX wieku. Efektem tej podróży była pokazana w MoMA wystawa *15 Polish Painters* (1961), na której znalazły się m.in. prace Tadeusza Kantora, Wojciecha Fangora czy Teresy Pągowskiej. Dokumentację tej historycznej ekspozycji można zobaczyć na wystawie w Zachęcie.

A long-time director of the Museum of Modern Art's International Program, Porter McCray visited Warsaw in 1959, during the cultural 'thaw', and was the first Western museum professional to travel to Poland since the Second World War. One of the consequences of his trip was the MoMA exhibition *15 Polish Painters* (1961), featuring artists such as Tadeusz Kantor, Wojciech Fangor and Teresa Pągowska. We are showing a documentation of the historical exhibit.

Nacjonalizm i wygnanie Nationalism and Exile



Alban Muja, *Berati*, z cyklu *Moje imię, ich miasto*, 2013, fotografia, dzięki uprzejmości artysty
Alban Muja, *Berati*, from the *My Name Their City* series, 2013, photograph, courtesy of the artist

Niedoszłymi podróżnikami są bohaterowie zdjęć Albana Muji — naznaczeni przez pochodzenie swoich rodziców. Siedem fotografii przedstawia mieszkańców Kosowa noszących imiona wzięte od nazw albańskich miast: Berat, Milot, Saranda, Gjirokastra, Shkodran, Butrint i Vlora. Kosowo zostało włączone po II wojnie światowej w obręb Jugosławii, a mieszkający tam Albańczycy odcięci od swoich rodzin. Nostalgia za ojczyzną i nadzieja na powrót Wielkiej Albanii oraz silne poczucie narodowej tożsamości spowodowały modę na nadawanie dzieciom imion pochodzących od nazw niedostępnych miast.

Stigmatised by their parents' origin, the protagonists of Alban Muja's photographs are would-be travellers. The seven photographs show Kosovo residents named after Albanian towns: Berat, Milot, Saranda, Gjirokastra, Shkodran, Butrint, and Vlora. After the Second World War, Kosovo became part of Yugoslavia, and the Albanians living there were cut off from their families. Nostalgia, hopes for a return to Greater Albania, and a strong sense of national identity inspired many parents to name their children after the Albanian towns they weren't allowed to visit.



Ilona Németh i Jonathan Ravasz, *Powrót*, 2013/2016, obiekt, dzięki uprzejmości artystów
 Ilona Németh and Jonathan Ravasz, *Retour*, 2013/2016, object, courtesy of the artists

Ilona Németh i Jonathan Ravasz opowiadają o nomadach innego typu — o „wędrujących” pomnikach. Wznoszenie figur węgierskich bohaterów narodowych na placach i skwerach słowackich miast, które kiedyś leżały na terenie Austro-Węgier, stało się w ostatnich dwóch dekadach specyficzną formą uprawiania lokalnej polityki historycznej.

Proszę, weź jedną pocztówkę. Możesz wysłać pomnik z powrotem tam, skąd przybył — albo w zupełnie inną część świata.

Ilona Németh and Jonathan Ravasz tell the story of nomads of a yet different kind — ‘travelling’ memorials. Over the last twenty years, erecting figures of Hungarian national heroes in the public squares of Slovakian towns that used to be part of Austria-Hungary has become a peculiar form of practicing local historical politics.

Please, take one postcard. You can send the memorial back to where it came from — or anywhere else.



Roman Ondak, *Antynomadzi*, 2000/2006, seria 120 fotografii, dzięki uprzejmości artysty i Pomeranz Collection, Wiedeń

Roman Ondak, *Antinomads*, 2000/2006, series of 120 photographs, courtesy of the artist and Pomeranz Collection, Vienna

Bohaterowie fotografii Ondaka to innego typu niedoszli podróżnicy — mieszkańcy Słowacji, którzy pomimo otwartych granic świadomie decydują się z niej nie wyjeżdżać. Wśród swoich krewnych i znajomych artysta przeprowadził ankietę, pytając, czy czują się nomadami, czy wręcz przeciwnie. Następnie sportretował tych „antypodróźników” w ich mieszkaniach i biurach, w osobistych przestrzeniach, gdzie czują się najbardziej u siebie.

The protagonists of Ondak’s photographs are would-be travellers of a different kind; residents of Slovakia, they have decided against emigrating despite the opening of borders. The artist had conducted a survey among his friends and relatives, asking them whether they feel like nomads or, instead, like anti-nomads. He then portrayed the ‘anti-travellers’ in their homes and offices, the personal spaces where they feel most at home.

Figura migranta The Figure of a Migrant



Dushko Petrovich, *El Oso Carnal*, 2013–2016, akryl, papier, dzięki uprzejmości artysty

Dushko Petrovich, *El Oso Carnal*, 2013–2016, acrylic on paper, courtesy of the artist

O złożonej tożsamości migranta opowiada praca Dushko Petrovicha — urodzonego w Ekwadorze syna emigranta z byłej Jugosławii, który jako sześciolatek wyjechał z rodziną do Stanów Zjednoczonych. Obraz zbiera w jedną kompozycję ślady jego kolejnych podróży i życiowych doświadczeń: widok wulkanu górującego nad Quito, maskotkę szkolnej drużyny z Ohio, nazwy europejskich miast, w których mieszkał, czy buddyjską mantrę. Petrovicha inspiruje ludowe malarstwo Ameryki Łacińskiej, gdzie właściciele prywatnych autobusów pokrywają swoje pojazdy osobistymi malunkami i nadają im imiona.

The complex identity of the migrant is the theme of this painting by Dushko Petrovich, whose father had emigrated from the former Yugoslavia to Ecuador, where Petrovich himself lived before leaving for the United States at the age of six. The painting brings together traces of the artist's travels and life experiences: the sight of the volcano towering over Quito, a school team mascot from Ohio, names of the European cities where he lived, and a Buddhist mantra. Petrovich is inspired by the vernacular painting of Latin America, where private bus owners give their vehicles nicknames and cover them with elaborate personal imagery.



Olga Czernyszewa, *Pociąg*, 2003, video, dzięki uprzejmości artystki

Olga Czernyszewa, rysunek z cyklu *Przelotnie* 2013, węgiel, papier, dzięki uprzejmości artystki, kolekcja Iriny i Marisa Vitols, Ryga

Olga Chernysheva, *The Train*, 2003, video, courtesy of the artist

Olga Chernysheva, drawing from the *Briefly* series, 2013, charcoal on paper, courtesy of the artist, collection of Irina and Maris Vitols, Riga

Malowanemu autobusowi z Ekwadoru przeciwstawiony jest rosyjski pociąg. Kamera Czernyszewej wędruje przez kolejne wagony, przedziały i tunele, przesuając się pomiędzy pasażerami, którzy — choć wewnątrz pędzącego pociągu — dużo częściej wydają się odrętwiali i obojętni niż podekscytowani (czy choćby zmęczeni) podróżą. Zrealizowany ponad dekadę po upadku Związku Radzieckiego film w niepokojący sposób przywołuje zastój i beznadzieję tamtych czasów: uporczywość stagnacji, od której trudno uciec.

Juxtaposed with the Ecuadorian painted bus is a Russian train. Chernysheva's camera travels through the successive cars, compartments, and tunnels, moving among the passengers, who despite being aboard a rushing train, seem numb and indifferent rather than excited (or simply fatigued) by the trip. Made more than a decade after the collapse of the Soviet Union, the film disturbingly evokes the stagnancy and hopelessness of the era: the persistence of a depression that can hardly be escaped.



Daniel Baker, *Copse*, 2006, emalia, drewno, dzięki uprzejmości artysty

Daniel Baker, *Copse*, 2006, enamel, wood, courtesy of the artist

Z ekspozycji wyprowadzają widza znaki z napisami „zakaz wstępu”, „teren prywatny”, „wstęp wzbroniony”. Hasła te ograniczają poruszanie się, lecz jednocześnie stają się synonimami wykluczenia. Daniel Baker — brytyjski Cygan — dotyka problemów związanych z dyskryminacją i przymusową asymilacją Romów w Europie. Artysta wykonał znaki z fragmentów drewnianego płotu znalezione w miejscu dawnego obozu cygańskiego po tym, jak jego mieszkańcy zostali przymusowo przesiedleni do mieszkań socjalnych. Zaskakujący w tym towarzystwie slogan „No Travellers” odnosi się bezpośrednio do Cyganów, nazywanych w języku angielskim podróżnikami. Znaki tego typu powszechne były na prywatnych posesjach w Wielkiej Brytanii, a jeszcze do niedawna można je było także napotkać w londyńskich pubach. Baker wskazuje, jak często tradycyjny tryb życia Cyganów i innych grup koczowniczych prowokuje agresję i wykluczenie.

Leading the viewer out of the exhibit are a series of signs: ‘no admittance’, ‘no trespassing’, ‘keep out’. Messages aiming to restrict physical movement, they also become synonyms of exclusion. Daniel Baker — a Romani Gypsy from Britain — raises the issue of discrimination against the Roma people in Europe and their forced assimilation. The artist made the signs with fragments of a wooden fence found on the site of a former Gypsy camp after its residents had been forcefully relocated to council housing. Perhaps surprising in the context, the sign ‘no travellers’ refers to the English Gypsies, known in Britain as ‘travellers’. Such signs used to be common on private properties in the UK, and until recently could be encountered in London’s pubs. Baker points out how often the traditional lifestyles of Gypsies and other nomads provoke aggression and exclusion.

28.05–27.11

Pawilon Polski na 15 Międzynarodowej Wystawie Architektury w Wenecji — la Biennale di Venezia
Polish Pavilion at the 15th International Architecture Exhibition in Venice — la Biennale di Venezia

Fair Building

Fair Building

kuratorka | curator: Dominika Janicka

współpraca kuratorska | curatorial collaboration: Martyna Janicka, Michał Gdak

zastępca komisarza | deputy commissioner: Joanna Waśko

komisarz Pawilonu Polskiego | Polish Pavilion Commissioner: Hanna Wróblewska



Z Dominiką Janicką rozmawia Dorota Leśniak-Rychlak

Dominika Janicka Talks to
Dorota Leśniak-Rychlak

Pamiętam wasz opis projektu złożonego w konkursie; pojawiło się w nim odniesienie do pewnego wydarzenia: wyjścia Zahi Hadid ze studia radiowego, kiedy dziennikarka zapytała o zgony robotników, jakie miały miejsce na placach budowy w Katarze. Teraz rozmawiamy w momencie, w którym — po nagłej śmierci architektki — wszyscy wspominają ją z sentymentem, ale jednak jakiś cień na jej wizerunku pozostał. Chciałam zapytać, skąd się wziął ten pomysł, żeby zająć się sytuacją robotników właśnie podczas Biennale Architektury, którego kuratorem jest Alejandro Aravena? Dlaczego właśnie robotnicy budowlani?

Zaczynając pracę nad projektem, znaliśmy jedynie temat główny „Raport z frontu”. Zaczęliśmy się zastanawiać, jak go zinterpretować. Postanowiliśmy się skupić na placu budowy, który w architektonicznych debatach często jest oddzielany od samej architektury, a tam właśnie znajduje się „pierwszy front robót” — bez niego nie mieli-

byśmy realizacji, budynków. Równocześnie w „Dużym Formacie” (dod. „Gazety Wyborczej”) ukazał się reportaż Katarzyny Breywo na temat pracy operatorów żurawi, który nas, jako projektantów i architektów, zaskoczył. Nie mieliśmy pojęcia, że w Polsce na taką skalę mają miejsce nadużycia w stosunku do pracowników budowlanych. Kilka dni później Zaha Hadid udzieliła głośnego wywiadu w radiu BBC, tego właśnie, który przerwała, gdy padło niewygodne pytanie. Było ono jawnie prowokacyjne, ale nas bardzo zaintrygowała reakcja Zahy. To oczywiste, że nie jest ona bezpośrednio odpowiedzialna za śmierć robotników, ale powiedziała niezwykle stanowczo, że architekt nie jest w ogóle odpowiedzialny za to, co dzieje się na placu budowy. Dało nam to do myślenia. Zastanawialiśmy się, czy może architekt powinien bardziej całościowo patrzeć na proces, mieć na względzie nie tylko użytkownika, ale także człowieka, który wznosi budynek i warunki, w jakich się to odbywa.

Pojawia się tu wątek postrzegania architektury w systemie neoliberalnym jako architektury ikon. Zaha Hadid jest przykładem sztandarowym, wiele jej wypowiedzi ukazywało arogancki stosunek do wykonawcy. Do jakiego stopnia pojęcie „stararchitekta” szkodzi dyscyplinie, architekturze? Wszak architektura ze swojej definicji i natury jest sztuką kolektywną, a my wciąż łączymy ją z określonym i wybitnym twórcą...

Wynika to ze sposobu sprzedaży architektury: najlepiej, gdy jest jeden twórca z charakterem, który firmuje budynek. Przygotowując się do tego projektu, rozmawialiśmy też z architektami. Niektórzy podkreślali, że architektura to praca zespołowa i zasługa wszystkich, również pracowników będących ostatnim ogniwem łańcucha. Rola robotników jest kluczowa, bo często posiadane przez nich umiejętności (lub ich brak) rzutują w dużej mierze na ostateczny efekt. Tak naprawdę wszyscy — od projektantów, inżynierów, po pracowników fizycznych — mamy wpływ na to, jak architektura wygląda i działa. Uważamy, że w naszej branży brakuje solidarności z innymi grupami zawodowymi zaangażowanymi w proces. Wiemy, że architekci też często padają ofiarami nadużyć — będąc solidarni w branży, stworzymy sobie lepsze warunki pracy.

Czy takie podejście nie jest utopijne? Czy system neoliberalny i logika zysku nie wymuszają takiego właśnie podejścia architekta i wyzysku robotników budowlanych? Czy podobna logika nie jest immanentnie wpisana w obecny system wolnego rynku, a postulaty solidarności grupowej mogą być tylko próbą „przypudrowania” problemu? Decyzję, jak ten proces będzie wyglądać, podejmuje się przecież gdzie indziej... W twojej wypowiedzi wyczuwam pewną szlachetną naiwność...

Myślę, że to nie tyle kwestia naiwności, co przewidywania konsekwencji naszych działań. Dominacja systemu neoliberalnego jest tak ogromna, że ciężko wyobrazić sobie świat oparty na innych zasadach. Teza, że obecny system jest jedynym możliwym, nie może jednak sprawiać, że będziemy milczeć i przyrykać oczy na to, co się dzieje. Nie jesteśmy ekonomistami i bynajmniej nie chcemy występować w roli ekspertów w tej dziedzinie, jednak zgłębiając temat, trudno nie dojść do wniosku, że coś powinno się zmienić. Może system w tym momencie jest logiczny, ale też tymczasowy i sądzimy, że warto się zastanawiać nad alternatywą. Pozostaje oczywiście pytanie, co musi się wydarzyć, żeby ta zmiana nastąpiła.

Zgadzam się, że należy działać, ale myślę, że wszelkie akcje muszą się jednak wiązać z zakwestionowaniem logiki systemu. Wróćmy do kuratora Biennale Alejandra Araveny. Bardzo uderzyło mnie podczas przeglądania prac konkursowych, że nie było w zasadzie ani jednej pracy z Polski, która by odpowiadała bezpośrednio w prośbę czy pytanie zadane przez kuratora. W słowie wstępnym pojawiła się prośba o *success story*, o opowieści z miejsc, w których udaje się przełamać logikę systemu, gdzie architekci angażują się realnie we wspólnotę i przemieniają środowisko na bardziej przyjazne, ludzkie w tym dramatycznie szarpanym niesprawiedliwościami świecie.

Aravena rozwinął szerzej swoją wizję dotyczącą tematu Biennale już po rozstrzygnięciu naszego konkursu. Wtedy wskazał na pozytywne rozwiązania. Nasza wystawa faktycznie skupia się raczej na zjawisku będącym niestety normą. Chociaż można jednak coś zmienić dzięki zawodowej solidarności, a przykładem *success story* jest powstanie związków zawodowych operatorów żurawi. Zazwyczaj operatorzy zmuszani są do pracy w niebezpiecznych i zagrażających zdrowiu i życiu warunkach pogodowych. Jeśli się nie zgadzają, przełożeni straszą zwolnieniem, mówiąc, że wielu chętnych czeka na ich miejsce. Jeśli jednak pracownicy są zreszezeni, dysponują większą siłą. Wszyscy decydują się przestrzegać przepisów, zgłaszają sytuacje ich nieprzestrzegania odpowiednim organom, przez co pracodawca zmuszony jest uznać, że w takich warunkach się nie pracuje i tyle.

W opisie projektu pojawił się pan Arkadiusz, operator żurawia. Czy on będzie faktycznie waszym bohaterem? Wspominaliście o filmie dokumentalnym, który ma powstać.

Arkadiusz Hiller był bohaterem reportażu, o którym wspominałam na początku. Został on także jednym z bohaterów naszego dokumentu. Od niego się zaczęło, wprowadził nas do tego świata. Na początku szczerą rozmowa z robotnikami była dość trudna, musieliśmy zdobyć ich zaufanie. Zbieranie historii polegało na odwiedzeniu kilkunastu budów i paru hoteli robotniczych. Spędziliśmy w tych hotelach kilka nocy. Podążając za robotnikami, przyjęliśmy ich styl życia, wczesnego wstawania, wielogodzinnego dnia pracy. Nocowaliśmy w hotelach w Łodzi, w Warszawie. Praca na budowie determinuje całe życie, narzuca pewną nomadyczność. Robotnicy przez sześć dni mieszkają w hotelach robotniczych, w sobotę też często pracują i dopiero późnym popołudniem jadą do domu, a w poniedziałek wracają na miejsce budowy.

Jaki obraz wyłania się z tych rozmów?

Sytuacja robotników w Polsce nie jest najgorsza, jeśli ją porównać do krajów rozwijających się. Ale nie jest też dobra. Byliśmy zdziwieni, że istnieją procedury, o których nie wiemy — nie mówi się o nich w mediach, jest to skutecznie tuszowane — na przykład nieinformowanie o poważnych wypadkach, zgłaszanie ich jako zwykłych wypadków, a nie w miejscu pracy. Kiedy zdarzy się wypadek czy śmierć na budowie, musi być ona wstrzymana, a to oznacza straty dla inwestora. W Unii Europejskiej tak się nie dzieje. Wielu naszych rozmówców miało za sobą epizod pracy za granicą, głównie w krajach skandynawskich, Wielkiej Brytanii, też w innych krajach Europy Zachodniej. Wszyscy mówili, że tam przepisy BHP są przestrzegane, a w Polsce dalej mamy takie praktyki, że kierujący budową wiedzą, kiedy przyjdzie Państwowa



Inspekcja Pracy i wtedy jest mobilizacja... A wiadomo, że pracuje się wolniej, kiedy trzeba pamiętać o wszystkich zabezpieczeniach, przepisach BHP. Wielu pracowników wspominało, że po kryzysie w 2008 roku zaczęto ich szantażować: „Jeśli nie będziesz pracował szybciej, przez więcej godzin, to możesz sobie szukać innej pracy”.

Ile godzin dziennie zazwyczaj pracuje się na budowie?

Bardzo wiele. Mogliśmy to obserwować. Często ponad 12 godzin dziennie, do 14, przez 5–6 dni w tygodniu. To ciężka praca. Sami byliśmy zmęczeni, a przecież nie pracowaliśmy na budowie, jedynie towarzyszyliśmy robotnikom. Pracownicy nadwyrężają nie tylko kręgosłup, narażają się także na wdychanie chemicznych oparów, pracę w hałasie itd. Większość z nich pracuje na zlecenie, jeżeli nie na czarno, więc nie mają zapewnionej opieki medycznej ani świadczeń emerytalnych. Nie mogą, tak jak na przykład górnicy, ubiegać się o wcześniejszą emeryturę ze względu na ciężkie warunki pracy. Rozmawialiśmy z pracownikami, którzy mają ponad 55 lat, i nie mogą już zmienić branży — muszą ciężko pracować bez perspektywy poprawy.

Czy rekompensują to chociaż zarobki? Jaka jest średnia płaca?

Osoba zaczynająca pracę na budowie i niemająca żadnych konkretnych umiejętności dostaje 11–12 złotych za godzinę. W miarę, jak te umiejętności zyskuje, zaczyna zarabiać trochę więcej. Pracując na przykład 300 godzin w miesiącu, bo takie liczby padały, można uzyskać godziwą pensję. Tylko jakim kosztem?

