

LUTY
FEBRUARY
MARZEC
MARCH
KWIECIEŃ
APRIL
2017

ZACHĘTA

Abraham Ostrzega

Abraham Ostrzega

Jerzy Jarnuszkiewicz.

Notatki z przestrzeni

Jerzy Jarnuszkiewicz.

Notes from the Expanse

Życie. Instrukcja | Life.

A Manual

Wymiana Project

Roomów: Belgrad

↔ Warszawa | Project

Room Exchange: Belgrade

↔ Warsaw

Gordon Parks: Aparat

to moja broń | Gordon

Parks: I Use My Camera

as a Weapon

Zofia Gramz. Skąd się

biorą myśli? | Zofia

Gramz. Where Do

Thoughts Come From?





TOWARZYSTWO
ZACHĘTY SZTUK
PIĘKNYCH

Towarzystwo Zachęty Sztuk Pięknych

The Society for the
Encouragement of Fine
Arts



Karol Radziszewski, *Scotch Pink (Siusiu w torcik)*, 2009/2015

Karol Radziszewski, *Scotch Pink (To Pee in a Bun)*, 2009/2015

W ubiegłym roku dzięki funduszom pozyskanym z przekazania nam 1% podatku: wzięliśmy udział w akcji crowdfundingowej *Cała Polska buduje kolekcję Zachęty* i kupiliśmy pracę Karola Radziszewskiego *Scotch Pink (Siusiu w torcik)*.

Dziękujemy! Ta praca będzie częścią kolekcji narodowej. Członkowie pierwszego Towarzystwa Zachęty Sztuk Pięknych byłiby usatysfakcjonowani.

Także w tym roku można przekazać 1% podatku na działalność statutową TZSP, do czego gorąco zachęcamy. Zawsze chętnie odpowiemy na pytania związane z naszą działalnością i przeznaczeniem funduszy. tzsp.art.pl

Twój 1% to budowanie kolekcji Zachęty dla przyszłych pokoleń.

KRS 0000165010

Last year thanks to the funds we raised from the donations of the 1% of the income tax we were able to participate in the crowdfunding project *Support Zachęta's Collection* and buy Karol Radziszewski's work *Scotch Pink (To Pee in a Bun)*. Thank you! This work became a part of the national collection. The members of the first Society for the Encouragement of Fine Arts would be deeply satisfied.

Also this year you can support the statutory goals of the Society by donating 1% of your income tax. We'll be happy to answer all questions concerning our activity and the allocation of the funds. tzsp.art.pl

Your 1% will help us build Zachęta's collection for the generations to come.

KRS 0000165010

Wiadomości

News



zacheta.art.pl



facebook.com/zacheta

Polska odstona wystawy *Fair Building*

Fair Building. Polish Edition

Do 17 lutego w Instytucie Dizajnu w Kielcach można oglądać wystawę *Fair Building*. Projekt — przygotowany przez Dominikę Janicką, we współpracy z Martyną Janicką i Michałem Gdakiem — reprezentował Polskę na ubiegłorocznej 15 Międzynarodowej Wystawie Architektury w Wenecji. „The New York Times” uznał *Fair Building* za jedną z sześciu najlepszych wystaw na weneckim Biennale. ●●●

The *Fair Building* exhibition will be open until 17 February at the Institute of Design in Kielce. The project by Dominika Janicka — in collaboration with Martyna Janicka and Michał Gdak — represented Poland at the 15th International Architecture Exhibition in Venice. *The New York Times* placed *Fair Building* among the six best shows at the Venice Biennale. ●●●

Cykl wykładów *Szklane domy*

Glass Houses. A Series of Lectures

Przez cały rok 2017 zapraszamy na cykl wykładów przygotowanych przez Instytut Kultury Polskiej Uniwersytetu Warszawskiego. Ma on wprowadzać w tematykę wystawy planowanej na 2018 rok i organizowanej przez Zachętę i IKP UW. Jak pisze prof. Andrzej Mencwel: „Nie przygotowujemy panoramy kultury II Rzeczypospolitej, była ona bowiem wielokształtna i wieloimienna, przygotowujemy natomiast możliwie pełną prezentację jednego jej nurtu, który rozproszono, pomijano, zapomniano. Był to nurt najważniejszy, reformistyczno-modernizacyjny, którego patos społeczny powinien ponownie zostać usłyszany”. Szczegółowy program wykładów w *Kalendarzu wydarzeń*. ●●●

Throughout 2017 we will hold a series of lectures organised by the Institute of Polish Culture of the University of Warsaw. It will introduce the topics of the exhibition planned by Zachęta and the Institute in 2018. As Professor Andrzej Mencwel states: ‘we are not working on a panorama of the Second Polish Republic, as it was multilayered and multifaceted; what we do is to fully present one of its aspects, the one which is dispersed, overlooked, and forgotten. Whereas, it was the most important movement, focused on reforms and modernisation, and its social pathos should be heard again.’ The detailed program is available in *The Events Calendar*. ●●●

na sąsiedniej stronie:

Pokaz *Kolekcje* w Zachęcie, prace z Kolekcji II Galerii Arsenał w Białymstoku

Marcin Maciejowski, *Obciąć budżet galerii*, 2004, olej, płótno, zakupiony w 2012 przez Galerię Arsenał ze środków MKiDN

Vesna Bukovec, *Czy sztuka jest potrzebna i dlaczego?*, 2004, 1 z 19 fotografii, druk na pianie, praca zakupiona w 2004 przez Podlaskie Towarzystwo Zachęty Sztuk Pięknych ze środków MKiDN

Tymek Borowski, *Sztuka wytłumaczona prościej niż to możliwe*, 2013/2015, infografika, mural, w Kolekcji II Galerii Arsenał w Białymstoku od 2016, dar artysty

opposite:

Collections show in Zachęta, works from Collection II of Arsenał Gallery in Białystok

Marcin Maciejowski, *Cut the Gallery's Budget*, 2004, oil on canvas, bought in 2012 by the Arsenał Gallery, financed by the Ministry of Culture and National Heritage

Vesna Bukovec, *Is Art Necessary? Why?*, 2004, 1 from 19 photographs, printed on foam, bought in 2004 by the Podlasie Society for the Encouragement of Fine Arts, financed by the Ministry of Culture and National Heritage

Tymek Borowski, *Art Explained Simpler Than Possible*, 2013/2015, infographics, mural, in the Collection II, Arsenał Gallery in Białystok since 2016, donated by the artist

Kolekcja II

Kolekcja II jest w pewnym sensie wynikiem metamorfozy białostockiego Biura Wystaw Artystycznych w Galerię Arsenał w Białymstoku. Jest odbiciem programu tej instytucji, a wszyscy prezentowani w niej artyści współpracowali z galerią, wystawiali w niej swoje prace, realizowali z jej udziałem projekty. Wiele kupowanych przez nas dzieł powstało na potrzeby naszych wystaw, niektóre związane są bezpośrednio z naszym miastem lub zostały zrealizowane podczas warsztatów w ramach programu edukacyjnego.

Zawsze towarzyszyła nam ambicja, by podzielić się z naszą publicznością tym, co najważniejsze, najbardziej wartościowe w polskiej i, w miarę możliwości, światowej sztuce.

Kolekcja II jest nie tylko jedynym takim zbiorem na Podlasiu — pozostaje też wyjątkowa w skali kraju. Poza pracami najwybitniejszych polskich artystów zawiera silną reprezentację sztuki Europy Środkowo-Wschodniej, co również wynika z naszego programu i ożywionej współpracy z Ukrainą, Białorusią, Gruzją czy Mołdawią. Jest w niej miejsce na artystyczne debiuty i eksperymenty. Nie brak prac, które trudno jednoznacznie zakwalifikować do tradycyjnych mediów, są też dzieła niematerialne — idee. Chcieliśmy, by kolekcja była tak różnorodna i dynamiczna jak prezentowana w galerii sztuka, i by sama była w ciągłym ruchu, stąd liczne jej pokazy w Polsce i za granicą, wypożyczenia dzieł, opracowania i analizy krytyczne.