Robotnicy nie mają też specjalnie powodu, aby wracać wcześniej do hotelu robotniczego...

Mówili, że czują się, jakby byli cały czas na budowie, ponieważ śpią z kolegami w jednym pokoju, wracają bardzo późno, mają tylko chwilę, którą wykorzystują na telefon do rodziny, sprawdzenie, co się dzieje na świecie, i idą spać. Podkreślali, że to mit, iż budowlanicy piją, bo przy takim trybie pracy ciężko sobie pozwolić na jakieś wysoki. Narzekali na warunki płacowe, umowy, ale w odpowiedzi na pytanie, co by zmienili w swojej pracy, bardzo często padało, że brakuje im docenienia i zwykłego podziękowania ze strony pracodawcy czy przełożonego. Traktuje się ich jako „roboty”, którzy nic nie umieją. Podkreślali też, że „w tej pracy trzeba przecież myśleć”.

Mówili również — co nas bardzo zaskoczyło — o dumie z wykonywanej pracy; cieszy ich, że tworzą coś trwałego dla ludzi; lubią przejeżdżać obok budynków, w których budowie uczestniczyli, bo odczuwają wówczas satysfakcję, że włożyli w nie coś własnego.



foto: | photo by Michał Gadał

A jak wygląda sprawa organizacji związkowych? Z tego, co pamiętam, związana z tym była historia pana Arkadiusza, który zainicjował powstanie związku zawodowego operatorów żurawi. Inicjatywa funkcjonuje dosyć dobrze, ale chodzi wyłącznie o tę grupę zawodową. Związek postuluje, żeby cała branża połączyła się w organizację, ale większość osób, z którymi przeprowadzaliśmy wywiady, twierdzi, że w polskim systemie to niemożliwe, ponieważ jest dużo podwykonawców, co utrudnia integrowanie się poszczególnych pracowników.

W Polsce istnieje też przekonanie, że związki zawodowe są niepotrzebne, jedynie zawadzają. Organizacje te zostały bardzo mocno zdyskredytowane w ciągu ostatnich dwudziestu paru lat. Czy robotnicy oczekują wobec tego jakiegoś wsparcia ze strony państwa?

Większość z nich jest już zrezygnowana, uważają, że nic się nie zmieni. Część oczekuje posunięć w kierunku zmiany. Wiązą duże nadzieje z nową władzą, ponieważ podczas wyborów zwróciła się do robotników, postulując wprowadzenie stawki minimalnej i apelując o poprawienie ich warunków bytowych.

Jak pokażecie ten problem na wystawie?

Zdecydowaliśmy się na stworzenie dokumentu obrazującego proces budowy: od fundamentów do wykończonego budynku. Pokażemy w ten sposób skalę robót i czas potrzebny do ich wykonania. Bohaterem zbiorowym są robotnicy, którzy opowiadają nam o swojej pracy: o wypadkach, złych warunkach, ale też satysfakcji, którą może ona dawać.

Zastanawiam się, jaki obraz relacji architekt–pracownik budowlany się wyłania z tych rozmów...

Rozmawialiśmy również z architektami, aby dowiedzieć się, jaki jest ich stosunek do robotników. Można wyróżnić wśród nich dwie grupy. Większość uważa, że rola robotników jest ważna, bo od nich i ich umiejętności zależy ostateczny wygląd budynku. Przyznają też, że robotnik ma czasem większą wiedzę niż architekt na temat materiałów. Z drugiej strony padały słowa, że robotnicy są tylko narzędziem do realizacji pomysłów architekta, jego idei.

Czyli prezentowali rodzaj poczucia wyższości. A jak to wygląda, jeśli chodzi o twoje doświadczenia?

W dorobku mam głównie realizację wnętrz i mniejszych elementów przestrzeni publicznej, ale większość z nich to nie były typowe rozwiązania. Kluczowe było to, żeby wyko-

nawca dobrze zrozumiał projekt, by móc się w niego mocniej zaangażować. Zazwyczaj pracownicy służyli nam pomocą, dzielili się swoją wiedzą i doświadczeniem; bez nich na pewno nie zrealizowalibyśmy naszych pomysłów.

Odnoszę wrażenie, że w środowisku architektonicznym w ostatnim czasie narasta głęboka potrzeba przełomu materiałowego. Na budowach od ponad stu lat leje się beton i nawet zaawansowane, parametryczne formy, jak te Zahy Hadid, są wykonywane w bardzo konwencjonalny sposób. Pytanie brzmi: czy zawód robotnika budowlanego jest realnie zagrożony w przyszłości?

Zastanawialiśmy nad tym. Uważamy, że jeszcze przez długi czas nie. Patrząc na historię powstawania budynków, aż tak wiele się nie zmieniło na przestrzeni lat. Człowiek jest potrzebny choćby po to, aby uruchomić daną maszynę. Widzieliśmy też nowatorskie projekty, takie jak ten prezentowany w 2008 roku na Biennale Architektury w Wenecji: robota ustawiającego cegły. Jednak wiadomo, że mają one raczej zastosowanie w masowej produkcji, a architektura raczej nią nie jest.

Patrick Schumacher, partner z biura Zahy Hadid, mówi, że w przypadku architekta w ogóle nie można mówić o etyce. Bycie architektem to jest dawanie formy i nie ma mowy o jakichkolwiek kwestiach moralnych. Czy głos Araveny jest głosem wołającego na puszczy (choć nagrodzonego Pritzkerem), a realia determinujące środowisko pracy kształtują w większości tacy jak Schumacher?

Wydaje mi się, że fakt otrzymania przez Aravenę Pritzкера jednak coś zmienia. Patrick Schumacher zresztą skrytykował jego wybór na kuratora Biennale.

Tak, on w ogóle nie uważa Araveny za architekta.

A może to jest właśnie architekt 2.0? Obserwując młodych przedstawicieli tej dziedziny w Polsce, uważam, że działają bardziej świadomie. Wiedzą, że architektura to wspólny proces. Tworzą różnego kolektywy i projekty społeczne. Czasami efekt jest tymczasowy. Jednak jest to odbiciem współczesnych pragnień czy priorytetów i może wyznaczać kierunek, w jakim zmierza architektura. ●●●

Dorota Leśniak-Rychlak – redaktorka naczelna kwartalnika „Autoportret. Pismo o dobrej przestrzeni”, prezeska fundacji Instytut Architektury w Krakowie, kuratorka wystaw architektonicznych.



Fot. | photo by Michał Gdąk

Dorota Leśniak-Rychlak: I remember your competition proposal; there was a reference in it how Zaha Hadid stormed out of a radio studio, having been asked about fatal worker accidents at construction sites in Qatar. We're talking at a moment when — after her sudden death — everyone remembers her fondly, but a shadow on her image remains. Why did you decide to address the situation of workers during this particular event, the Architecture Biennale, curated by Alejandro Aravena? Why construction workers?

Dominika Janicka: Starting to work on the project, we knew only the main theme of the exhibition, 'Reporting from the Front'. We began to ponder its interpretation. We decided to focus on the construction site, which in architectural debates is often separated from architecture itself, yet it is where the 'work front' runs; without construction we wouldn't have the actual buildings. At roughly the same time, *Duży Format* (supplement to *Gazeta Wyborcza*) published a feature by Katarzyna Brejwo about crane operators, a feature that came to us, designers and architects, as a big surprise. We had had no idea of the scale of such workplace abuses in Poland. A few days later Zaha Hadid gave the famous interview to BBC radio, the one she broke off when confronted with an uncomfortable question. It had been a provocative question, of course, but we were greatly intrigued by her reaction nevertheless. Of course, she wasn't directly responsible for the workers' deaths, but she said very firmly that the architect wasn't responsible at all for what happened at the construction site. This got us thinking. We wondered whether the architect should perhaps develop a broader picture of the process, pay attention not only to the end-user but also to the guy who builds the building, and the conditions in which he does so.

This connects with the perception of architecture in neoliberalism as an architecture of icons. Zaha Hadid is a flagship example, many of her comments reflected an arrogant attitude to the contractor. To what extent is the starchitect concept harmful to the discipline, to architecture? After all, architecture is by definition and by nature a collective art, and we still think of it in terms of the singular, inspired author . . .

This results from the way architecture is sold; it's best when the building has one distinct designer. Preparing for our project, we also talked to architects. Some stressed that architecture was a collective work for which everyone took credit, including the workers at the end of the chain. Their role is actually crucial, because it's their skills (or lack thereof) that largely determine the final effect. In fact, all of us — from the designers and engineers to the manual workers — contribute to how architecture actually looks

and works. We believe that in our profession there's a deficit of solidarity with the other groups involved in the process. We know that architects' rights are frequently abused too, so by showing solidarity we'll create better working conditions for ourselves.

Isn't this utopian? Isn't it so that the architects' attitude and the exploitation of construction workers is a direct result of the neoliberal system and the logic of profit? Isn't the logic inherent to the contemporary free-market system, and postulates of group solidarity can only try to put some make-up on the problem? Decisions about the process are made elsewhere anyway . . . I sense a certain noble naivety in what you say . . .

I think it's a matter not so much of naivety as of foreseeing the consequences of your actions. The neoliberal system is so dominant that one can hardly imagine a world based on different principles. But the suggestion that the present system is the only one possible shouldn't cause us to keep silent and turn a blind eye to what's going on. We're not economists and we wouldn't like to pretend to be economic experts, but when one researches the subject, it's obvious that something is wrong. Perhaps at this point in time the system seems logical, but it's also temporary and we think it's worth considering alternatives. The question remains, of course, of what has to happen for the change to take place.

I agree we should be doing something, but whatever it is, it should begin by questioning the logic of the system. Let's return to the Biennale's curator, Alejandro Aravena. Browsing through the competition proposals, I was struck that there was virtually not a single entry from Poland that would directly address the curator's request for success stories, for examples from places where the neoliberal logic was being successfully challenged, where architects were getting truly involved in the community, making the built environment friendlier, better, in this world torn by dramatic injustices.

When Aravena elaborated on his vision of the Biennale's theme, asking for positive examples, our competition had already been concluded. It's true that the exhibition we've prepared is focused on a phenomenon that is, unfortunately, the norm. But still something can be changed through professional solidarity, and one example of a success story is that crane operators now have a union. Usually they are forced to work in dangerous weather conditions; if they protest, their bosses threaten to fire them, saying that many are eager to take their place. But if the employees are union members, they have more



foto: | photo by Michał Gódek

say. All agree to observe regulations, notifying the inspection authorities in case of non-compliance, so the employers are forced to acknowledge that cranes simply don't work in such conditions.

Your project description mentions a crane operator named Arkadiusz. Will he be your actual protagonist? You also mention a documentary film is to be made.

Arkadiusz Hiller was the protagonist of the story in *Duży Format* (addition to *Gazeta Wyborcza*). Our documentary also revolves around him. Everything began with him, he introduced us to this closed world. At first, it was difficult to make those guys speak sincerely, first we had to win their trust. Researching the story involved visiting a dozen or so construction sites and a couple of worker hostels. We spent several night at those. Following the workers, we adopted their lifestyle, getting up early, working long regular hours. We slept at hostel in Łódź and Warsaw. Being a construction worker determines your life, forces you to become nomadic. They live six days a week at a hostel. On Saturday they often work, and it's only late in the evening that they go home, to returning to the site on Monday morning.

What did you learn from those interviews?

Compared with the developing countries, the situation in Poland is not the worst. But it isn't decent either. We were surprised to find out about practices we didn't know existed — they aren't discussed in the media, it's all covered up — such as that of not reporting serious accidents or reporting them as ordinary, non-workplace collisions. When someone is reported injured or killed on a construction site, work has to be halted, which would mean losses for the investor. This is what happens in the EU. Many of the men we talked to had worked abroad, usually in Scandinavia, the UK or elsewhere in the EU. All of them said that work safety regulations were observed there, whereas in Poland the contractor always knew early enough when the inspectors would arrive so he could warn the workers . . . And it's obvious that when you comply with all the safety and hygiene requirements, the work gets slower. Many of the men said that after the 2008 crisis they found themselves under pressure to work faster and longer or start looking for another job.

How long is their average working day?

It's very long. We witnessed that ourselves. They often work over 12 hours a day, sometimes 14, and that's five or six days a week. It's hard work. We were tired ourselves and

we were just accompanying the workers. The latter not only strain their backs, but are also exposed to toxic chemicals, noise etc. Most work freelance, if not without any contract whatsoever, so they have no medical or pension benefits. Unlike the coal miners, for example, they can't apply for early retirement due to heavy working conditions. Some of the guys we talked to were over 55 and it was too late for them to retrain and seek employment in a different trade — they have to keep working hard without any hope for improvement.

Does the money at least make up for it? What's the average pay?

An unskilled worker will get 11–12 zlotys an hour for a start. An experienced one will get a bit more. Working 300 hours a month — such figures were cited to us — you can earn a decent wage. But at what cost?

Nor do they have much reason to return early to their hostel . . .

The hostel feels like a continuation of the work site, because they are with the same people, return late, have just a moment to call their loved ones or watch some TV, and they go to sleep. They said it was a myth that they drank heavily, because you can't afford that with such heavy work. They complained about the money and contracts, but when asked what they'd change, they often said that they needed some appreciation and a simple thank-you from their employer or superior. They were treated as simple navvies, who don't have to do any brainwork. Yet, they stressed, 'you have to think in this work too'.

They also spoke — something that surprised us greatly — about being proud of the work they did; what they do will last and that makes them happy; they like to drive or ride past buildings they've built, feeling satisfied they've contributed something to them too.

And what about unions? If I remember well, it was Arkadiusz Hiller who started a union organisation for crane operators.

The initiative has been quite successful, but it's only for crane operators. They've been postulating a single organisation for all workers in the sector, but most people we've interviewed say that this is impossible in Poland because they are too many sub-contractors, so the crews don't integrate.

There is also a sense in Poland that unions are not needed, that they only make life difficult. Over the last 25 years unions have been heavily discredited. But do workers expect any kind of support from the state?



fot. | photo by Michał Gódek

Most of them are resigned and believe that nothing will change. Some expect reforms. A lot of hopes are being pinned on the new government, whose campaign pledges aimed at the working class included introducing a minimum wage and ensuring better working conditions.

How are you going to present these issues in the exhibition?

We've decided to make a documentary film illustrating the process of construction: from the foundations to the finished building. Thus we'll show the scale of the works and their duration. The collective protagonist are the construction workers, who talk to us about their work: about accidents and poor conditions, but also the satisfaction it can offer.

I wonder what kind of architect-worker relationship these interviews suggest . . .

We've also talked to architects to find out what they think about the workers. There were two kinds of responses. Most believe that the workers play an important role, because the building's final look depends on their skill and expertise. They also admit that workers often know more about materials than architects. Some, though, said that the workers were just a tool for realising the architect's ideas.

So they were displaying a sense of superiority. How does it look like from your perspective?

I've mostly done interiors and small-scale street furniture, but those weren't typical projects. It was crucial for the contractor to understand the design so that he might get truly involved. Usually the workers helped us, sharing their knowledge and expertise; without them our ideas would have never been realised.

I have a sense that architects have recently been feeling a growing need for a material breakthrough. Poured concrete have been used for over a hundred years on construction sites and even advanced, parametric forms, like Zaha Hadid's, are realised in a highly conventional manner. The question is whether the construction worker's profession is eventually going to become obsolete.

We've reflected on this and we believe this won't happen in any foreseeable future. Looking back, not so much has changed in the way we build. You need human hands, if only to start a machine. We've also seen innovative projects, like the brick-laying robot shown in the International Architecture Exhibition in Venice in 2008. But these are good for mass production, which architecture generally isn't.

Patrick Schumacher, partner at Zaha Hadid's office, says that architecture has nothing to do with ethics. Being an architect means designing forms, and there are no moral issues involved. Is Aravena's a voice calling in the wilderness (even if it's a Pritzker-winning voice) and the workplace realities are determined largely by people like Schumacher?

I think the Pritzker does change something. By the way, Schumacher criticised Aravena's appointment as the Biennale's curator.

In fact, he doesn't consider him to be an architect at all.

But perhaps he's exactly the architect 2.0? Looking at young architects in Poland, I believe they operate more consciously. They know architecture is a collective process. They form all kinds of collectives and organise community projects. Sometimes the effect is temporary only, but it still reflects the present-day yearnings or priorities, and can define the direction in which architecture is going.

Dorota Leśniak-Rychlak — chief editor of the quarterly *Autoportret. Pismo o dobrej przestrzeni*, president of the Institute of Architecture Foundation in Kraków, curator of architecture exhibitions. ●●●

s. 34–37
Zdjęcia z planu, projekt *Fair Building*

s. 32
Dominika Janicka, schemat idei *Fair Building*, 2016, rysunek cyfrowy

s. 33
Logotyp *Fair Building*, projekt: Patryk Hardziej

pp. 34–37
Photos taken during the making of *Fair Building* project

p. 32
Dominika Janicka, idea scheme for *Fair Building*, 2016, digital drawing

p. 33
Fair Building logotype, design by Patryk Hardziej



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

Rafał Bujnowski. Maj 2066

Rafał Bujnowski. May 2066

kuratorka | curator: **Maria Brewińska**partner wystawy | partner of the exhibition: **Instytut Mikroelektroniki i Optoelektroniki, Politechnika Warszawska** | Institut of Microelectronics and Optoelectronics, Warsaw University of Technology

Wystawa Rafała Bujnowskiego to projekt odmienny od dotychczasowych realizacji artysty. Złożyły się na nią wyłącznie najnowsze, bardzo zróżnicowane prace, m.in. dokumentacja filmowa, której bohaterem jest spotkany przypadkowo w klubie fitness mężczyzna, serie obrazów namalowanych w ostatnich miesiącach oraz grafiki, jak również dwa obiekty, samochody vintage, zapożyczone z materialnego świata rzeczy.

Ekspozycja w Zachęcie może być zaskoczeniem, bo Bujnowski jest przede wszystkim znanym malarzem. Od początku w jego sztuce proces/czynność malowania podlegała konceptualizacji, a sam obraz traktowany był najczęściej jako materialny przedmiot. Rezultatem takiego podejścia jest dekonstrukcja malarstwa rozumiana jako afirmacja i przetwarzanie jego podstawowych fizycznych elementów, a zarazem ich ponowne obnażenie czy uświadomienie — zarówno w polu tworzenia, jak i odbioru. Owe elementy to rama (jej kształt), farby, pigmenty, a przede wszystkim płótno — miejsce „akcji” lub jej braku — które w pierwotnej postaci należy uznać za pierwowzór monochromu. Obszar ten dysponuje ogromnym potencjałem — może w nim powstać wszystko albo nic. Według Bujnowskiego powstawanie obrazu to proces zamalowywania „białego” (monochromu), inaczej: „brudzenie” białego płótna czy papieru, które w jego pracach często prześwietlają spod warstwy farby. W rozmowie towarzyszącej wystawie artysta opowiada o swoim rozumieniu malarstwa. Jest ono bliskie historycznym już zjawiskom w sztuce, na różne sposoby demaskującym iluzyjny charakter medium i jego przedmiotowość. Wątki te powracają we współczesnych działaniach artystów powtarzających akty twórcze już dokonane, by ponownie przeżyć lub odkryć to, co już jest wiadome.

Jak proces odchodzenia od obrazów, traktowanych na ogół jako fetysze, przejawia się na wystawie? Prezentowane są monochromatyczne, dopiero co namalowane płótna, rocznik 2016. Seria eleganckich tonów powtarza podobne abstrakcyjne motywy; na innych obrazach zmultiplikowane widoki chmur składają się na monumentalne, a zarazem iluzyjne obrazowanie nieba. Ale ich recepcja na poziomie przedstawieniowym wydaje się nieistotna. Według artysty obrazy to przedmioty, którymi można się posłużyć, wykorzystać je w innym celu, wpływając przez to na ich estetyczne funkcje. To instrumentalne podejście jest impulsem do postarzenia obrazów o około pięćdziesiąt lat, z wykorzystaniem technologii i komory do badania wytrzymałości materiałów w wysokiej temperaturze oraz przez naświetlanie promieniami ultrafioletowymi. Zyskują przez to niewielką patynę i drobne uszkodzenia, niezauważalne dla niewprawnego oka. Nabierają wyglądu dzieł sztuki długo przechowywanych w magazynie. Ten akt postarzenia własnych prac można uznać za kolejne działanie na drodze ucieczki od ilustracyjności, dosłowności, dążenie do uprzedmiotowienia obrazu i zakwestionowania jego wyjątkowego statusu — niepowtarzalnego i estetycznego obiektu plasującego się pomiędzy muzeum a rynkiem sztuki. Jednak malarstwa nie da się unicestwić tak łatwo i nie jest to celem artysty.