Lata pracy z kolekcją ujawniły jej potencjał otwartego zbioru, gdzie przeplatają się różne narracje skupione wokół kondycji i mentalności społeczeństwa, ukazujące skutki transformacji ustrojowej, refleksje z obszaru antropologii przedmiotu czy wątek autoreferencyjności w sztuce, widoczny również na wystawie w Zachęcie. Pojawiły się na niej także prace mówiące o relacji artysta–instytucja (R.E.P. Marcin Maciejewski), na którą jesteśmy bardzo wrażliwi, a która czasem bywa obszarem konfliktu, innym razem zaś świadectwem bardzo bliskich związków, dobrej współpracy i wspólnoty celów (Julita Wójcik, Tymek Borowski).

Wybierając prace na wystawę, uwzględniłam również sposoby ich pozyskania. W Kolekcji II większość to dzieła kupione przez Galerię Arsenał i Podlaskie Towarzystwo Zachęty Sztuk Pięknych, głównie w ramach programu *Znaki czasu* ze środków Ministerstwa Kultury i Dziedzictwa Narodowego, Urzędu Marszałkowskiego i Urzędu Miejskiego w Białymstoku oraz ze środków własnych Galerii Arsenał. Ale zależało mi też na przykładach wspierania kolekcji przez prywatnych sponsorów (Julita Wójcik) i artystów, którzy przekazują swoją pracę bądź w rewanżu za wyprodukowaną przez galerię wystawę (Nikita Kadan), bądź jako dar wynikający z solidarności z instytucją (Witek Orski).

Monika Szewczyk

dyrektorka Galerii Arsenał w Białymstoku, współkuratorka pokazu *Kolekcja*

Collection II

Collection II is in a sense the effect of the transformation of the Bureau of Artistic Exhibitions in Białystok into the Arsenał Gallery. It is a reflection of the institution's programme, and all the presented artists cooperated with the gallery, exhibited there, or implemented their projects in collaboration with it. Many of the acquired works were created for the purpose of our exhibitions, some of them are directly related to our city or were created during workshops within our educational programme.

We always had the ambition to share with our audience the most important and valuable phenomena in Polish, and — whenever possible — international art.

Collection II is unique not only in the Podlasie region — but also on the national scale. Apart from the works of major Polish artists it's also includes a strong representation of Central and East European art, which is the result of our policy and the lively cooperation with Ukraine, Belarus, Georgia or Moldova. It welcomes debuts and experiments. It contains works which are hard to classify within the traditional media, as well as immaterial works — ideas. We wanted the collection to be as diversified and dynamic as the art presented at the gallery, and mobile, this is why it is often displayed, travelling both in Poland and abroad, it has also been reviewed and analysed by art critics.

During the several years of its existence it revealed its potential as an open collection, with many interweaving narratives around the condition and mentality of the society, showing the effects of the political transformation, reflections within the field of anthropology of the object, or the motif of self-reference in art, noticeable also at the exhibition in Zachęta. There are also works referring to the artist–institution relationship (R.E.P. Marcin Maciejewski), to which we are very sensitive, and which sometimes becomes the conflict area, and sometimes a proof of very close relations, good cooperation, and common goals (Julita Wójcik, Tymek Borowski).