Bujnowski przekracza ograniczenia medium, a zarazem dotyka zagadnień czasu, kluczowych dla koncepcji wystawy, opartej na skokach czasowych zarówno w przyszłość, jak i w przeszłość. Mamy obrazy z tu i teraz, ale w stanie, w jakim byłyby za pięćdziesiąt lat. Stąd tytuł wystawy wskazujący na dyskretnie uprawianą futurologię — badanie prawdopodobieństwa i *możliwego* stanu materialnego rzeczy. Futurologia wynika z założenia, że przyszłość istnieje w takim zakresie, w jakim jest zdeterminowana przez łańcuch przyczynowo-skutkowy sięgający naszej teraźniejszości.

Z innym skokiem czasowym mamy do czynienia w dokumentacji filmowej — zapisie ćwiczeń wykonywanych przez siedemdziesięciolatka, który dzięki intensywnemu wysiłkowi sportowemu zachowuje kondycję fizyczną równą tej sprzed dwudziestu lat. W perspektywie artystycznej ciało mężczyzny, z zawodu rzeźbiarza i konserwatora zabytków, dokonuje więc skoku czasowego wstecz, stając się żywą rzeźbą unaoczniającą chęć zatrzymania procesu starzenia, przemijania.



Skok czasowy w przeszłość dokonuje się na wystawie także za pomocą dwóch przypadkowo wybranych obiektów. Są to dwa samochody, mazdy z rocznika 1986, których idealny stan zachowania zdaje się przenosić nas o trzydzieści lat wstecz. Proste w formie, bezpretensjonalne, średniej klasy auta zostały wybrane spośród masy kolekcjonerskich, bardziej atrakcyjnych egzemplarzy. Bujnowski rzadko wykorzystuje poza malarskie obiekty na swoich wystawach. Stało się tak w instalacji pt. *Ostatni zachowany* z 2004 roku, w której wykorzystał osiem kopii etażerki papieża Jana Pawła II z muzeum w Wadowicach. Teraz też mamy do czynienia z egzemplarzami na tyle rzadkimi, że ich obecność może być intrygująca. Samochody, którym przydano funkcję estetyczną w obszarze sztuki, mają udział w konstruowaniu idei wystawy.

kadry z dokumentacji filmowej, 2016

na sąsiedniej stronie:
Lamp Black. Tondo, 2008, olej, płótno

stills from film documentation, 2016

opposite:
Lamp Black. Tondo, 2008, oil on canvasWszystkie prace dzięki uprzejmości artysty i Galerii Raster, Warszawa
All works courtesy of the artist and Raster Gallery, Warsaw



Czy na wystawie mamy do czynienia z apologią przypadkowości? W dużej mierze to właśnie przypadek zdecydował o wyborze prac, a proces konceptualizacji projektu przebiegał szybko i spontanicznie, na drodze kojarzenia różnych sytuacji, zdarzeń, przedmiotów. Przypadkowo spotkany mężczyzna, przypadkowy pomysł na postarzenie obrazów (który pojawił się, kiedy artysta sięgnął do swoich dawnych prac pokrytych patyną czasu), przypadkowo dobrane samochody (kiedy szukał samochodu dla siebie). Uświadomienie sobie nieodpartej obecności i czasowości przedmiotów wywołuje w nas odczucie przypadkowości istnienia. Powtarzające się zdarzenia ujawniają pewne prawidłowości, stałe relacje stanów rzeczy, procesów zachodzących w rzeczywistości, co zmniejsza poczucie ich absurdalności. Oparta na takich przypadkach i nieprzewidywalności logika procesów naturalnych stała się dla Bujnowskiego metodą formowania własnych prac.

Wystawa oddaje względność odczuwania czasu i myślenia o nim. Nie chodzi o strzały do tarcz zegarowych, by zatrzymać to, co bezpowrotnie tracimy. Konkluzja jest zawsze taka sama: *ars longa, vita brevis*. ●●●

Maria Brewińska

Rafał Bujnowski (ur. 1974, Wadowice). Mieszka i pracuje w Krakowie. Malarz i grafik. Początkowo studiował na Wydziale Architektury Politechniki Krakowskiej (1993–1995), następnie na wydziale grafiki Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie (1995–2000), gdzie obronił dyplom w 2000 roku. Był współzałożycielem grupy Ładnie (1996–2001), prowadził Galerię Otwartą, działającą na billboardach w Krakowie (1998–2001). Jest jednym z najważniejszych współczesnych malarzy w Polsce. Jego praktykę artystyczną wyróżnia radykalne podejście do medium malarstwa: materialnych aspektów działa sztuki, funkcji reprezentacji rzeczywistości, a także kwestie oryginalności sztuki, czemu przeciwstawia seryjność i powtarzalność własnego malarstwa. Konceptualny charakter prac Bujnowskiego podkreśla ich monochromatyzm i minimalistyczna forma.

The exhibition by Rafał Bujnowski is different from his projects to date. It features most recent works only, and highly varied ones, including a video about a man met at a fitness club, a series of paintings from recent months, and two objects — vintage cars — borrowed from the material world of things.

The exhibition at Zachęta may come as a surprise, because Bujnowski is chiefly known as a painter. From the very beginning conceptualising the painting process/prac-

tice, it is the picture as a physical object that has preoccupied him. The result of this is a deconstruction of painting, where the artist affirms and processes its key physical elements, while at the same time exposing or revealing them — in the fields both of creation and reception. These elements are the frame (its shape), the paints and pigments, and above all the canvas — the place of ‘action’ or lack thereof — which in its original form should be regarded as prototype to the monochrome. This area holds immense potential — it can give rise to everything or nothing. According to Bujnowski, painting consists in covering the ‘white area’ (the monochrome), in ‘soiling’ the white canvas or paper, which often show through the layers of paint. In an accompanying conversation, the artist explains his understanding of painting. It resonates with those phenomena in art that have in various ways exposed the medium’s illusive nature and objectivity. These threads return in the contemporary practices of artists who repeat creative acts already performed in order to relive or rediscover what is already known.

How does the exhibition reflect the process of moving away from paintings, usually treated as fetishes? It presents monochromatic canvases, very recent ones (2016). A series of elegant tondos repeats similar abstract motifs, and in other paintings multiplied images of clouds comprise a monumental, yet illusive, depiction of the sky. Their reception on the representational level seems irrelevant, though. According to the artist, paintings are objects that one can use, can cause to serve another purpose, thus affecting their aesthetic functions. This instrumental approach is an impulse for aging the paintings by about fifty years, using ultraviolet radiation and a chamber for high-temperature material-resilience testing. The paintings acquire slight patina and small imperfections, unnoticeable for an untrained eye, giving them a ‘long stored’ look. This act of aging your own works can be viewed as another step in the escape from illustrativeness and literalness, in the striving to objectify the painting and challenge its exceptional status as a unique and aesthetic object situated between the museum and the art market. Yet painting isn’t so easy to annihilate and doing so isn’t the artist’s purpose.

Bujnowski goes beyond the limits of the medium, reflecting on the phenomenon of time, crucial for the exhibition, which is based on temporal leaps, both forward and back. We see the paintings here and now, but in a condition in which they would be fifty years from now. Hence the show’s title, indicating an instance of discreet futurology — researching the probability and the *possible* material condition of things. Futurology rests on the premise that future exists only insofar as it is determined by a cause-and-effect chain traceable back to our present.

Another temporal jump is documented by a video documenting a 70-year-old man who, thanks to intense training, remains fit as a fifty-year-old. In the artistic perspective, his body, which is the body of a sculptor and art conservator, performs a leap back in time, becoming a living sculpture both reflecting a desire to stop the process of aging and transience.

A backwards jump in time is also effected in the exhibition by two randomly selected objects. These are two Mazda cars manufactured in 1986, both perfectly preserved, their impeccable condition taking us thirty years back. Simple, unpretentious, middle-class, they had been selected

from a big bunch of collector's-quality, more attractive vehicles. Bujnowski seldom uses non-painting objects in his exhibitions. One example was *The Last Preserved* (2004), where he had made eight copies of the last preserved furniture piece from Karol Wojtyła's family home, kept at the John Paul II Museum in Wadowice. This time too we are dealing with objects so rare that their presence may seem intriguing. Cars contribute to the construction of the exhibition's idea, aestheticised by their insertion in the white cube.

Is the show an apology of randomness? The works were indeed selected quite by chance, and the process of the object's conceptualisation was fast and spontaneous, occurring through the association of situations, events, things. A randomly met man, the random idea of aging the paintings (when the artist had reached for his patina-covered older works), randomly selected cars (when he was looking for a car for himself). Becoming aware of objects' irresistible presence and temporality, we feel a sense of the randomness of existence. Recurring events reveal certain regularities, constant relations of states and processes, which makes them seem less absurd. A logic of natural processes, based on such cases and on unpredictability, becomes for Bujnowski an artistic method.

The exhibition reflects the relativity of our perception and notion of time. The point isn't to shoot at clock faces to arrest what we irrevocably lose. The conclusion is always the same: *ars longa, vita brevis*. ●●●

Maria Brewińska

Rafał Bujnowski (born in 1974, Wadowice). He lives and works in Kraków. A painter and graphic artist, he studied Architecture at the Kraków University of Technology (1993–1995), then Graphic Design at the Academy of Fine Arts in Kraków (1995–2000), graduating in 2000. Co-founder of the Ładnie collective (1996–2001), he ran the Open Gallery which exhibited on city billboards (1998–2001). One of the major contemporary painters in Poland, his practice is distinguished by a radical approach to the painting medium: the material aspects of the art work, the function of reality representation, and to aspects of artistic originality, which he contrasts with the seriality and repetitiveness of his own output. Monochromatism and formal minimalism emphasise the conceptual character of Bujnowski's works.

Dół, 2016, olej, płótno

na sąsiedniej stronie:
projekt plakatu do wystawy w Zachęcie, 2016

Down, 2016, oil on canvas

opposite:
poster design for exhibition at Zachęta, 2016



Z Rafałem Bujnowskim rozmawia Maria Brewińska

Rafał Bujnowski Talks to Maria Brewińska

Spotykamy się w szczególnym momencie twojego życia, określanym kryzysem wieku średniego. Jesteś po czterdziestce, kwitnący, chociaż trochę znerwicowany.

Ale we wspaniałej formie.

Absolutnie. Chcę, żebyś skomentował swoją dojrzałość. Pytam, bo przerabiałam to z Piotrem Ukleńskim przy wystawie, nomen omen, *Czterdzieści i cztery*. Jesteś kolejnym artystą, z którym pracuję, będącym w kwiecie wieku, choć i w kryzysie wieku.

I jeszcze w paru innych kryzysach.

Dojrzałość poczułeś przed wiekiem Chrystusowym, czy po?

Jasne, że po. To chyba jest związane z mentalną stabilizacją. Nie umiałbym wskazać jednego przełomowego zdarzenia, jak w filmie: oto coś się dzieje i nagle wszystko wygląda inaczej. To jest proces, bardziej nawarstwianie się niż eksplozja czy efektowny zwrot akcji.

Konsekwencją obecnych kryzysów życiowych są treningi i dbanie o siebie, a dalej pomysł na film z panem Włodkiem, którego spotkałeś na siłowni. Film o jego dobrze utrzymanym pomimo wieku ciele realizowany jest specjalnie na wystawę. Przechodzę do tego, bo praca nad twoją wystawą jest ciągłym splotem okoliczności artystycznych i życiowych.

Włodka spotkałem w jednym z tych miejsc z wesołą muzyką, gdzie ludzie ćwiczą. Wysłał mnie tam psychiatra. Ale jeśli pytasz o to, jak się sprawy mają, rozmawialiśmy ostatnio stojąc pod hotelem Forum, który jest „zabytkiem” z lat siedemdziesiątych przemienionym w dużą kawiarnię. I padło tam w dyskusji stwierdzenie, że to teraz jest najgorszy moment dla nas, artystów urodzonych w latach siedemdziesiątych.

Dlaczego?

Bo znajdujemy się w pewnej służbie życiowej, nie chcemy lub nie możemy powiedzieć o sobie „klasyk”, ale już nie możemy mówić o sobie „debiutant”. To dosyć newralgiczny moment, gdzie wszystko może się jeszcze zdarzyć, zawalić na łeb, bo tak dużo się nawarstwiło, że łatwo może runąć. Ale daje się też z tego zbudować dobry fundament. Dwie trzydziestoletnie, nieużywane Mazdy, które, przyznam nieco bezczelnie, bez żadnej interwencji w obiekt stawiamy w galerii, mogą być dobrą metaforą tego kłopotliwego zawieszenia. Te samochody nie są jeszcze klasyczne, ale na pewno nie mają też wiele wspólnego z najnowszą motoryzacją.

Coś się zawaliło w życiu osobistym, ale w życiu zawodowym możesz mówić o rodzaju stabilizacji.

Tak, i serii doświadczeń. Ale ciągle mam tę idiotyczną świadomość, a nawet wcale nie bezpodstawnie zawstydzanie, że oto czterdziestodwuletni mężczyzna rasy białej, kucając bądź kłęcząc, brudzi białe kawałki płótna i papieru.

Brudzi?

W takim sensie, że sobie maluje, rysuje... Bo ciągle mam, i nawet chyba staram się pielęgnować w sobie proste emocje, proste definicje malarstwa czy rysowania, że to brudzenie białego, nieskalanego kawałka płótna czy papieru jest uzasadnione.



Taki masz zawód.

I całe szczęście. Wspomniane myślenie pomaga mi jakoś zracjonalizować moje kuriozalne zajęcie, choć przyznam, że chyba nie chciałbym się całkiem sprofesjonalizować. Ale zaraz, mówiliśmy o dojrzewaniu...

O dojrzałości i wieku po czterdziestce.

Zamknijmy już ten temat: powrócę do momentu, kiedy stałem się mężczyzną. Było to wtedy, kiedy udało mi się wymknąć banałowi estetycznemu, znaleźć własny język. Można powiedzieć, że jesteś dorosły, gdy mówisz własnym językiem o własnych sprawach. Na studiach malowaliśmy podobnie, bo tak było łatwo, miło i przyjemnie. Wieczorem malowało się to, co się jadło na śniadanie.

Wyłamałeś się z podobnej stylistyki malowania w ramach grupy Ładnie dzięki dość ryzykownemu, ale i radykalnemu działaniu — destrukcji malarstwa poprzez odchodzenie od stereotypowego, ładnego obrazu, który w kulturze zachodniej kojarzony jest z obrazem przedstawiającym. Tak naprawdę twoje myślenie o malarstwie od samego początku jest bardzo radykalne. I konsekwentne.

Może to leży u podstaw tej negacji, albo raczej zwątpienia, zastanowienia się, po co się maluje, po co dorosły facet brudzi płótno. Nie robiłem tego nigdy z powodów merkantylnych. Zresztą, kiedy zmieniłem studia z architektury na ASP, nie istniał żaden rynek sztuki. Nie miałem żadnego biznesplanu. Totalne punko-polo. Do dzisiaj uważam, że malowanie to kuriozalna czynność i każdy udany obraz powstaje z takiego zwątpienia.

Do mniej więcej 2004 roku malowałeś obrazy-obiekty, reklamy, prace inspirowane tym, co jadłeś na śniadanie. Po nich nadeszła dojrzałość, pojawił się własny język kwestionujący obraz. Od początku odczuwałem dyskomfort odnośnie przedstawiania i obrazowania w obrazie olejnym. Źle się czułem z tym, że nagle można odseparować obrazowanie od obrazu. Stąd te obrazy-przedmioty — trudno oddzielić to, co jest namalowane od przedmiotu, jakim jest obraz. Do dzisiaj moje obrazy cechuje taka dychotomia — są obrazami i przedmiotami.

Zacząłeś się zmagać z białym płótnem i porzuciłeś kolor na rzecz bieli, szarości i czerni.

To był proces, bez nagłych decyzji, zwrotów akcji. Wydaje mi się, że cały sens to jest droga, z błędami i potknięciami. U mnie nie odbywa się to na zasadzie skoków. Każdy kolejny obraz, każda kolejna próba były uzasadnieniem dla kolejnych. Koniec każdej pracy jest początkiem następnej. Mam nadzieję, że to się będzie dalej samo napędzało. Udało mi się dosyć daleko dopchać ten strasznie ciężki wózek. W trochę ponure, monochromatyczne i niszowe miejsce.

Cenię u ciebie to, że nie traktujesz obrazu jako przedmiotu adoracji.

Fetyksu.

Dla ciebie to zawsze obiekt. Mam problem z małymi formatami twoich obrazów. W większych materialność obrazu zanika, widać silniej płaszczyznę i to, co na niej namalowane. Bierze tu górę przyzwyczajenie do „gładkiego” obrazu, zacierania jego fizyczności, materialności.

A grubość, ten trzeci wymiar zanika?

Tak. Nie widać rami, naciągniętego płótna, nierówności...

Może. Ale lubię tę materialną część obrazu. Do dziś robię sobie krosna na maszynie stolarskiej. Już gdzieś o tym mówiłem, nawet upajałem się tym stwierdzeniem, że to nie wynika z przypadku czy oszczędności, ale z satysfakcji robienia obrazu od początku do końca. Nie mam żadnych pośredników. Sam wybieram rozmiar, grubość, naciągam płótno, sam je potem wypełniam.

Znakomite białe tonda zamawiasz. Ramy twoich obrazów nie zawsze są proste.

Tonda wymagają mistrzostwa i znajomości warsztatu stolarskiego. Kiedy robiłem sam blejtramy, oczywiście z satysfakcją, to zastanawiałem się, po jakimś setnym czy dwusetnym, dlaczego składam deski starannie pod kątem 90 stopni. Dlaczego jesteśmy tak przyzwyczajeni do kąta prostego? Dlaczego nie użyć kształtu, formy obrazu jako kolejnego dostępnego środka ekspresji, jak kolor, rysunek, faktura... W moim komputerze te obrazy nazwane są „połamanymi obrazami”.

Takie są na przykład Bambusy.

One są właśnie chybnięte, uszkodzone. Zdeformowane przez fikcyjną siłę, energię namalowanej rosnącej rośliny, siłę natury.

W ten sposób obraz staje się elastyczny.

Chodziło o to, że gdybym zrobił to w prostokącie, brakowałyby dynamiki w tym obiekcie. Nawet nie w samym obrazie, a w obiekcie. Pęd bambusa byłby wtedy martwy. Lepiej jeśli rosnąca lodyga jest namalowana na rozdygotanym, „zniszczonym” obrazie. W każdym obrazie są tylko dwa kąty proste po to, żeby całość się zupełnie „nie rozleciała”. Gdybym miał się jakoś wymądrzać, powiedziałbym, że najpierw jest chaos i jakaś intuicja, a dopiero potem robi się racjonalną korektę, nigdy odwrotnie. To musi być kombinacja myślenia i uczucia, czy przecucia bardziej, bo uczucie bardziej kojarzy się z popędem i romansami.

Często multiplikujesz obrazy, na przykład *Obraz matki Whistlera* (2003), którego dziesięć wersji jest w kolekcji Zachęty, ale powstało ich kilkadziesiąt. I bardzo ciekawy zapis filmowy procesu ich automatycznego malowania. Masz doskonałe umiejętności w powielaniu obrazu w niemal identyczny sposób. Zapożyczyłeś obraz z obrazu. Tytuł dzieła Jamesa McNeilla Whistlera brzmi *Kompozycja w szarości i czerni nr 1*. Kojarzy się z barwami twoich prac. Jak trafiłeś na ten obraz? Nie pamiętam. Ale spodobał mi się ten obraz w obrazie, bo był lekko, niezobowiązująco i współcześnie namalowany. W zderzeniu z wymuskaną twarzą, chustką na głowie, draperią. Ja taką lekkość uzyskiwałem, multiplikując, nie czując ciężaru i odpowiedzialności związanej z wykonywaniem jednego, niepowtarzalnego dzieła. Obraz, gdy robi się go z założeniem, że będzie ich na przykład sto, wymaga takiego automatyzmu, który da efekt lekkości, technologicznej biegłości i rutyny.

W ten sposób kwestionujesz właśnie istotę malarstwa — ideę jedyne, niepowtarzalne obrazu. Nadal robisz serie niemal identycznych prac.

Nie tym się chyba kierowałem... Oczywiście ta warstwa jest bardzo polityczna i nośna, i przy niejednym stoliku można by o tym dyskutować. Ale ten obraz



Zug. St. Michael, 2004, wideo

na sąsiedniej stronie:
Bambusy, 2014, olej, płótno

Zug. St. Michael, 2004, wideo

opposite:
Bamboos, 2014, oil on canvas

Whistlera cechuje lekkość podmalówki połączona ze współczesnym dotknięciem pędzla, wszystko to w zderzeniu z postacią wyczelowaną pod kątem oczekiwań krytyków czy mecenasów... Ten rodzaj nonszalancji pojawia się też w partiach tła u starych mistrzów, gdzie pozwalają oni sobie na pewne wycieczki formalne i robienie eksperymentów już po odmalowaniu Marii, Jezusa, biskupa czy generała. Albo w finiszu jakiegoś fragmentu przyrody. Nawet w starych obrazach, które widzę w różnych kolekcjach na świecie, trzecie tło jest fajniejsze od pierwszego. Widać, że malarz miał tam więcej przestrzeni i oddech. Powielanie też daje taki komfort i jakość.

Obraz w obrazie Whistlera jest monochromatyczny. W pewnym momencie przeszedłeś na monochromatyzm i to wyróżnia twoje malarstwo. Biel, szarość, czerń — to zupełnie inne jakości formalne.

Myślę, że moje obrazy są poza kolorem. To świadoma decyzja. Jestem wrażliwy na kolory, ale w moich obrazach są niepotrzebne, byłoby to jeden walor, jedną wartość za dużo. Poza tym między bielą a czernią jest tyle wartości malarskich i spora przestrzeń do wykorzystania, można dzięki temu przekazać mnóstwo informacji.

Monochromatyzm, a do tego autotematyzm wielu obrazów, warunkują inny odbiór.

Tak, przez to moje prace mają niszowy odbiór. Kolor jest najprostszym i najskuteczniejszym nośnikiem emocji — żółte pobudza, niebieskie rozmarza.

Nienachalna kolorystyka, figuratywność, ale mało człowieka...

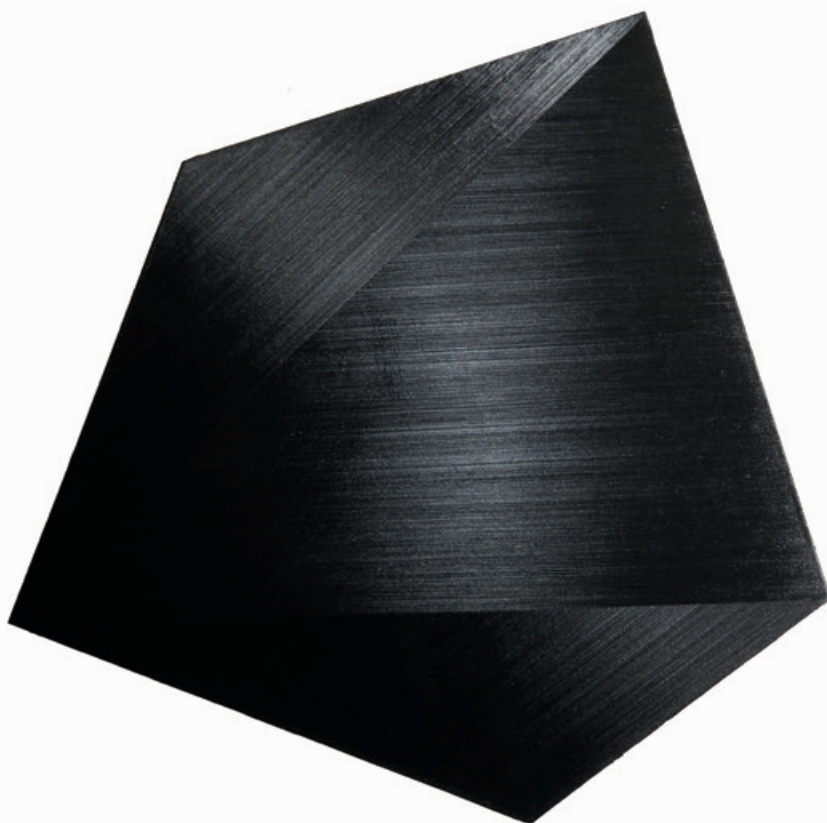
Czasem pojawia się człowiek, ale raczej jako element tradycji malarskiej. Jest pejzaż, jest też człowiek. Namalowałem postacie na brzegu wody, ale to jest bardziej gra z konwencją, puszczanie oka. Masz rację: to nie są prawdziwe, żywe postacie. Funkcjonują raczej na zasadzie rekwizytu malarskiego niż jakiegoś fabularnego spełnienia. Na pewno nie są zupełnie płaskie i intelektualnie wydestylowane jak np. *Kwadrat* Kazimierza Malewicza. Zahaczają w pewien sposób o życie. Nie wypuszczałbym do ludzi suchych elaboratów o malarstwie. Nie chciałbym zresztą być takim malarzem, który wprawia w zakłopotanie biednych ludzi.

Wypuszczasz obrazy pozbawione głębi, iluzji...

Iluzji? Przecież moje malarstwo jest efekciarskie. Wręcz kuglarskie.

Częściowo tak, warunkuje to sposób malowania. Moim zdaniem wszystko, co robisz jest o malowaniu, o płótnie i farbie.

O tej kuriozalnej czynności.



Twój radykalizm jest wyjątkowy. To nie do końca mimetyczne obrazy. Raczej praca na samym malarstwie czy o malarstwie.

Nie chciałbym pielęgnować poczucia wyjątkowości. W Polsce jest jeden kolekcjoner kapsli po piwie Grolsch. Ale czy jego kolekcja jest ważna kulturowo? Nie.

Ale malarzy jest wielu.

Absolutnie nie chcę poprzestać na wytworzeniu jakiegoś dziwnego ładunku. To nie jest element strategii czy recepta na udział w kulturze, że musimy zrobić coś dziwnego, aby w niej zaistnieć. Nie, to jest wypadkowa pewnego procesu i kilkudziesięciu czy kilkuset przypadków, po które się schyliłem i wyciągnąłem z nich wnioski.

Nie myślę o twoim działaniu w kategorii chwytu kulturowego, bo samodzielnie wypracowałeś ten język. Przyrównuję cię do tych artystów, którzy w taki sposób dotykali malarstwa, rysunku. Na przykład w 1953 roku Robert Rauschenberg kupił rysunek Willema de Kooninga i wymazał go gumką, robiąc własną pracę z cudzej.

To jest o zawłaszczaniu?

O zawłaszczeniu za zgodą artysty. Ale to bardzo radykalny akt. Rauschenberg stworzył monochromatyczną pracę, przekroczył w dosłowny sposób zasadę przedstawiania. Zniszczył przedstawianie, odkrywając poprzez to czystą płaszczyznę. To dzieje się też u ciebie. Znając tę historię, lepiej rozumiem twoje zamiłowanie do czystego płótna, do poślizgnięcia kartki papieru, które niczego nie przedstawiają. Do pierwotnych monochromów.

To jest piękna praca, piękny i przewrotny gest. Przywraca kartce papieru jej wrodzony potencjał. Być może też złośliwie komentuje gwiazdorstwo i prostackie urynkowanie sztuki.

Rauschenberg tak naprawdę odstąpił coś, co rysunek Kooniga przestąpił. Takie sytuacje mają miejsce też w twoim malarstwie i rysunku.

Na przykład w moich rysunkach z drutami. Kartka w nich nie jest do końca „zepsuta”. Nawet niezarysowane partie są aktywne, zawierają światło białej kartki. Rysunek delikatnie narusza jej nieograniczonność.

Ale zrobiłeś też wiele monochromów pokrytych jednolicie farbą.

Abstrakcyjnych? Miałem kilka takich.

Już *Cegły* były obiektami-obrazami, ale też monochromami. Monochrom jest jak ściana. Do tej jakości zmierzałeś w wideo *Zug. St. Michael*, zamalowując obraz kościoła. To było znakomite — przejście od malarstwa przedstawiającego do monochromu.

Występują tam dwa odcienie tego samego koloru. Ale filmowanie czynności malowania cechuje duża spektakularność, bezczelność zamalowywania, brudzenia płótna. Poza tym mówi to też o tym, że w każdym momencie można skończyć obraz — taki był cel tego eksperymentu. Każda dodatkowa chmura czy ślad pędzla mogły ten obraz skończyć.

Ale finałem okazała się po prostu czarna płaszczyzna.

Tak, z premedytacją nie skończyłem tego malowania. Nie zatrzymałem się w tak zwanym odpowiednim momencie, czyli właściwie w każdym innym poprzedzającym powstanie czarnego płótna.

Twoje obrazy są w dużej mierze o monochromatyczności. To praca na samym malarstwie jako medium, autotematyczna. W Muzeum Sztuki w Łodzi David Batchelor wygłosił kiedyś wykład *W łóżku z monochromatyzmem*. Ty masz w łóżku nie barwne pejzaże i estetyczne akty, tylko biało-szaro-czarne obrazy. Wydaje mi się, że to jest główny wyznacznik twojego malarstwa.

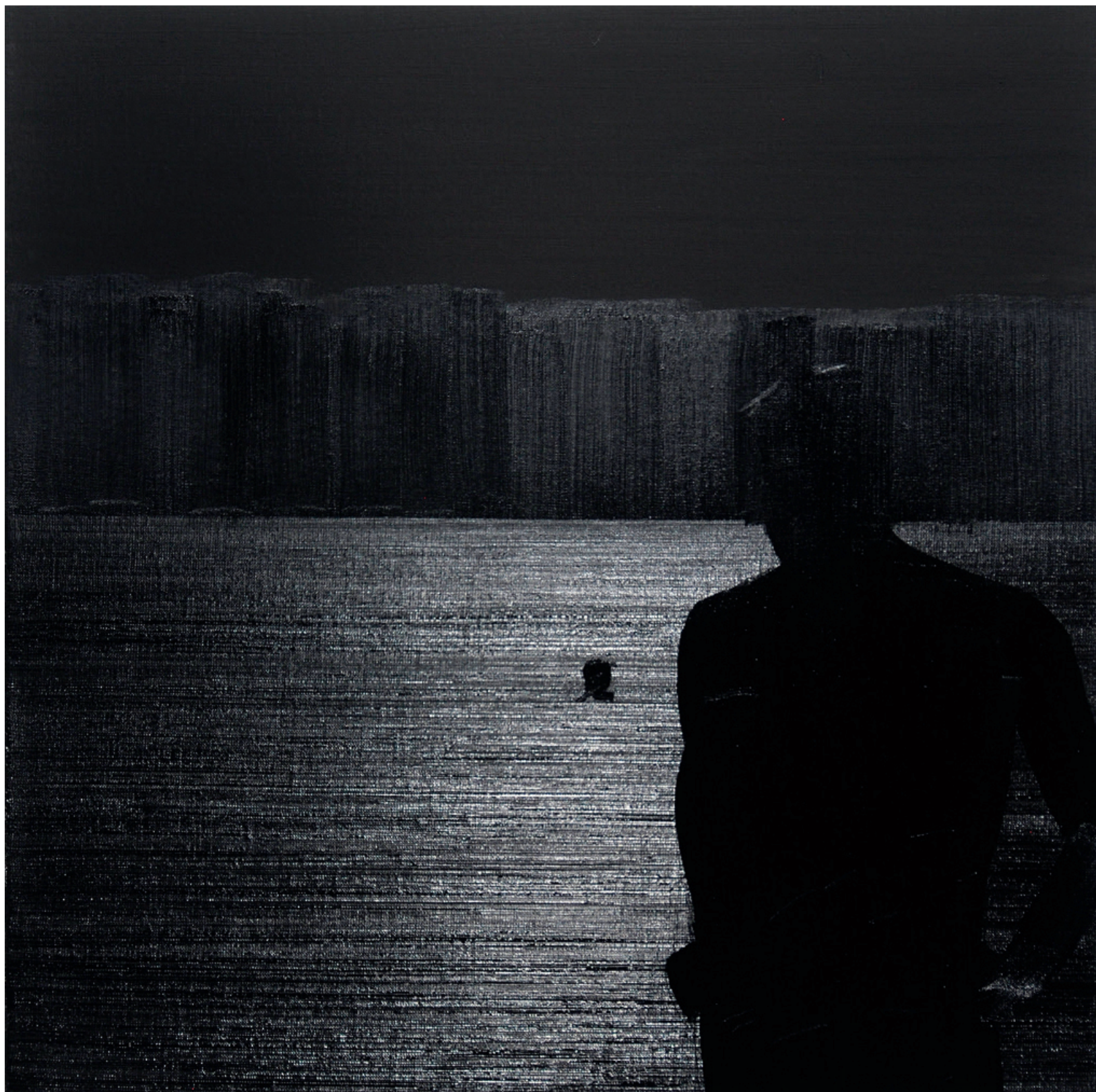
Ale to naprawdę nie jest zaplanowane, wykoncypowane. Tak po prostu jest lepiej. Gdyby te obrazy zawierały kolor, byłyby po prostu złe, nie na temat. Wulgarnie.

Dlatego są powabne w inny sposób. Wyjątkowość twojej sztuki polega na tym, że — powtórzę — przekraczasz zasady malarstwa.

Chodzi ci o samo obrazowanie?

Tak. Bo funkcja przedstawiająca, mimetyczna, stanowiła główną zasadę zachodniej tradycji malarskiej. Natomiast od czasów Malewicza, Rodczyńskiego, Strzemińskiego, Kleina, Newmana, Rothki to się zmieniło.

Te drzwi są już wyważone.



Dlatego takiego znaczenia, nawet przy braku drzwi do wyważenia, nabiera to, co robisz. Dziełem sztuki staje się obraz, płótno, na którym niczego nie ma.

Nawet nie staje się, ale zaczynamy je jako takie postrzegać. Awangardziści przesunęli granice definiowania sztuki. Może się ona zacząć poza obrazowaniem, albo nawet wbrew obrazowaniu.

Początkiem były trzy obrazy Aleksandra Rodcenki. Dla niego była to demaskacja malarstwa. Moim zdaniem twoje działania też prowadzą do takiego obnażenia czynności malarskiej.

Psucia z premedytacją? W życiu i w pracowni?

Tak. Odsłaniają oszukańczą naturę malarstwa. To obnażenie jest fenomenalne.

Widziałem ostatnio mały obraz Henriego Matisse'a w Pradze. Obraz, który znamy od zawsze z lichych reprodukcji; jeden z tych, które zdążyły się już tak zmitologizować, opatrzeć. Przejmująca jest konfrontacja z oryginałem, z jego wzruszającą materialnością, z faktem, że to kilka gram farby naniesione ludzką drżącą ręką.

Demaskujesz malarstwo w taki sposób, że tylko na zasadzie konwencji czy iluzji w grudce czarnej farby dostrzegamy jakieś kształty, a w szerokiej plamie — fragment nieba. Monochrom pokazuje, że to jest ułuda, że widzimy tylko farbę, w której chcielibyśmy zobaczyć martwą naturę, jakieś elegancko rozrzucone jabłka...

To ładne. Czyli chodzi o to, że wszystkie obrazy są w naszych głowach i wystarczy mały gest, żeby je aktywować.

Nocturn (Graboszyce), 2012–2013, olej, płótno

na sąsiedniej stronie:
Lamp Black. Pentagon (6), 2008, olej, płótno

Nocturne (Graboszyce), 2012–2013, oil on canvas

opposite:
Lamp Black. Pentagon (6), 2008, oil on canvas

To jest też gest odbiorcy.

Tak, bo gotowe już klisze są w głowach odbiorców i wystarczy naprawdę namiastka tego oczekiwanego. Pejzaż oznacza, że jest horyzont, jasna góra, ciemny dół. To świadczy o konwencjonalności i trywialności obrazowania. Czujemy się bezpiecznie, gdy dostajemy coś oczekiwanego, spodziewanego.

Przekraczanie tego horyzontu malarstwa miało oznaczać kres sztuki, ale nim nie było. I powraca cały czas, również poprzez twoje obrazy. Kresu nie ma nigdy.

To ciekawe, co mówisz, bo od początku zajmowania się tak zwaną sztuką żyję w znerwicowanej obawie przed końcem, przed tym, że każdy projekt jest ostatnim. Okazuje się, jak mówiłem, że koniec jednej pracy staje się początkiem następnej. Ale ciągle nad moim profesjonalizmem wisi utrata zawodu i wyczerpania złości, chociaż, póki co okazuje się, że można kopać głębiej i głębiej, że to nie jest koniec roboty. Wiesz, dlaczego byłem taki powściągliwy na temat mówienia o tej czynności jako zawodzie? Bo to od początku miało w sobie skazę schyłku i było zatrute poczuciem, że to jest koniec (może lepiej początek) końca.

U ciebie dotykanie „końca malarstwa” łączy się z odczuwanym nie raz końcem zawodu malarza. Jest jeszcze jedno pojęcie, które pasuje do tego, co robisz: dekonstrukcja. Nie oznacza zniszczenia, ale wskazuje na nowy porządek, konstruowanie poprzez wychodzenie poza przyjęte schematy.

Może dlatego, że nie mam świadomości tych zasad, nie wpojono mi ich na wydziale grafiki. Nie przeszedłem kursu technologii malarstwa, musiałem zaadaptować technologię na swoje potrzeby, zgodnie z własnymi możliwościami. Co działo się (i wciąż dzieje) przypadkiem, na zasadzie prób i błędów. Nasza wystawa to też zbiór kilku przypadków. Szukałem dla siebie nienowego auta na co dzień i znalazłem dwa wyjątkowe. Kiedy trafiłem do klubu fitness, poznałem Włodka. Jakiś czas temu próbowałem „posprzątać” swój magazyn i wyrzucić stare nieudane obrazy i rysunki, lecz zaniechałem tego, bo z czasem nabrały patyny. I tak z tej fetyszystycznej patyny, słabości do niej, wzięła się chęć postarzenia świeżo namalowanych rzeczy. ●●●

Wieszak, 2015, ołówek, papier

na sąsiedniej stronie:

Cegła, 1999–2000, olej, płótno

Hanger, 2015, pencil on paper

opposite:

Brick, 1999–2000, oil on canvas

We meet at a special moment in your life, known as the mid-life crisis. You're in your forties, in your prime, though a bit neurotic.

But in good form.

Absolutely. I'd like you to comment on your maturity. I'm asking because I've been through it before, with Piotr Uklański and his exhibition, *Czterdzieści i cztery* [Forty and four]. You're another artist that I'm working with who is in his prime, though also in midlife crisis.

And in a few other crises too.

Did you feel mature before growing older than Jesus or after?

After, of course. I guess it has to do with mental stabilisation. But I don't think it was a single event, like in the movies: bang, and suddenly everything looks different. It's a process, a stratification rather than an explosion or impressive plot twist.

One consequence of the crises you're experiencing is your going to the gym and caring for yourself. Another is a film about Włodek, a man you met there. Centred around his body, surprisingly fit given his age, the film is being made specially for the exhibition. I mention this because working on your show means going through a plexus of artistic and existential circumstances.

I met Włodek at one of those places where people exercise to the accompaniment of merry music. My psychiatrist sent me there. But if you're asking about how things are, we last talked by the Forum Hotel, a 'historic monument'

from the 1970s turned into a big cafe. And one of the statements in that discussion was that now is the worst time for us, artists born in the 1970s.

Why?

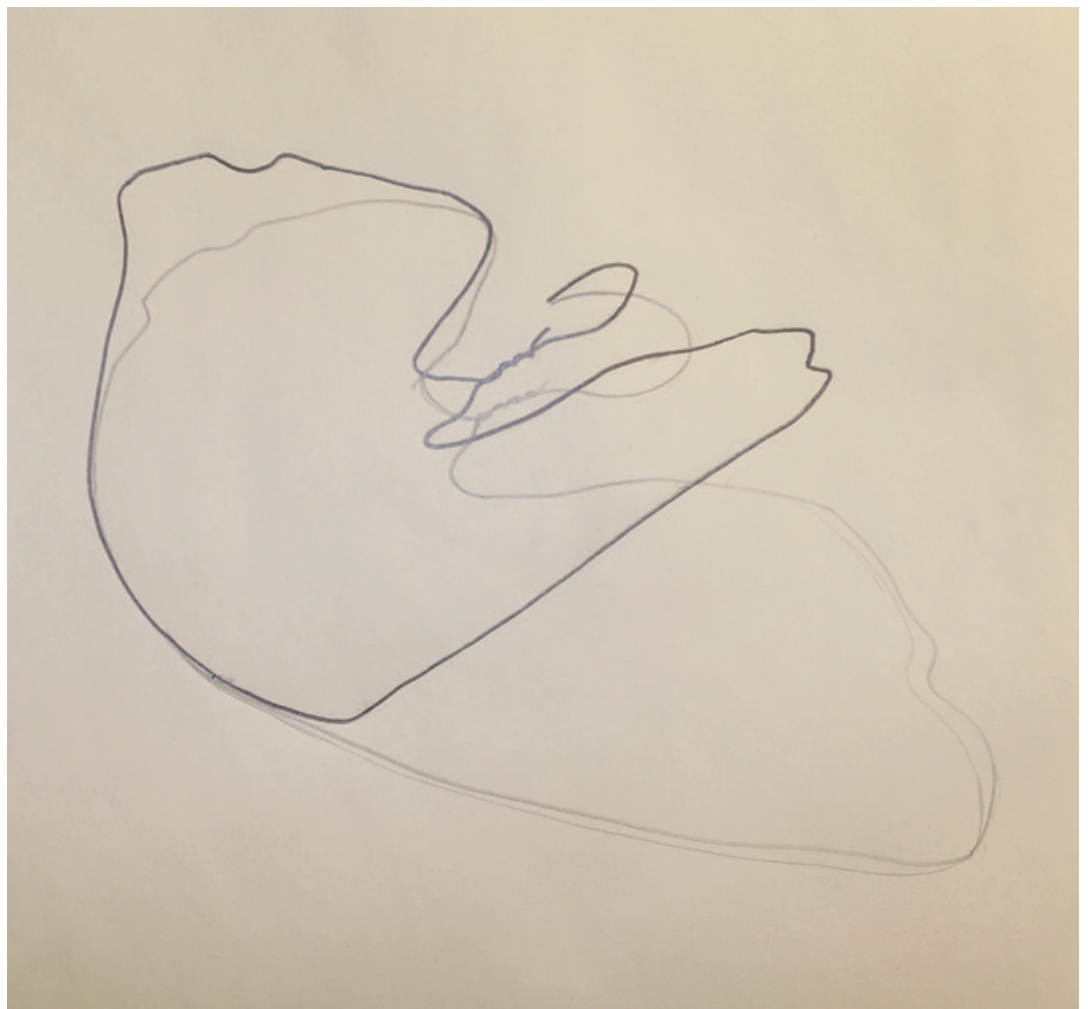
Because we're in a kind of transition period, a period when you're unwilling, or unable, to call yourself a 'classic', but no longer able to call yourself a 'debutant'. It's a rather crucial moment when anything can yet happen, when everything can yet collapse because you've piled up so much of it that the balance is precarious. But you can also build a solid foundation on it. The two unused thirty-year-old Mazdas that, I'll somewhat cheekily admit, we're putting in the gallery without any intervention whatsoever, can serve as a fitting metaphor of the awkward sense of suspension. These cars are not classics yet, but you can hardly call them recent.

Something may have collapsed in your personal life, but professionally it's been a stabilisation.

Yes, and a series of experiences. But I still have the idiotic sense, or perhaps a not entirely unjustified sense of embarrassment, that here you have a 42-year-old white man who, crouching or kneeling, stains white sheets of canvas and paper.

Stains?

In the sense of painting, drawing . . . For I still carry in myself, and even try to cultivate, simple emotions, simple definitions of painting or drawing, that this staining





of a white, unblemished piece of canvas or paper makes sense.

That's your job.

And luckily so. The kind of thinking that I'm talking about allows me to rationalise my curious profession, even if I don't think I'd like to turn completely professional. But wait, we were talking about maturing . . .

About maturity and being in your forties.

Let's conclude the subject then: I'll return to the moment when I became a man. It was when I managed to evade aesthetic banality, find my own language. You can call yourself a grown-up when you speak about your own affairs using your own language. At art school, we all painted in a similar fashion, because that was the easy, nice and pleasant thing to do. In the evening you painted what you had for breakfast.

You broke away from such painting style as part of the Ładnie collective through a risky, and radical, gesture — the destruction of painting by moving away from the stereotypical pretty picture that in Western culture is identified with representational art. In fact, from the very beginning your painting philosophy has been truly radical. And consistent.

Perhaps this is the reason of my negation, or doubts, of wondering why you paint, why a grown-up man should spend time staining white canvases. I've never done it for commercial reasons. In fact, when I'd dropped out of architecture school and started studying art, there was no art market to speak of. I had no business plan at all. Complete spontaneity. To this day I believe that painting is a curious activity and that every successful painting arises from such self-doubt.

Until ca 2004 you painted objects, ads, works inspired by what you'd had for breakfast. Then came maturity, your own language, challenging the image.

From the very beginning I felt a sense of discomfort with regard to representation and depiction in oil painting. It felt wrong that you could suddenly separate depiction from the picture. Hence these paintings-as-objects: it's hard to separate the painted object from the object that is the painting itself. This kind of dichotomy has been characteristic for my paintings to this day — they are both pictures and objects.

You began to struggle with white canvas, eventually abandoning colour on behalf of white, grey, and black.

It was a process, without any sudden decisions or about-faces. The path, I believe, with all its mistakes and fluffs, is what matters. In my case, it's not done in leaps and bounds. Each successive painting, each successive attempt, was a justification for the next one. The end of each work is the beginning of another. And I hope the process keeps powering itself this way. I've managed to push this terribly heavy cart quite far. To this rather gloomy, monochromatic niche.

I like the fact that you don't look at the painting as an object of adoration.

A fetish.

For you it's always an object. But I have a problem with the small formats of your works. In the larger ones, the materiality vanishes, the surface and what is painted on it becoming more pronounced. What prevails here is our habituation to the 'smooth' picture, our customary blurring of its physicality, materiality.

And thickness, the third dimension, disappears?

Yes. You don't see the frame, the stretched canvas, the irregularities and bumps . . .

Perhaps. But I like the material aspect of the painting. To this day I make canvas stretchers for myself using a woodworking machine. I've talked about it somewhere before, actually delighting in the statement that I don't do it accidentally or out of frugality, but out of the satisfaction of making the picture from start to finish. There are no intermediaries. I myself choose the size and thickness, stretch the canvas, and then fill it.

I love the white tondos you order. The frames of your paintings aren't always straight.

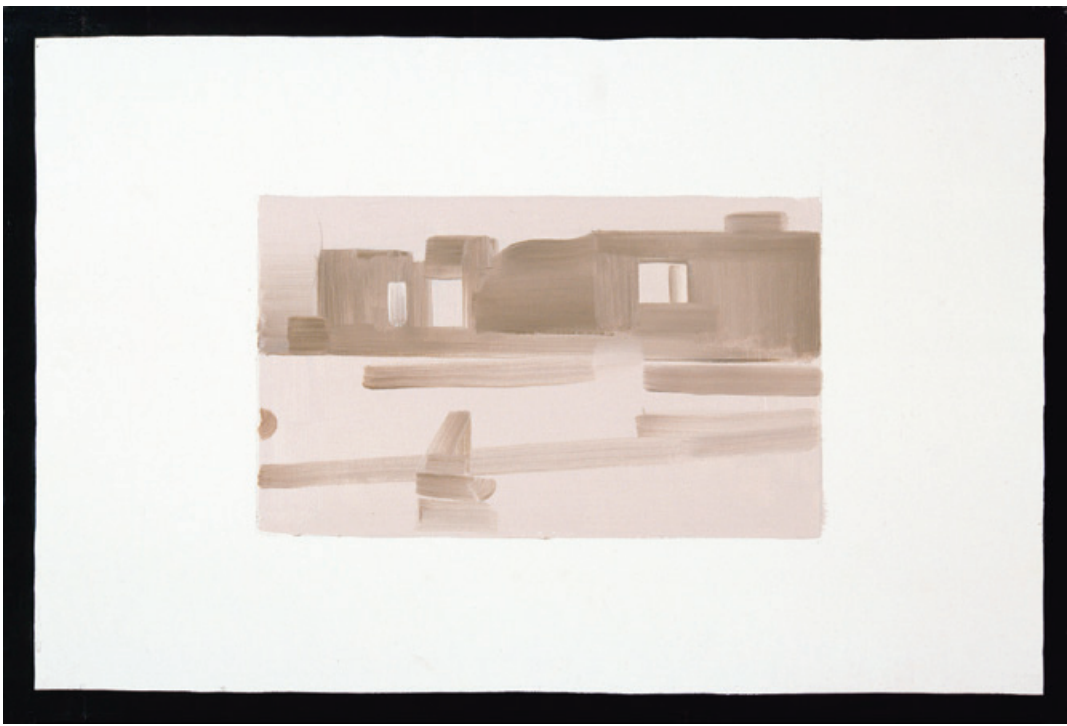
Tondos require superb skill and professional machinery. After making one or two hundred stretcher bars, with satisfaction, of course, I started wondering why I always arrange the profiles precisely at a 90-degree angle. Why are we so accustomed to the right angle? Why not use the shape, form, of the picture as another means of expression besides colour, outline, texture? In my computer, these paintings are called 'broken pictures'.

Such as *Bamboos*.

They're crooked, damaged. Deformed by a fictional force, the energy of an image of a growing plant, the force of nature.

Thus the painting becomes flexible.

Had I done it in a rectangle, there wouldn't have been enough dynamism in the object. Not even in the picture itself, but in the object. The bamboo shoot would have been dead. It's better when a growing stalk is painted on a wobbly, 'damaged' medium. In each painting there are only two right angles so that the whole thing doesn't 'fall apart'. If I were to make a smart-alecky comment, I'd say



that first there is chaos and intuition, and only then you perform a rational correction, never the other way round. It has to be a combination of thinking and feeling, or even intuition, because feeling is something that has to do with urges and romancing.

You often multiply your works, e.g. *The Whistler's Mother Painting* (2003), ten versions of which are in the Zachęta collection, but altogether you've made several dozen. And a very interesting video documenting their automatic painting. You are very skilful in painting virtually identical pictures. You've borrowed the picture from an existing painting, James McNeill Whistler's *Arrangement in Grey and Black No. 1*, whose title actually brings to mind the colours of your works. How did you find it?

I don't remember. But I liked the picture-within-a-picture because it was painted in a light, casual and contemporary manner, as opposed to the preening face, the headscarf, the drapery. I achieved the lightness through multiplication, thus avoiding the burden and responsibility involved in making a single unique work. A painting, when you intend to make it in a hundred copies, requires such automatism that will produce an effect of lightness, technological skilfulness and routine.

In this way you challenge the very essence of painting — the idea of a singular picture. You still make series of virtually identical works.

It wasn't my motivation though . . . Of course, this aspect is highly political and topical, and there's many a coffee-house table it could be discussed at. But the piece by Whistler is marked by a lightness of the ground combined with a contemporary brush stroke, all that in juxtaposition with a figure polished up to suit critics' or patrons' expectations . . . This kind of nonchalance is also present in parts of the background in the Old Masters, where, after painting the Jesus, Mary, bishop or general, they allow themselves to experiment a bit, to fiddle with form. Or in the finish of some fragment of nature. Even in old paintings, which I see in various collections around the world, the third ground is more interesting than the first. You can see the painter had more breathing space. Multiplying offers this comfort and quality too.

The painting in Whistler's painting is monochromatic. At some point you switched to monochromatism and it makes your work stand out. White, grey, black — these are completely different formal values.

I think my paintings are beyond colour. It's a conscious choice. I'm sensitive to colours, but there is no need for them in my paintings, they would have been one value too many. Besides, there is so much visual value and space to exploit between black and white . . . You can communicate a great deal of information with that.

The monochromatism, and the self-referentiality of many of your paintings, requires a different kind of reception from the viewer.

Sure, and that makes my work a niche thing. Colour is the simplest and most effective emotional medium — yellow stimulates, blue makes you dreamy.

A low-key colour scheme, figurativeness, but few people . . .

If people appear sometimes, it's as a generic painting element. There's the landscape, so there are also people. I've painted figures on the edge of water, but it's more like playing with convention, winking at the viewer. You're right: these are not real, living characters. They are a prop rather than a plot culmination. They're certainly not as utterly two-dimensional and intellectually distilled as, for example, Malevich's *Square*. They do connect with life in a way. I wouldn't be giving people dry screeds on painting. In fact, I wouldn't like to be a painter who makes poor people feel awkward.

You produce paintings lacking depth, illusiveness . . .

Illusiveness? But my painting is very showy. Really flamboyant.

Partly so, as necessitated by your method. To me everything you do appears to be about painting, about canvas and paint.

About the curious practice.

Your radicalism is unique. These are not entirely mimetic paintings. Rather it's a work on painting itself, or about it.

I'd rather not cultivate a sense of exceptionality. There's only one guy collecting Grolsch beer caps in Poland.

Does that make his collection culturally significant? No, it doesn't.

But there are many painters.

I definitely want to do more than just generate a bizarre kind of discharge. This isn't a strategy or a recipe for cultural participation, that you have to do something bizarre in order to gain visibility. No, it's a result of a process and the several dozen or hundred examples that I've analysed and drawn conclusions from.

I'm not thinking about your practice in terms of a cultural gimmick, because you've developed the language yourself. Rather I'm comparing you to artists who dealt with painting, drawing, in a similar way. In 1953, for example, Robert Rauschenberg purchased a drawing by Willem de Kooning and erased it with a rubber, turning somebody else's work into his own.

This is about appropriation?

About appropriation with authorial consent. But it's a highly radical act. Rauschenberg created a monochromatic work, directly transgressing the principle of representation. He destroyed the representation, discovering the clean surface. The same happens in your case. Knowing what Rauschenberg did, I understand better your love for clean canvas, for yellowed sheets of paper that represent nothing. For the original monochromes.

It's a beautiful work, a beautiful and contrarious gesture. One that reinvests the sheet of paper with its innate potential. One that also serves, perhaps, as a malicious comment on artistic stardom and the crude commercialisation of art.

Rauschenberg actually revealed something that de Kooning's drawing had obscured. Such situations also happen in your painting and drawing.

For example, in my wire drawings. The sheet of paper is not entirely 'damaged' in them. Even the parts left empty are active, shining with the light of white paper. Drawing delicately violates its infiniteness.

But you've also done many monochromes covered evenly with paint.

Abstract ones? I've had several of those.

Already *Bricks* were paintings-as-objects, but also monochromes. The monochrome is like a wall. What quality were you pursuing in the video *Zug. St. Michael*, where you painted over the image of a church? It was excellent — a transition from representational painting to the monochrome.

There are two shades of the same colour there. But the painting process, when filmed, comes across as highly spectacular: the insolence of painting over the canvas, staining it. The video also shows that you can finish the picture at any time — that was the purpose of the experiment. Each additional cloud or brushstroke could have ended it.



But the final outcome was a black surface.

Indeed. I deliberately didn't finish that painting. I didn't stop at the so called right moment that is, basically, any moment preceding the completely black canvas.

Your paintings are pretty much about monochromatism. It's work on the painting medium itself, self-referential. David Batchelor once presented a lecture called *In Bed with Monochromatism* at the Muzeum Sztuki Łódź. What you're in bed with are not multicolour landscapes or aestheticised nudes, but white-and-grey-and-black paintings. To me it's the key indicator of your work.

But it's not something I've planned or contemplated. It's simply better this way. If these paintings had been in colour, they would have been simply bad, not to the point. Vulgar.

That's why they're appealing in a different way. The uniqueness of your art is that — let me repeat myself — you transgress the principles of painting.

You mean depiction itself?

Yes. Because the representational, mimetic, function used to be the main principle of the Western painting tradition. But it's no longer so since Malevich, Rodchenko, Strzemiński, Klein, Newman, or Rothko.

This door has already been pried open.

That's why what you do — even if there's no door to pry open — acquires such significance. A painting, a canvas, that shows nothing becomes an artwork.

Not even becomes, but we begin to perceive it this way. Avant-garde artists have pushed the limits of art's definition. It can now begin beyond, or even in defiance of, depiction.

At the beginning were three paintings by Alexander Rodchenko. For him, it was the unmasking of painting. Your practice too, I believe, leads to such baring of the painting act.

To conscious spoiling? In both life and the studio?

Yes. They reveal the fraudulent nature of painting. This exposition is phenomenal.

While in Prague recently, I saw a small piece by Henri Matisse. A painting we all know from poor reproductions; one of those that have become so staple, all-too-familiar. It's truly moving to confront the original, its soul-stirring materiality, the fact that it's a few grams of paint applied by a shaky human hand.

You unmask painting in such a way that it's only by convention or due to illusion that we perceive shapes in a clump of black paint, and a fragment of the sky in a broad patch of blue. The monochrome shows that this is a delusion, that we only see paint, in which we'd like to discern a still life, some scattered apples . . .

That's nice. So all the images are already in our heads and it only takes a small gesture to activate them.

It's also the viewer's gesture.

Yes, because the clichés already exist in their heads and all they need is a substitute of the expected. The landscape means there is a horizon, a light colour above, a dark one below. This means that depiction is conventional and trivial. We fell safe when we get something expected, anticipated.

Going beyond that was thought to spell the end of art, but it didn't. And it returns all the time, also through your paintings. There is no end.

It's interesting what you say because as an artist I've always lived in a neurotic fear of the end, of each project becoming the last one. It turns out, as I said, that the end of one work becomes the beginning of another. But my professionalism is still haunted by the spectre of loss of profession and exhaustion of resources, although today it looks like I can still dig deeper and deeper, that it's not the end of the work. Do you know why I've been so reluctant to speak about this practice as a profession? Because from the very beginning it's been poisoned with a sense of decline, a feeling that this is already the (beginning of the) end.

In your case, the 'end of painting' combines with a frequently felt sense of a demise of the painting profession.

In fact, there's one more word that fits what you do: deconstruction. It doesn't mean destruction, but a new order, constructing by doing unorthodox things.

Perhaps that's because I don't know the orthodoxy, it wasn't taught to me at art school. I didn't do a course in painting technology, I had to adapt technology to my own needs, and to my own capabilities. Which happened, and happens to this day, in a random fashion, by trial and error. I was looking for a used car for myself, and found two unique ones. I went to the gym and met Włodek. Some time ago I was trying to give my studio a 'cleanup', throw out the old unsuccessful paintings and drawings, but I didn't, because over time they've acquired a patina. And so this fetishistic patina, a weakness for it, yielded a desire to age freshly painted things. ●●●

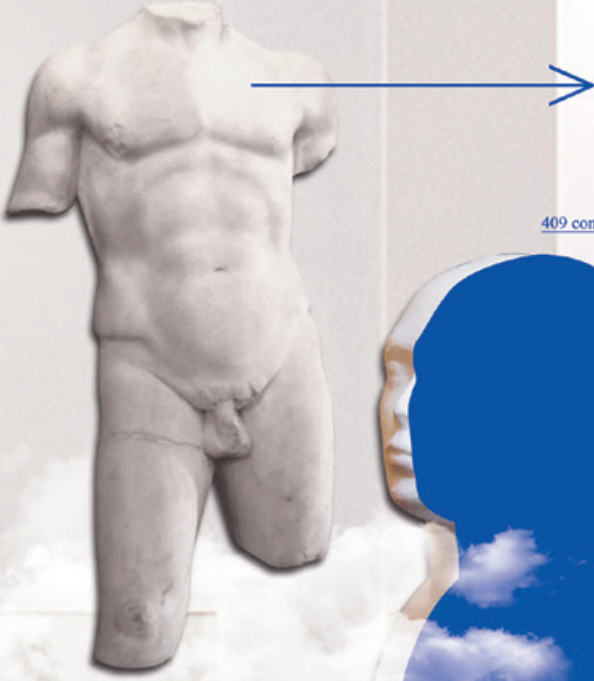
Nokturn (Graboszyce), 2012–2013, olej, płótno

na sąsiedniej stronie:
Obraz matki Whistlera (fragment instalacji), 2003, olej, płótno, kolekcja Zachęty, CC BY-NC-ND 3.0

Nocturne (Graboszyce), 2012–2013, oil on canvas

opposite:
Whistler's Mother Painting (installation fragment), 2003, oil on canvas, collection of Zachęta, CC BY-NC-ND 3.0

bad request



409 conflict

not found

Miejsce Projektów Zachęty | Zachęta Project Room

Złożone, rozłożone

Assembled, Disassembled

kurator | curator: Romuald Demidenko
współpraca | collaboration: Karolina Bielawska

artyści | artists: Brud, Michał Linow, Nomadic State, Noviki, Pakui Hardware, Polen Performance, Princ Polo, Katarzyna Przezwańska, Gregor Różański

Jesteśmy przyzwyczajeni do tego, że w naszym otoczeniu pojawia się wiele podobnie wyglądających obiektów i wnętrz, w których są podobne lub takie same elementy. Przyzwyczailiśmy się też do oglądania tych samych lub ludzko podobnych prac tych samych artystów w różnych miejscach. Być może podobieństwa są efektem konieczności — pewne specyficzne cechy zastępowane są bardziej uniwersalnymi i korzystnymi z punktu widzenia ogółu. Instytucje nie potrzebują skomplikowanej i kosztownej infrastruktury oraz personelu do jej obsługi. Metody produkcji i dystrybucji uelastyczyły się, tak jak ich efekty. Artyści pozbyli się swoich pracowni, żeby pracować w kawiarniach nad zleconymi projektami. Ich prace łatwo rozpakować i zainstalować w jednym miejscu, po czym przewieźć i zaprezentować w innym. Powtarzalność jednak nie bierze się znikąd. Źródła doszukać się można w masowej produkcji mebli, szczególnie tych nadających się do samodzielnego montażu, które zaczęły się upowszechniać na początku lat pięćdziesiątych. Jednym z ich kreatorów był Gillis Lundgren, wieloletni konsultant Ingvara Kamprada i autor rzekomo najpopularniejszego regału na świecie produkowanego dla IKEA. Pewnego dnia Lundgren musiał przetransportować samochodem kilka krzeseł i stolik. Aby go zmieścić w bagażniku, odkręcił nogi, a po powrocie do domu ponownie złożył. Tego samego dnia pojechał do biura, żeby omówić ze swoim zespołem możliwość przygotowania do sprzedaży mebli w częściach. Dziś szwedzki konserwny jest z szerokiego asortymentu produktów do szybkiego montażu. To prawdopodobnie największy producent łatwo dostępnego wyposażenia wnętrz, które wkrótce po zaprojektowaniu mogą być wdrażane do produkcji i dostarczane do detalicznej sprzedaży. Zapakowane w płaskie kartonowe pudła dają się łatwo przetransportować, a na miejscu mogą być składane przez swoich właścicieli. Gdy jedna z największych instytucji sztuki w Londynie zakupiła do swej kolekcji pracę czołowego przedstawiciela sztuki minimalizmu, nie podając dokładnej sumy, jaka została wydana na poczet zakupu, fakt ten wywołał sporo kontrowersji. Artysta wykorzystywał jako tworzywo swoich instalacji cegły. Przechowywane w magazynie wyglądały raczej zwyczajnie — z kolei prezentowane na wystawie ułożone były jedna przy drugiej, tworząc dość płaski obiekt. „Czy praca artysty ma polegać jedynie na zbieraniu i układaniu w muzeum cegieł?” — oburzali się londyńczycy. Krytycy docenili pracę za szczerą oraz właśnie za ułożenie jej z gotowych półproduktów.

Wystawa prezentuje kilkunastu artystów, którzy pokazują istniejące już dzieła w kontekście poszukiwania podobieństw między nimi, a nowe prace w nawiązaniu do miejsca wystawy, testując tym samym jej format, ograniczenia i zmienność. ●●●

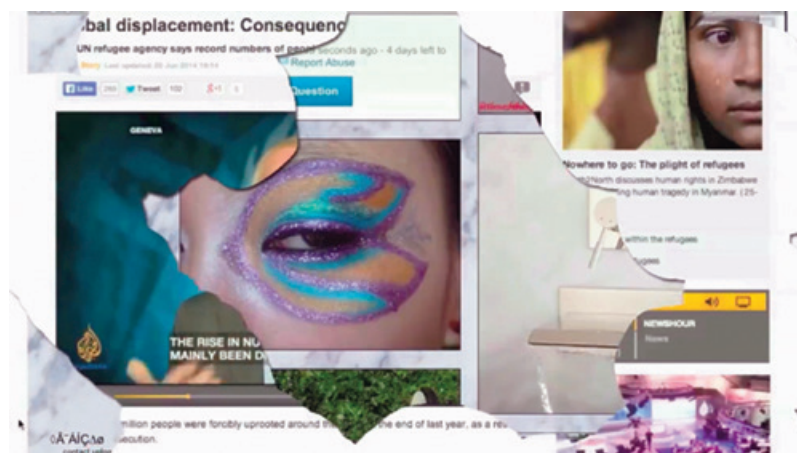
Romuald Demidenko

Pracując nad wystawą (i zastanawiając się nad tytułem tego tekstu), zacząłem przeglądać teksty i wycinki prasowe opowiadające o tym, co dawniej określało nowe zjawiska, osiągnięcia i aspiracje. Gdy czytamy o nich z perspektywy czasu, zaczynają brzmieć dość znajomo, a nawet kokieterijnie. Szczególnie, gdy autor podkreśla skalę bądź masowość zjawiska.

„Efektowne muzeum otwiera swoje podwoje dla zwiedzających. Gmach zaprojektowany przez architekta został wzniesiony ze szkła, tytanu i wapienia. Obok budynku stoi gigantycznej skali rzeźba przedstawiająca szczytnika wykonana z 25 ton ziemi i 70 tysięcy świeżych kwiatów. Nowy wieżowiec osiąga oficjalnie wysokość 508 metrów, przez co zostaje uznany za najwyższy budynek na świecie. Ma go pokonać wieżowiec planowany na 818 metrów wysokości. Odstonięta zostaje olbrzymia metalowa rzeźba zwana potocznie żelkiem. Amerykański artysta znany z nadawania przedmiotom codziennego użytku statusu dzieła sztuki kończy 50 lat. Z tej okazji w pałacu pod Paryżem odbywa się wystawa jego prac”.

Ciekawie jest też porównać fakty kulturowe i ich podobieństwa, praktyki spowodowane pojawieniem się nowych możliwości komunikacyjnych i ich następstwa.

„Liczba użytkowników internetu przekracza miliard. Uruchomiony zostaje serwis pozwalający na zamieszczanie filmów wideo oraz aplikacji, dzięki którym każdy może oglądać powierzchnię Ziemi, płynnie przybliżając obraz aż do poziomu ulic. Zachwyty świata wzbudza stadion w kształcie ptasiego gniazda projektu szwajcarskich architektów i chińskiego artysty. Wybuch kryzys”.



Noviki, *Przemieszczenie*, 2015, wideo, dzięki uprzejmości artystów

na sąsiedniej stronie:

Princ Polo, *Na podstawie starożytności*, 2016, wizualizacja projektu, dzięki uprzejmości artysty

Noviki, *Displacement*, 2015, wideo, courtesy of the artists

opposite:

Princ Polo, *After Antiquities*, 2016, project visualisation, courtesy of the artist

We're used to the presence around us of many similar-looking objects and of interiors featuring similar or identical objects. We've also gotten used to watching the same or perfectly similar artists at various places. These similarities may be a result of necessity — some peculiar characteristics are replaced by more universal or more advantageous ones. Institutions don't need any complex and costly infrastructure, nor the personnel to run it. Production and distribution methods have grown flexible, as have their effects. Artists have gotten rid of their studios to sit at cafés and work on commissioned projects. Their works can be easily unpacked and installed in one place, then shipped and presented in another.

But repetition doesn't come from nowhere. Its roots can be traced back to the industrial production of — especially ready-to-assemble — furniture, which became widespread in the early 1950s. One of the designers of such products was Gillis Lundgren, Ingvar Kamprad's long-time consultant and author of what is supposed to be the world's most popular bookcase (IKEA's Billy). One day Lundgren had to move a couple of chairs and a table by car. He unscrewed the table's legs to fit it in the car's trunk, and screwed them back again upon arrival. Then he went to the office to discuss the possibility of selling knock-down furniture. Today the Swedish company is known for its wide range of quick-assembly products. It is probably the world's largest manufacturer of mid-market interior-design articles that, once designed, can be quickly sent to production and retailed. Flat-packed, they are easily transported home and ready to assemble.

When one of the major art institutions in London refused to disclose the sum it had paid for a work by a leading Minimalist, considerable controversy arose. The work was an installation, a flat object composed of bricks laid next to each other. In the storeroom, the bricks looked rather ordinary. 'Is it artistic work today to collect bricks and arrange



them in the museum?', Londoners asked with indignation. Critics, in turn, praised the work for being honest and exactly for using ready-made half-products.

The exhibition presents several artists who show existing works in the context of seeking similarities between them, and new works in a manner specific to the site of the exhibition, thus testing its format, limits, and changeability. ●●●

Romuald Demidenko

Working on the exhibition (and wondering how to title this statement), I began browsing through texts and press clippings to find out what kind of definitions were used in the past to describe new phenomena, achievements, or aspirations. Read in hindsight, these accounts sound rather familiar, even coquettish. Especially so when the author stresses the scale or mass character of the phenomenon.

'An impressive museum opens. The building is made of glass, titanium, and limestone. Next to it stands a huge sculpture of a puppy, built with 25 tonnes of soil and 70,000 fresh flowers. The new skyscraper is 508 metres tall, making it the world's tallest building. But it is to be beaten by a new tower, height: 818 m. A huge new public sculpture is being unveiled, nicknamed "The Bean". An American artist famous for turning ordinary objects into artworks is 50 years old today. On this occasion, an exhibition of his works is being held in a palace near Paris.'

It is also interesting to compare cultural facts and their similarities, practices brought about by the emergence of new media and their consequences. 'The number of Internet users has reached over a billion. A new web service is launched, allowing users to post videos and apps, thanks to which you can view the surface of the Earth, zooming in smoothly down to street level. Designed by Swiss architects and a Chinese artist, a sports stadium in the shape of a bird's nest meets with an enthusiastic response worldwide. A crisis breaks out.'

Polen Performance, dzięki uprzejmości artystów © 2016 Polen Performance

Pakui Hardware, *Transakcje*, 2016, fragment instalacji, dzięki uprzejmości artystów

Polen Performance, courtesy of the artist © 2016 Polen Performance

Pakui Hardware, *Transactions*, 2016, installation fragment, courtesy of the artists



fotografie dzięki uprzejmości artystki | photos courtesy of the artist

W swojej twórczości poruszam problemy związane z tożsamością kulturową, z bieżącymi wydarzeniami oraz historią.

Inspiruje mnie najbliższe otoczenie. Pracuję intuicyjnie, w sposób dokumentalny, wykorzystując techniki analogowe. Dużo podróżuję i często tworzę w miejscach, które odwiedzam. Poprzez fotografowanie zastanej architektury, badam specyfikę tych miejsc.

Moim pierwszym projektem jest *I Like You, I Like You a Lot*. Zainspirowała mnie bardzo osobista, tragiczna historia — utrata mojego trzynastoletniego brata Makska, który utopił się podczas wycieczki harcerskiej w 2008 roku. Wraz z upływem czasu skupiałam się na grupie jego najbliższych znajomych mieszkających w Kowarach, tak samo jak on zafascynowanych propagowanym przez amerykańskie kino ideałem bohatera. Opowieść o odejściu bliskiej osoby staje

się w ten sposób rejestracją utraty elementów polskiej tożsamości.

Często pracuję w Indiach (w szczególności w Bombaju), a także w Palestynie, Albanii.

Projekt *Life Is on a New High* (2012–2015) traktuje o zmieniającym się krajobrazie i nieuregulowanej strukturze Bombaju — finansowej stolicy Indii. W mieście brak scentralizowanego planowania urbanistycznego, a wieżowce wyrastają wszędzie. Służą one celom mieszkalnym. Wiele z nich stoi nieukończonych. Interesuje mnie szczególnie rozdziew pomiędzy odbijającymi się w reklamach drapaczy chmur z „Times of India” aspiracjami nowobogackich a realiami życia miasta.

Portretuję architekturę, celowo unikając fotografowania ludzi, ponieważ wytwory kultury nierzadko odwierciedlają podświadome ludzkie potrzeby.

Alicja Dobrucka

Ur. w Kowarach w 1985 roku. Studiowała w praskiej FAMU oraz londyńskich Goldsmiths College i London College of Communication. Mieszka w Londynie.

My practice deals with issues related to cultural identity, current events, and history. I'm inspired by my immediate surroundings. I work intuitively, in a documentary manner, using analogue technologies. I travel a lot and often make art in the places that I visit. By photographing architecture, I investigate their specificity.

My first project, *I Like You, I Like You a Lot*, was inspired by a tragic personal story — the loss of my 13-year-old brother, Maks, who drowned during a boy-scout trip in 2008. With time, I focused on a group of his close friends living in Kowary, fascinated, like him, by the hero model promoted by Hollywood cinema. A narrative about the departure of a loved person becomes a means of recording the loss of certain elements of Polish identity.

I often work in India (particularly in Mumbai), as well as in Palestina and Albania.

Another project, *Life Is on a New High* (2012–2015), deals with the changing landscape and unregulated status of Mumbai, India's main financial hub. Lacking zoning plans, apartment towers are springing up everywhere, many of them unfinished. I'm particularly interested in the gap between the aspirations of the nouveau-riches, reflected in the glossy real-estate ads published by newspapers like the *Times of India*, and the actual realities of urban life.

I portray architecture, deliberately avoiding photographing people, because cultural products often reveal subconscious human needs.

Alicja Dobrucka

Born 1985 in Kowary. Studied at the FAMU in Prague and at the Goldsmiths College and London College of Communication. Based in London.

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

MIEJSCE
PROJEKTÓW
ZACHĘTY



COMMON AFFAIRS

REVISITING THE VIEWS AWARD –
CONTEMPORARY ART FROM POLAND

Deutsche Bank KunstHalle
Unter den Linden 13/15
10117 Berlin

Polnisches Institut
Burgstraße 27
10178 Berlin

**21.07. —
30.10.16**

KunstHalle
by Deutsche Bank



Organized with
the financial support from
the city of Warsaw



Deutsche Bank KunstHalle, Instytut Polski w Berlinie | Deutsche Bank KunstHalle, Polish Institute in Berlin

Common Affairs

Revisiting the *Views Award* —

Contemporary Art from Poland

Common Affairs

Revisiting the *Views Award* — Contemporary Art from Poland

kuratorzy | curators: Julia Kurz, Stanisław Welbel

artyści | artists: Paweł Althamer, Supergrupa Azorro, Tymek Borowski, Karolina Breguła, Elżbieta Jabłońska, Rafał Jakubowicz, Łukasz Jastrubczak, Robert Kuśmirowski, Anna Molska, Anna Okrasko, Agnieszka Polska & Witek Orski, Karol Radziszewski, Janek Simon, Konrad Smoleński, Monika Sosnowska, Iza Tarasewicz, Piotr Wysocki

Jest rok 2015. Sztuka została niemal zupełnie zinstrumentalizowana, bez względu na to, czy łoży się na nią z prywatnej, czy z publicznej kieszeni. Służy interesom narodowym bądź europejskim, gdyż szczególnie skutecznie tworzy i umacnia pożądaną tożsamość. [...] Lecz w 2015 roku sztuka służy także zahamowaniu niepożądanых tendencji społecznych, zakorzenionych w faszystymie czy nacjonalizmie¹.

Maria Lind

Tę wizjonerską prognozę przyszłości sztuki Maria Lind przedstawiła w roku 2005, a więc w roku drugiej edycji *Spojrzeń* — organizowanego co dwa lata we współpracy Deutsche Banku i Zachęty konkursu dla „najbardziej interesujących młodych polskich artystów współczesnych”, który w roku 2015 miał swoją siódmą edycję. Wystawa *Common Affairs* prezentowana w 2016 roku w Berlinie przez Deutsche Bank KunstHalle, Zachętę i Instytut Polski w Berlinie sytuuje się w złożonej strukturze wzajemnych relacji, powiązań i zależności w sferze kultury, gospodarki i polityki, zaś w projekcie udział biorą partnerzy z bardzo różnych obszarów.

[...]

Zostaliśmy zaproszeni do przygotowania wystawy zbiorowej, pokazującej wybór spośród prac 48 artystów czy grup artystycznych uczestniczących w konkursie *Spojrzenia* od 2003 roku — jako reprezentację polskiej sztuki współczesnej w Berlinie. W szczególności interesowały nas początki i uwarunkowania tego przedsięwzięcia, tak więc na nich postanowiliśmy się skupić — po pierwsze, na konkursie *Spojrzenia* wraz z jego niezbyt odległą historią, co może być okazją do przyjrzenia się zmianom zachodzącym w polskim społeczeństwie, po drugie, na jego wpisaniu się w kontekst 25 lat transformacji ustrojowej, a po trzecie — na okolicznościach towarzyszących wystawie.

[...]

Co jest „wspólne”, czym są „sprawy” i gdzie sytuuje się nasz dyskurs? Ogólne ramy dotyczą kwestii związanych z publicznym i prywatnym zaangażowaniem na polu sztuki, pozycją sztuki, jej wpływem na społeczeństwo, niezależnością i instrumentalizacją. Sam tytuł — *Common Affairs* [Wspólne sprawy] — jest reakcją na rolę i program przyświecający wszystkim stronom w tej złożonej strukturze, a także na nasze własne zaplątanie w system sztuki współczesnej. „Instytucja sztuki współczesnej”, o której pisze Maria Lund w innym tekście, nie tylko wskazuje na fizyczną i administracyjną instytucję samej sztuki, ale „obejmuje mniej więcej cały jej system [...]”. Zawiera ona w sobie zarówno rynek sztuki, jak i aparat publiczny z jego polityką i kanałami finansowania². Lind wypunktowuje charakterystyczne cechy fali krytyki instytucjonalnej, będącej podstawą jej koncepcji, wskazując, że „krytyk angażuje się w to, co krytykuje — nie ma tu niczego »poza«, nie ma absolutnego dystansu”². Pod tym względem wystawa odwzorowuje samą „instytucję sztuki współczesnej”, którą można postrzegać jako niewidoczną materię, jak powietrze, którym oddychamy. Jak pisał Robert Musil w *Człowieku bez właściwości*, trzeba pamiętać, że to, czemu odmawiamy rzeczywistości, jest najważniejsze. ●●●

Fragmenty tekstu kuratorskiego Julii Kurz i Stanisława Welbela w katalogu wystawy

- 1 Maria Lind, *Wstęp. Europejskie polityki kulturalne 2015: raport o przyszłości publicznego finansowania sztuki współczesnej w Europie*, w: *Europejskie polityki kulturalne 2015. Raport ze scenariuszami przyszłości publicznego finansowania sztuki współczesnej w Europie*, Fundacja Bęc Zmiana, Warszawa 2009, s. 29, http://nck.pl/media/study/europejskie_polityki_kulturalne_2015.pdf (dostęp 13.04.2016).
- 2 Maria Lind, *The Future Is Here*, 2006, <http://eipcp.net/policies/ci/lind/en> (dostęp 13.04.2016).

It is 2015. Art is almost completely instrumentalised — regardless of whether its financing is private or public. Art services either national or European interests, where it is especially useful in the construction or reinforcement of specific identities. . . . In 2015 art is also used to stave off undesirable fascist and nationalistic tendencies in society.¹

Maria Lind

Maria Lind ventured this rather bleak forecast of art's future in 2005, the year that the Deutsche Bank and Zachęta — National Gallery of Art hosted their second *Views Award*, a biennial prize and exhibition for ‘the most interesting young Polish contemporary artists. The 2016 *Common Affairs* exhibition in Berlin, a joint project by the Deutsche Bank KunstHalle, Zachęta — National Gallery of Art, and the Polish Institute in Berlin, is entrenched in a complex structure of interrelations and interdependencies within the realm of culture, economy, and politics, and the project involves partners from very different backgrounds.

[...]

We were asked to create a group show to represent Polish contemporary art in Berlin from amongst the forty-eight artists and artist groups that have taken part in the *Views* competitions since 2003. We decided to look at the origins and the related circumstances of the competition, first focusing on the *Views* exhibition with its relatively young history and how it exemplifies certain developments in Polish society, then on how it fits in the context of twenty-five years since the introduction of Poland's new political system in 1989, and finally on the background of our exhibition.

[...]

What is the ‘common’, what are the ‘affairs’ and where is our discourse located? The overall framework addresses questions of public and private involvement within the art field, the position of art, its impact on society and its independence and instrumentalisation. The title *Common Affairs* reacts to the role and agendas of all parties within this complex structure and our very own entanglement within the system of contemporary art. The ‘institution contemporary art’ described by Maria Lind does not only point to the physical and administrative institution of art itself, but ‘embraces more or less a whole system — the “institution contemporary art” . . . This includes both the art market and the public apparatus, with its policies and channels for financing.’ She summarises the characteristics of the wave of institutional critique, which form the basis of her concept, by explaining, ‘that those doing the criticising implicate themselves in what is being criticised: there is no real “outside”, no absolute detachment.’² In this respect, the show mimics the ‘institution of contemporary art’ itself, which could be perceived as an invisible matter like the air we breathe. As Robert Musil pointed out in *Man without Qualities*, one has to remember that things which are denied reality are the most important things. ●●●

Excerpts from the curators’ text by Julia Kurz and Stanisław Welbel published in the exhibition catalogue

1. Maria Lind, *European Cultural Policies 2015: A Report with Scenarios on the Future of Public Funding for Contemporary Art in Europe*, London, Stockholm and Vienna: EIPCP, 2005, p. 4, eipcp website: <http://eipcp.net/publications/ecp2015> (accessed 12 April 2016).
2. Maria Lind, *The Future Is Here*, 2006, <http://eipcp.net/policies/ci/lind/en> (accessed 12 April 2016).

Wystawie towarzyszy katalog z tekstami Ewy Majewskiej, Barbary Steiner, kuratorów oraz wizualnymi esejami Tymka Borowskiego.

Powstał on w ścisłej współpracy z Tymkiem Borowskim, którego praktyka polega na wizualizacji wiedzy. Katalog stanowi element dyskursywny i składową część wystawy. Wraz z całą wystawą — i w odróżnieniu od tekstów naukowych będących inspiracją dla projektu — jest zbiorem rozmaitych informacji i stanowisk, niekiedy sprzecznych. W tym duchu odczytywać można teksty Ewy Majewskiej i Barbary Steiner, którym towarzyszą wizualne szkice Borowskiego. Przyjmując różne perspektywy, proponujemy też rozróżnienie pomiędzy tym, co zwyczajne, a tym, co można postrzegać jako niezwykłe. Postanowiliśmy też uwzględnić cytaty z katalogów *Spojrzeń* z lat 2003–2015 oraz inne dodatkowe materiały — to zbiór użytecznych i nieprzydatnych informacji sprzyjających refleksji nad samą nagrodą.

224 stron, wydawnictwo Hatje Cantz

A catalogue with text contributions by Ewa Majewska, Barbara Steiner, curators and visual essays by Tymek Borowski will accompany the show.

The catalogue was conceptualised in close collaboration with Tymek Borowski, whose practice is to visualise knowledge. The book is discursive element and contribution to the exhibition. In opposition to scientific texts — which inspired the design — and along with the exhibition — this catalogue is a collection of information and even opposing positions. In this spirit you may find the contributions by Ewa Majewska and Barbara Steiner accompanied by visual essays by Borowski. By having a look from different perspectives we also propose to differentiate what might be common and what could be perceived as uncommon. We decided to include text quotes from the *Views* catalogues from 2003–2015 and other additional materials — a variety of useful and useless information to reflect on the prize itself.

224 pages, published by Hatje Cantz



THE ARTISTS 15.10.2016

4 EDYCJA
KONCERTY
I PROJEKTY
DZWIĘKOWE
ARTYSTÓW SZTUK
WIZUALNYCH

4TH EDITION
VISUAL
ARTISTS'
CONCERTS
AND SOUND
PROJECTS



projekt | designed by Dagny i Daniel Szwed (moonmadness.eu)

ZGŁOSZENIA • APPLICATIONS: ZACHETA.ART.PL, THEARTISTS@ZACHETA.ART.PL

Kalendarz wydarzeń | The Events Calendar

Teresa Kazimiera Murak-Rembielińska

6 maja (piątek), godz. 19 ○
Wernisaż

8 maja (niedziela), godz. 12.15 ● ☞
Oprowadzanie kuratorskie Joanny Kordjak

10 maja (wtorek), godz. 17.30 ⊕ ○ ☞
Spotkanie z cyklu *Sztuka dostępna. Spotkania ze sztuką współczesną dla osób niesłyszących*
→ prowadzenie: Karolina Żyniewicz
→ zapisy: formularz zgłoszeniowy na stronie zacheta.art.pl lub a.zdzieborska@zacheta.art.pl

11 maja (środa), godz. 17 ⊕ ○ AD)))
Spotkanie z cyklu *Sztuka dostępna. Spotkania ze sztuką współczesną dla osób niewidomych*
→ prowadzenie: Marcin Matuszewski i Karolina Żyniewicz
→ zapisy: formularz zgłoszeniowy na stronie zacheta.art.pl lub a.zdzieborska@zacheta.art.pl

12 maja (czwartek), godz. 18 ○
Spotkanie z Teresą Murak
→ sale wystawowe

20 maja (piątek), godz. 12.15 ⊕ ○
Spotkanie z cyklu *Patrzeć/Zobaczyć. Sztuka współczesna i seniorzy*
→ prowadzenie: Barbara Dąbrowska i Maria Kosińska
→ zapisy: formularz zgłoszeniowy na stronie zacheta.art.pl lub informacja@zacheta.art.pl

21 maja (sobota), godz. 17 ⊕ ●
Warsztaty dla dorosłych
→ zapisy: formularz zgłoszeniowy na stronie zacheta.art.pl lub informacja@zacheta.art.pl

Podróżnicy

13 maja (piątek), godz. 19 ○
Wernisaż

14 maja (sobota), godz. 16 ○
Wykład Portera McCraya *O podróżujących wystawach*

15 maja (niedziela), godz. 12.15 ● ☞
Oprowadzanie kuratorskie Magdaleny Moskalewicz

22 maja (niedziela), godz. 17 ○
Promocja książki *Halka/Haiti. 18°48'05"N 72°23'01"W C.T. Jasper i Joanna Malinowska*, pod redakcją Magdaleny Moskalewicz, projekt graficzny: Project Projects, Zachęta — Narodowa Galeria Sztuki, Warszawa 2016. Uczestnicy: dr Katarzyna Czeczot, prof. Józef Kwaterko, dr Magdalena Moskalewicz, dr Kacper Pobłocki
→ Księgarnia Artystyczna

24 maja (wtorek), godz. 17.30 ⊕ ○ ☞
Spotkanie z cyklu *Sztuka dostępna. Spotkania ze sztuką współczesną dla osób niesłyszących*
→ zapisy: formularz zgłoszeniowy na stronie zacheta.art.pl lub a.zdzieborska@zacheta.art.pl

1 czerwca (środa), godz. 17 ⊕ ○ AD)))
Spotkanie z cyklu *Sztuka dostępna. Spotkania ze sztuką współczesną dla osób niewidomych*
→ zapisy: formularz zgłoszeniowy na stronie zacheta.art.pl lub a.zdzieborska@zacheta.art.pl

3 czerwca (piątek), godz. 18 ○
Spotkanie z Anną Alboth *Jak dziecko doświadcza podróży?*
→ prowadzenie: Anna Kaplińska-Struss

11 czerwca (sobota), godz. 16 ⊕ ○
Warsztaty świadomego podróżowania post-turysta.pl
Warsztaty dla dorosłych
→ prowadzenie: Paweł Cywiński i Marysia Złonkiewicz
→ zapisy: formularz zgłoszeniowy na stronie zacheta.art.pl lub informacja@zacheta.art.pl

17 czerwca (piątek), godz. 12.15 ⊕ ○
Spotkanie z cyklu *Patrzeć/Zobaczyć. Sztuka współczesna i seniorzy*
→ prowadzenie: Barbara Dąbrowska i Maria Kosińska
→ zapisy: formularz zgłoszeniowy na stronie zacheta.art.pl lub informacja@zacheta.art.pl

Cykl spotkań z artystami ○

9 czerwca (czwartek), godz. 18
Spotkanie z Radkiem Szlągą i Honzą Zamojskim

30 czerwca (czwartek), godz. 18
Spotkanie z Jankiem Simonem

4 sierpnia (czwartek), godz. 18
Spotkanie z Wojciechem Gilewiczem

Spotkania z cyklu *Rozmowy podróżne* ○

31 maja (wtorek), godz. 18
Spotkanie z Łukaszem Superganem i Kamilą Kielar na temat doświadczenia podróży
→ prowadzenie: Paweł Cywiński

6 czerwca (poniedziałek), godz. 18
Spotkanie z prof. Anną Wieczorkiewicz i dr Anną Horolets *Śmierć podróżnika*
→ prowadzenie: Paweł Cywiński

16 czerwca (czwartek), godz. 18
Spotkanie z Moniką Sznajderman i Dariuszem Fedorem na temat kondycji współczesnej literatury podróżniczej
→ prowadzenie: Paweł Cywiński

Mikrowyprawy

W czerwcu, lipcu i sierpniu odbędzie się kilka wycieczek — mikrowypraw — po Warszawie. Uczestnicy odkryją nieznane oblicza swojego miasta, przemierzając je pieszo, na rowerze i kajakiem. Zmierzą się z niebezpieczeństwami, jakie kryje w sobie dzika przyroda kanału goćfawskiego, zbliżą do granic ludzkiej wytrzymałości, zdobywając bieguny stolicy, spenetrując najbardziej niedostępne obszary stolicy. Przy okazji poszukają też odpowiedzi na pytania, co tak naprawdę pociąga nas w podróżowaniu, które obiekty i zdarzenia w czasie podróży są dla nas atrakcyjne, i dlaczego nie zauważamy ich w codziennym życiu. Terminy i szczegółowe informacje znajdziecie na naszej stronie zacheta.art.pl
→ prowadzenie: Stanisław Łubieński, Szczepan Żurek

Rafał Bujnowski. Maj 2066

10 czerwca (piątek), godz. 19 ○
Wernisaż

12 czerwca (niedziela), godz. 12.15 ● ☞
Oprowadzanie kuratorskie Marii Brewińskiej

14 czerwca (wtorek), godz. 17.30 ⊕ ○ ☞
Spotkanie z cyklu *Sztuka dostępna. Spotkania ze sztuką współczesną dla osób niesłyszących*
→ zapisy: formularz zgłoszeniowy na stronie zacheta.art.pl lub a.zdzieborska@zacheta.art.pl

15 czerwca (środa), godz. 17 ⊕ ○ AD)))
Spotkanie z cyklu *Sztuka dostępna. Spotkania ze sztuką współczesną dla osób niewidomych*
→ zapisy: formularz zgłoszeniowy na stronie zacheta.art.pl lub a.zdzieborska@zacheta.art.pl

16 lipca (sobota), godz. 17 ⊕ ●
Warsztaty dla dorosłych
→ zapisy: formularz zgłoszeniowy na stronie zacheta.art.pl lub informacja@zacheta.art.pl

PROGRAM FILMOWY ○

W ramach związanych z wystawą *Podróżnicy* projekcji *Artysta przedstawi* będzie można zobaczyć filmy drogi i te o podróżowaniu, wybrane przez obecnych na wystawie artystów. Będą to filmy fabularne, zarówno klasyczne pozycje jak *Fitzcarraldo* Wernera Herzoga, ale i mniej oczywiste, także filmy dokumentalne. Pokazy poprzedzone będą krótkim wstępem pozwalającym zrozumieć wybór artystów, poszerzającym kontekst o historię filmu, umożliwiającym zapoznanie się z praktyką dokonującego wyboru artysty. Szczegóły programu na stronie zacheta.art.pl

24 maja (wtorek), godz. 18
7 czerwca (wtorek), godz. 18



zacheta.art.pl

- wstęp wolny | free entrance
- 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

14 czerwca (wtorek), godz. 18

21 czerwca (wtorek), godz. 18

→ sala multimedialna

5 lipca (wtorek), godz. 21

12 lipca (wtorek), godz. 21

19 lipca (wtorek), godz. 21

26 lipca (wtorek), godz. 21

→ letnie kino plenerowe w Klubojadalni Eufemia, Krakowskie Przedmieście 5 (wejście od pasażu Wacława Niżyńskiego)

SZTUKA I FILOZOFIA

Cykl wykładów i seminariów organizowanych we współpracy z Instytutem Filozofii Uniwersytetu Warszawskiego

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

terminy wykładów: środy godz. 17

18 maja, 1 czerwca, 8 czerwca

ZACHĘTA DLA NAUCZYCIELI ○

→ informacje o programie dla nauczycieli: a.zdzieborska@zacheta.art.pl

Wokół wystaw i kolekcji Zachęty — przewodnik po polskiej sztuce współczesnej

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

→ prowadzenie: Zofia Hejke, Maria Szczycińska, Joanna Świerczyńska

termin spotkania: 16 maja

Kurs języka sztuki — jak odczytywać dzieła sztuki dawnej i współczesnej, edycja 2

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

→ prowadzenie: Joanna Falkowska-Kaczor i Paula Kaniewska

terminy spotkań: 23 maja, 13 czerwca

Alfabet sztuki, czyli jak czytać sztukę współczesną, edycja 5

Szkolenie dla nauczycieli spoza Warszawy współorganizowane z Towarzystwem Zachęty Sztuk Pięknych

terminy spotkań: 13 i 14 maja, 10 i 11 czerwca

WARSZTATY

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
- zapisy: formularz zgłoszeniowy na stronie zacheta.art.pl lub informacja@zacheta.art.pl

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 SYNOPSIS i świadomych potrzeb osób z autyzmem. Odbywają się raz w miesiącu, w soboty, w dwóch grupach wiekowych.

- koszt: 18 zł (bilet rodzinny)
- zapisy: formularz zgłoszeniowy na stronie zacheta.art.pl lub a.zdzieborska@zacheta.art.pl

terminy: 21 maja, 18 czerwca

Warsztaty rodzinne ○

Warsztaty na wystawach przeznaczone dla rodzin z dziećmi w wieku 4–10 lat. Po obejrzeniu wystawy dzieci i rodzice razem wykonują pracę plastyczną, którą można wziąć do domu. Zajęcia odbywają się w każdą niedzielę w dwóch grupach wiekowych.

- godz. 12.30 (dzieci w wieku 3–6 lat)
- godz. 15 (dzieci w wieku 7–10)
- koszt: 18 zł (bilet rodzinny)
- zapisy: formularz zgłoszeniowy na stronie zacheta.art.pl lub informacja@zacheta.art.pl

Warsztaty dla młodzieży niesłyszącej z cyklu Encyklopedia sztuki w Polskim Języku Migowym ⊕ ○ ♯

Idea projektu jest upowszechnienie wiedzy z zakresu historii sztuki i sztuki współczesnej wśród niesłyszącej młodzieży. Przewodnikiem jest osoba niesłysząca. Przy okazji warsztatów powstają kolejne hasła Encyklopedii w Polskim Języku Migowym — krótkie filmy w PJM. → warsztaty dla grup zorganizowanych prowadzone w PJM. → zapisy: pcelinska@gmail.com → projekt dofinansowany ze środków Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego w ramach programu Kultura Dostępna

OPROWADZANIA

Oprowadzanie w języku polskim, angielskim, niemieckim lub francuskim ●

- koszt: 150 zł; grupa: maksymalnie 30 osób
- zapisy: formularz zgłoszeniowy na stronie zacheta.art.pl lub informacja@zacheta.art.pl

Piątek o piątej ○

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

→ piątki, godz. 17

→ zbiórka w holu głównym

Niedzielne oprowadzania ○

W niedzielę zapraszamy na oprowadzanie po aktualnych wystawach. Przewodnicy wskażą najważniejsze wątki, przytoczą szerszy kontekst prezentowanych dzieł oraz odpowiedzą na wasze pytania. Dodatkowo, w pierwszą niedzielę po otwarciu każdej wystawy, zapraszamy na oprowadzanie kuratorskie.

→ niedziele, godz. 12.15

→ zbiórka w holu głównym

CYKL GRY I ZABAWY ZE SZTUKĄ

Tego lata Zachęta po raz trzeci wychodzi ze swoim programem w przestrzeń miasta. Raz w tygodniu, przez całe wakacje, gościmy w jednej z warszawskich klubokawiarni. Podczas cyklu plenerowych warsztatów prześledzimy relacje sztuki i zabawy w praktyce, nawiążemy do dzieł z kolekcji Zachęty i odbywających się w galerii wystaw. Warsztaty są skierowane do osób w każdym wieku, wstęp na nie jest bezpłatny i nie obowiązują zapisy. Terminy i szczegółowe opisy warsztatów znajdziecie na naszej stronie zacheta.art.pl

KSIĘGARNA ARTYSTYCZNA

20 maja (piątek), godz. 18 ○

Spotkanie w Dyskusyjnym Klubie Książki z książką Michała Rusinka *Nic zwyczajnego. O Wisławie Szymborskiej*, Społeczny Instytut Wydawniczy Znak, Kraków 2016

24 czerwca (piątek), godz. 18 ○

Kolejne spotkanie w Dyskusyjnym Klubie Książki

Teresa Kazimiera Murak-Rembielińska

6 May (Friday), 7 p.m. ○
Exhibition opening

8 May (Sunday), 12.15 p.m. ● 🌀
Curatorial guided tour by Joanna Kordjak

10 May (Tuesday), 5.30 p.m. ⊕ ○ 🌀
Meeting from the series *Accessible Meetings with Contemporary Art for the Deaf*
→ led by Karolina Żyniewicz
→ registration: registration form on the site zacheta.art.pl
or a.zdzieborska@zacheta.art.pl

11 May (Wednesday), 5 p.m. ⊕ ○ AD»
Meeting from the series *Accessible Art. Meetings with Contemporary Art for the Blind*
→ led by Marcin Matuszewski and Karolina Żyniewicz
→ registration: registration form on the site zacheta.art.pl
or a.zdzieborska@zacheta.art.pl

12 May (Thursday), 6 p.m. ○
Meeting with Teresa Murak
→ exhibition rooms

20 May (Friday), 12.15 p.m. ⊕ ○
Meeting from the series *Look/See. Contemporary Art and Seniors*
→ led by Barbara Dąbrowska and Maria Kosińska
→ registration: registration form on the site zacheta.art.pl
or informacja@zacheta.art.pl

21 May (Saturday), 5 p.m. ⊕ ●
Workshops for adults
→ registration: registration form on the site zacheta.art.pl
or informacja@zacheta.art.pl

The Travellers

13 May (Friday), 7 p.m. ○
Exhibition opening

14 May (Saturday), 4 p.m. ○
Lecture by Porter McCray *About Traveling Exhibitions*

15 May (Sunday), 12.15 p.m. ● 🌀
Curatorial guided tour by Magdalena Moskalewicz

22 May (Sunday), 5 p.m. ○
Book promotion *Halka/Haiti 18°48'05"N 72°23'01"W C.T. Jasper i Joanna Malinowska*, edited by Magdalena Moskalewicz, graphic design: Project Projects, Zachęta — Narodowa Galeria Sztuki, Warszawa 2016.
Participants: Dr. Katarzyna Czeczot, Prof. Józef Kwaterko, Dr. Magdalena Moskalewicz, Dr. Kacper Pobłocki
→ Artistic Bookshop

24 May (Tuesday), 5.30 p.m. ⊕ ○ 🌀
Meeting from the series *Accessible Meetings with Contemporary Art for the Deaf*
→ registration: registration form on the site zacheta.art.pl
or a.zdzieborska@zacheta.art.pl

1 June (Wednesday), 5 p.m. ⊕ ○ AD»
Meeting from the series *Accessible Art. Meetings with Contemporary Art for the Blind*
→ registration: registration form on the site zacheta.art.pl
or a.zdzieborska@zacheta.art.pl

3 June (Friday), 6 p.m. ○
Meeting with Anna Alboth *How Does a Child Experience Travel?*
→ led by Anna Kaplińska-Struss

11 June (Saturday), 4 p.m. ⊕ ○
Workshops of responsible travelling post-tourist.pl
Workshops for adults
→ led by Paweł Cywiński and Marysia Złonkiewicz
→ registration: registration form on the site zacheta.art.pl
or informacja@zacheta.art.pl

17 June (Friday), 12.15 p.m. ⊕ ○
Meeting from the series *Look/See. Contemporary Art and Seniors*
→ led by Barbara Dąbrowska and Maria Kosińska
→ registration: registration form on the site zacheta.art.pl
or informacja@zacheta.art.pl

Series of meetings with the artists ○

9 June (Thursday), 6 p.m.
Meeting with Radek Szlaga and Honza Zamojski

30 June (Thursday), 6 p.m.
Meeting with Janek Simon

4 August (Thursday), 6 p.m.
Meeting with Wojciech Gilewicz

Meetings in the series Travelling Conversations ○

31 May (Tuesday), 6 p.m.
Meeting about the experience of travel with Łukasz Supergan and Kamila Kielar
→ led by Paweł Cywiński

6 June (Monday), 6 p.m.
Meeting with Prof. Anna Wiczorkiewicz and Dr. Anna Horolets *The Death of the Traveller*
→ led by Paweł Cywiński

16 June (Thursday), 6 p.m.
Meeting about contemporary travel literature with Monika Sznajderman and Dariusz Fedor
→ led by Paweł Cywiński

Micro-expeditions

In June, July and August will take place a series of trips — micro-expeditions — around Warsaw. Participants will discover unknown facets of their own city by exploring it on foot, on bikes and in kayaks. They will face up to the dangers hidden in the wild nature of the Gocław canal, will test the limits of human endurance in conquering the capital's poles and will delve into the city's most inaccessible zones. In so doing, they also seek for answers to the question of what really attracts us about travelling, which objects and events during travel are pleasurable for us and why we do not notice them in everyday life. Detailed information at zacheta.art.pl
→ led by Stanisław Łubieński, Szczepan Żurek

Rafał Bujnowski. May 2066

10 June (Friday), 7 p.m. ○
Exhibition opening

8 June (Sunday), 12.15 p.m. ● 🌀
Curatorial guided tour by Maria Brewińska

14 June (Tuesday), 5.30 p.m. ⊕ ○ 🌀
Meeting from the series *Accessible Meetings with Contemporary Art for the Deaf*
→ registration: registration form on the site zacheta.art.pl
or a.zdzieborska@zacheta.art.pl

15 June (Wednesday), 5 p.m. ⊕ ○ AD»
Meeting from the series *Accessible Art. Meetings with Contemporary Art for the Blind*
→ registration: registration form on the site zacheta.art.pl
or a.zdzieborska@zacheta.art.pl

16 July (Saturday), 5 p.m. ⊕ ●
Workshops for adults
→ registration: registration form on the site zacheta.art.pl
or informacja@zacheta.art.pl

FILM PROGRAMME ○

In the frame of the *Artist Presents* series connected with the exhibition *The Travellers*, it will be possible to see road movies and films about travelling selected by artists participating in the exhibition. These will be feature films, from classics like Werner Herzog's *Fitzcarraldo* to less obvious choices, and also documentaries. The screenings will be preceded by a short introduction enabling an understanding of the artists' selections, broadening the context of the film's history and giving an insight into the practices of the artist who chose the film. Detailed information about the programme at zacheta.art.pl

24 May (Tuesday), 6 p.m.
7 June (Tuesday), 6 p.m.
14 June (Tuesday), 6 p.m.
21 June (Tuesday), 6 p.m.
→ multimedia room

5 July (Tuesday), 9 p.m.

12 July (Tuesday), 9 p.m.

19 July (Tuesday), 9 p.m.

26 July (Tuesday), 9 p.m.

→ summer open air cinema series in Klubojadalnia Eufemia, Krakowskie Przedmieście 5 (entrance from Wacław Niżyński passage)

ART AND PHILOSOPHY

Series of lectures and seminars organised in cooperation with the Institute of Philosophy, University of Warsaw

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

dates of lectures: Wednesdays 5 p.m.

18 May, 1 June, 8 June

ZACHĘTA FOR TEACHERS ○

→ information about the programme for teachers: a.zdzieborska@zacheta.art.pl

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

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

→ led by Zofia Hejke, Maria Szczycińska, Joanna Świerczyńska

date: 16 May

Course in the Language of Art — How to Interpret Works of Traditional and Contemporary Art, edition 2

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

→ led by Joanna Falkowska-Kaczor and Paula Kaniewska

dates: 23 May, 13 June

Alphabet of Art, or How to Read Contemporary Art, edition 5

Training session for teachers from outside Warsaw, co-organised with the Society for the Encouragement of Fine Arts

dates: 13 and 14 May, 10 and 11 June

WORKSHOPS

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
→ cost: 150 zł for groups of up to 25 (for kindergartens and elementary schools), and up to 30 (for middle and upper schools)
→ duration: about 90 min.

→ registration: registration form on the site zacheta.art.pl or informacja@zacheta.art.pl

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.

→ registration: registration form on the site zacheta.art.pl or a.zdzieborska@zacheta.art.pl

→ cost: 18 zł (family ticket)

dates: 21 May, 18 June

Family workshops ○

In-exhibition workshop for families with children aged 4–10. Upon viewing an exhibition, parents and children make artworks which they can take home with them. Workshop takes place every Sunday and the participants are divided into two age groups.

12.30 p.m. (children 3–6)

3 p.m. (children 7–10)

→ registration: registration form on the site zacheta.art.pl or informacja@zacheta.art.pl

→ cost: 18 zł (family ticket)

Exhibitions for young deaf people from the series Encyclopedia of Art in Polish

Sign Language ⊕ ○ ♯

The idea of the project is the diffusion of knowledge about the fields of the history of art and contemporary art amongst young deaf people. The guide is a deaf person. During the meetings will be formed successive entrances in the *Encyclopedia in Polish Sign Language* — short films in Polish Sign Language.

→ workshops for groups led in Polish Sign Language

→ registration: pcelinska@gmail.com

→ project financed by the Ministry of Culture and National Heritage in the frame of the programme Accessible Culture.

GUIDED TOURS

Guided tours in Polish, English, German or French ●

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

→ registration: registration form on the site zacheta.art.pl or informacja@zacheta.art.pl

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.

→ Fridays, 5 p.m.

→ meeting in the main hall

Sunday guided tours ○

Guided tours of current exhibitions are available on Sundays. Our guides will highlight the main themes, sketch a broader context of the presented works and answer your questions.

→ Sunday, 12.15 p.m.

→ meeting in the main hall

THE SERIES PLAY AND GAMES WITH ART

This summer, for the third time, Zachęta will take its programme out into the space of the city. Once a week, during the whole holidays, we will be the guests of one of the Warsaw cafe-clubs. During the cycle of open-air workshops, we will explore the relations between art and games in practice, by making reference to works from the Zachęta collections and the exhibitions taking place in the gallery. The workshops are aimed at people of all ages, entrance is free and no registration is needed. Dates and detailed descriptions of workshops can be found at zacheta.art.pl

ART BOOKSHOP

20 May (Friday), 6 p.m. ○

Meeting of the Book Discussion Club about the book: Michał Rusinek, *Nic zwyczajnego. O Wisławie Szymborskiej* [Nothing usual. About Wisława Szymborska], Kraków: Społeczny Instytut Wydawniczy Znak, 2016

24 June (Friday), 6 p.m. ○

The next meeting of the Book Discussion Club

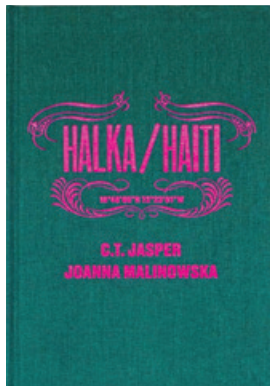
Program Zachęta na lato został zrealizowany dzięki wsparciu finansowemu miasta stołecznego Warszawy

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



W Księgarni Artystycznej

At the Art Bookshop



Halka/Haiti 18°48'05"N 72°23'01"W C.T. Jasper i Joanna Malinowska
pod redakcją | **edited by** Magdalena Moskalewicz
projekt graficzny | **graphic design:** Project Projects
wersja językowa polska | **Polish edition**
stron | **pages** 220
Zachęta — Narodowa Galeria Sztuki, Warszawa, 2016
ISBN 978-83-64714-34-4

Książka opublikowana rok temu w angielskiej wersji językowej towarzyszyła prezentacji w Pawilonie Polskim na 56 Międzynarodowej Wystawie Sztuki w Wenecji. Obecnie oddajemy do rąk czytelników wydanie polskojęzyczne. Publikacja jest częścią wystawy *Podróżnicy* prezentowanej w Zachęcie.

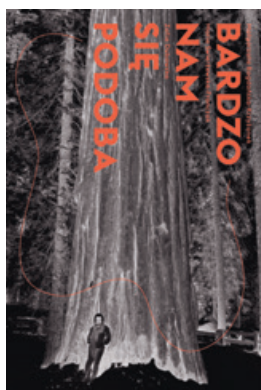
Książka stanowi intelektualną oprawę projektu wystawienia opery Stanisława Moniuszki *Halka* w haitańskiej wiosce Cazale. Dostarcza informacji o wspólnej polsko-haitańskiej przeszłości, proponuje interpretacje historii i kultury obu krajów oraz stawia pytania o możliwość i charakter reprezentacji narodowej tożsamości w kontekście postkolonialnym — leżące u podstaw całego projektu weneckiego. Specjalnie zamówione w tym celu eseje dostarczają wiedzy o historycznych i społeczno-kulturowych kontekstach projektu, a materiał wizualny zawarty w książce ukazuje zarówno spektakl operowy, jak i haitańską wyprawę artystów i towarzyszącego im zespołu. Katarzyna Czeczot z Instytutu Badań Literackich PAN analizuje rewolucyjny potencjał *Halki* w świetle pierwowzorów libretta Włodzimierza Wolskiego oraz kolejnych scenicznych interpretacji opery w PRL. Pochodząca z Cazale Géri Benoît, była pierwsza dama Haiti i ambasadorowa kraju we Włoszech, pisze o polskiej historii Cazale, minionych zmaganiach lokalnej społeczności z powojenną dyktaturą Duvalierów oraz rodzących się perspektywach na przyszłość. Kacper Pobłocki, antropolog z Uniwersytetu Adama Mickiewicza, stawia kontrowersyjną tezę, że Polacy też byli w przeszłości „czarni”, porównując niewolnictwo z systemem feudalnym i ich wpływ na stosunek polskiego społeczeństwa do kwestii rasy. Publikacja zawiera również przedruk eseju wpływowego

haitańskiego historyka Michel-Rolpha Trouillota, wskazującego na źródła wyparcia rewolucji haitańskiej z międzynarodowej świadomości oraz przybliżającego jej historię i problematykę, wywiad z C.T. Jasperem i Joanną Malinowską oraz wypowiedzi uczestników projektu, zarówno ze strony polskiej, jak i haitańskiej, starających się odpowiedzieć na pytanie o współczesny sens wysyłania opery za Atlantyk. Katalog otwiera esej z wprowadzeniem w problematykę autorstwa Magdaleny Moskalewicz.

Published a year ago in an English language version, the book accompanied the presentation of the Polish Pavilion at the 56th International Art Exhibition in Venice. This Polish-language edition is part of the Zachęta exhibition, *The Travellers*.

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

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



Małgorzata Bogdańska-Krzyżanek, Zofia Dubowska, Maria Świerżewska-Franczak
Bardzo nam się podoba. Współczesna. Sztuka. Pytania
[We like it very much. Contemporary. Art. Questions]
projekt graficzny | **graphic design:** Syfon Studio
wersja językowa polska | **Polish edition**
stron | **pages** 116
Zachęta — Narodowa Galeria Sztuki, Warszawa 2015
ISBN 978-83-64714-19-1

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

To pierwsza książka dla młodzieży o polskiej sztuce współczesnej, dla której inspiracją stał się przewodnik po każdej wystawie wręczany zwiedzającym wystawy w Zachęcie.

Książka oparta została na kolekcji Zachęty — Narodowej Galerii Sztuki i zawiera reprodukcje ok. 30 dzieł sztuki najnowszej i towarzyszące im pytania. Ważne są tu nie tyle same prace, ile umiejętność stawiania pytań. Poza reprodukcjami dzieł zamieszczamy krótkie biogramy artystów, przybliżamy kontekst

powstania dzieła, przytaczamy komentarze twórców na temat pracy, interpretacje kuratora czy zalecenia konserwatorskie — wszelkie „dane”, które pomogą czytelnikowi odpowiedzieć na postawione pytanie i sprowokują do postawienia własnych. Wśród prezentowanych artystów znaleźli się m.in. Mirosław Bałka, Wojciech Bąkowski, Stanisław Dróżdż, Paweł Jarodzki, Katarzyna Kozyra, Julita Wójcik, Zbigniew Libera czy Maria Pinińska-Bereś.

Do publikacji dołączamy wspomniany wcześniej przewodnik z pytaniami — pomocne narzędzie, którym można posługiwać się w trakcie zwiedzania wystaw.

The first ever book for young people about Polish contemporary art, it has been inspired by the guide to every exhibition, handed to Zachęta exhibition visitors and consisting solely of questions helpful in interpreting contemporary artworks.

The book has been based on the collection of the Zachęta — National Gallery of Art and features reproductions of some 30 works of contemporary art with accompanying questions. What matters here are not so much the works themselves as the ability to ask questions. Besides reproductions, featured are short artist bios, background information, authors' comments, curatorial interpretations or conservation recommendations — all kinds of 'data' that will help the reader answer the questions posed and provoke him or her to ask their own ones. Among the featured artists are Mirosław Bałka, Wojciech Bąkowski, Stanisław Dróżdż, Paweł Jarodzki, Katarzyna Kozyra, Julita Wójcik, Zbigniew Libera or Maria Pinińska-Bereś.

Bundled with the book is the aforementioned guide with questions — a helpful tool for exhibition viewers.



Architektura polskiego socrealizmu w Zachęcie. Pierwszy Ogólnopolski Pokaz Projektów Architektury (1951) i Pierwsza Powszechna Wystawa Architektury Polski Ludowej (1953) [Architecture of Polish Socialist Realism at the Zachęta. First National Exhibition of Architectural Designs (1951)

and the First General Exhibition of the Architecture of People's Poland (1953)]

autor | author: Marek Czapelski

redakcja serii Archiwum Zachęty | Archiwum Zachęty series edited by Gabriela Świtek

projekt graficzny serii | series graphic design by Daria Malicka

wersja językowa polska | Polish edition

stron | pages 168

Zachęta — Narodowa Galeria Sztuki, Warszawa 2016

ISBN 978-83-64714-31-3

Książka jest już trzecią publikacją z serii Archiwum Zachęty zainicjowanej w 2012 roku. W jej ramach wydawane są opracowania naukowe archiwaliów, poświęcone historii i działalności wystawienniczej galerii, oraz książki o współczesnych sztukach wizualnych.

Zachęta odegrała ważną rolę w zainicjowanych w 1949 roku działaniach mających na celu gruntowne przeorientowanie myślenia środowiska projektantów o celach współczesnej architektury, sposobach jej tworzenia i kryteriach wartościowania. To tutaj zorganizowano publicznie nagłośnioną „naradę produkcyjną”, czyli Pierwszy Ogólnopolski Pokaz Projektów Architektury (1951), tutaj też odbyła się Pierwsza Powszechna Wystawa Architektury Polski Ludowej (1953). Otwarta trzy dni po śmierci Stalina, okazała się ostatnią kompleksową demonstracją socrealistycznej wizji polskiej architektury. Książka Marka Czapelskiego jest dogłębną, naukową analizą historycznych i politycznych okoliczności tych wydarzeń. Zawiera także obszerną dokumentację: spisy projektów prezentowanych na obu wystawach, podstawową bibliografię oraz wybór kilkunastu materiałów źródłowych, m.in. przemówienie Romana Piotrowskiego oraz referat wstępny Juliusza Żakowskiego wygłoszone na pokazie architektury w 1951 roku oraz wybór recenzji prasowych z „Kuriera Codziennego”, „Słowa Powszechnego”, „Stolicy”, „Sztandaru Młodych”, „Woli Ludu”, „Żołnierza Wolności”, „Życia Warszawy”.

Rekonstrukcję wystaw dopełnia materiał ikonograficzny, w tym fotografie ekspozycji reprodukowane w „Architekturze”, zachowane w dziale dokumentacji Zachęty oraz reprodukcje projektów scenografii Pierwszej Powszechny Wystawy Architektury Polski Ludowej z Archiwum SARP w Warszawie.

Rekonstrukcja obu ekspozycji i wydarzeń z nimi związanych pokazuje, jakiej ideologicznej presji poddani byli projektanci oraz narastające trudności organizatorów w pogodzeniu założonego kursu ku polskiej architekturze socjalistycznej z ekonomiczno-gospodarczą rzeczywistością tych lat. Referat oceniający Powszechną Wystawę, wygłoszony na Krajowej Naradzie Architektów w 1953 roku, stał się jednym z pierwszych świadectw nadchodzącej odwilży.

The book is the third publication in the Zachęta Archives series. Started in 2012, the series presents scholarly studies, based on archival materials, devoted to the Zachęta Gallery's history and activities, as well as books on the contemporary visual arts.

The Zachęta Gallery played an important role in projects, initiated in 1949, aimed at radically reorienting Polish architects' thinking about the goals of contemporary architecture, the ways of creating it, and the criteria by which to judge it. It was the site of the First National Exhibition of Architectural Designs, a highly publicised 'production meeting' (1951), and the First General Exhibition of the Architecture of People's Poland (1953). The latter, opened three days after Stalin's death, became the last comprehensive demonstration of the socialist-realist vision of Polish architecture.

Marek Czapelski's book is a thorough scholarly analysis of the historical and political circumstances affecting both events. It includes a comprehensive documentation: lists of projects presented at both shows, basic bibliography, and a selection of source materials, e.g. a speech by Roman Piotrowski and a preliminary paper by Juliusz Żakowski, both presented at the 1951 exhibition, or a selection of press reviews from titles such as *Kurier Codzienny*, *Słowo Powszechne*, *Stolica*, *Sztandar Młodych*, *Wola Ludu*, *Żołnierz Wolności* or *Życie Warszawy*. Iconographic material includes photographs of exhibition views, reproduced in the *Architektura* monthly and preserved by the Zachęta's Documentation Department, and reproductions of scenography designs of the First General Exhibition of the Architecture of People's Poland, kept at the Association of Polish Architects' archive in Warsaw.

A reconstruction of both exhibitions and of the related events shows the ideological pressure that the designers were subject to and the growing difficulties that the organisers faced in trying to reconcile the officially decreed idiom of Polish socialist architecture with the socio-economic realities of the era. A critique of the General Exhibition, presented at the National Meeting of Architects in 1953, became one of the harbingers of the upcoming 'Thaw'.

ZACHĘTA

MIĘSCIE
PROJEKTÓW
ZACHĘTY

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 — maj, czerwiec, lipiec, sierpień 2016

Zachęta — May, June, July, August 2016

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

tłumaczenie | translation: Tomasz Jurewicz, Marcin Wawrzyńczyk

według projektu graficznego | after graphic design by

Magdalena Piwowar

opracowanie zdjęć | image editing: MESA

łamanie | typesetting: Maciej Sikorzak, Krzysztof Łukawski

druk | printed by Argraf, Warszawa

ISBN 978-83-64714-35-1

© Zachęta — Narodowa Galeria Sztuki, Warszawa 2016

Teksty, projekt graficzny i zdjęcia z archiwum Zachęty udostępnione na licencji Creative Commons Uznanie autorstwa-Na tych samych warunkach 3.0 Polska | Texts, graphic design and photographs from the Zachęta archive are licensed under a Creative Commons Attribution-ShareAlike 3.0 Unported license

partnerzy wystawy
Teresa Kazimiera Murak-Rembielińska
partners of the exhibition
Teresa Kazimiera Murak-Rembielińska



OPPLAND
County Council



partnerzy wystawy Podróznicy
partners of the exhibition
The Travellers

austrackie forum kultury

BRITISH COUNCIL



CZESKIE CENTRUM
ČESKÉ CENTRUM

współorganizatorzy wystawy Common Affairs
co-organisers of the exhibition Common Affairs

KunstHalle
by Deutsche Bank



wystawa Common Affairs zrealizowana
dzięki wsparciu finansowemu Miasta
Stołecznego Warszawy i Fundacji Współpracy
Polsko-Niemieckiej
the exhibition Common Affairs realised with
the financial support of the City of Warsaw and
The Foundation for Polish-German Cooperation



wystawa Common Affairs zrealizowana we współpracy z
the exhibition Common Affairs organised in cooperation with



sponsor wernisażu
sponsor of the opening receptions



patroni medialni
media patronage

PODRÓŻE

STOLICA

artinfo.pl

AIMS



BOGACTWO | MONEY TO BURN | 27.08-23.10.16