When choosing the works for the exhibition, I also took into consideration the ways they were acquired. Most of the works belonging to Collection II were bought by the Arsenał Gallery and the Podlasie Society for the Encouragement of Fine Arts, mainly within the *Signs of the Times* program funded by the Ministry of Culture and National Heritage, the Marshal's Office of the Podlaskie Voivodship, and the City Council of Białystok, as well as from the Gallery's own funds. I also wanted to point at examples of private sponsorship (Julita Wójcik) and donations by artists who want to thank the gallery for the production of their exhibition (Nikita Kadan), or to show solidarity with the institution (Witek Orski).

Monika Szewczyk

director of the Arsenał Gallery in Białystok, co-curator of the *Collections* show



foto. | photo by Marek Krzyżanek



foto. | photo by Marek Krzyżanek



foto. | photo by Bartosz Gojka

Na zakończenie roku 2016 zaprezentowaliśmy w Zachęcie nasze najnowsze nabytki do kolekcji. Jednak pokaz ten nie ograniczył się tylko do ubiegłorocznych zakupów — miał skłaniać do refleksji nad istotą kolekcji sztuki tworzonych przez instytucje publiczne, nad ich społeczną i kulturotwórczą wartością. Dlatego do pokazu zatytułowanego *Kolekcja* zaprosiliśmy Galerię Arsenał w Białymstoku. Zapraszamy do lektury tekstu Moniki Szewczyk o kolekcji Arsenał.

At the end of 2016, we presented the newest acquisitions to the collection of Zachęta. Yet the show wasn't limited to last year's purchases — it was to make the viewer reflect upon the essence of art collections created by public institutions, and their social and cultural impact. This is why we invited the Arsenał Gallery from Białystok to participate in the *Collections* show. Here is what Monika Szewczyk writes about the Arsenał Gallery collection.

19.01–5.03

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

Abraham Ostrzega

Abraham Ostrzega

kuratorzy | curators: **Hanna Wróblewska** (Zachęta), **Michał Laszczkowski** (Fundacja Dziedzictwa Kulturowego | The Cultural Heritage Foundation)
współpraca | collaboration: **Julia Leopold**, **Aleksandra Zientecka**
identyfikacja wizualna | visual identification: **Jakub de Barbaro**

artyści | artists: **Hubert Czerepok**, **Małgorzata Niedzielko**, **Katarzyna Rotkiewicz-Szumka**, **Krzysztof Wojciechowski** oraz | and **Abraham Ostrzega**

Hubert Czerepok, *Abraham Ostrzega*, 2017, neon

na sąsiedniej stronie:
Małgorzata Niedzielko, *Wieża Babel*, 2017, styrodur, gips

Hubert Czerepok, *Abraham Ostrzega*, 2017, neon sign

opposite:
Małgorzata Niedzielko, *Tower of Babel*, 2017, Styrodur, plaster

wszystkie zdjęcia pochodzą z wystawy
all photos from the exhibition



Punktem wyjścia wystawy jest twórczość żydowskiego rzeźbiarza i animatora kultury działającego w przedwojennej Warszawie — Abrahama Ostrzega. Uczeń Henryka Kuna znany był przede wszystkim jako autor rzeźby sepulkralnej — nagrobków, z których kilkadziesiąt przetrwało na Cmentarzu Żydowskim na Woli. Zginął w Treblince w 1942 roku.

Fundacja Dziedzictwa Kulturowego przeprowadziła jesienią ubiegłego roku renowację 24 nagrobków jego autorstwa na Cmentarzu Żydowskim na Woli. Fundusze pozyskano z Ministerstwa Kultury i Dziedzictwa Narodowego w ramach przygotowań do obchodów 75-lecia Akcji Reinhardt. Dzięki pracy zespołu konserwatorskiego złożonego z absolwentów warszawskiej Akademii Sztuk Pięknych pod kierownictwem Magdaleny Olszowskiej, w składzie: Marta Banaś, Kalina Marzec, Damian

Pisarski, pracujących pod nadzorem profesora Janusza Smazy, nagrobki — niektóre już bardzo zniszczone — odzyskują teraz nie tylko swą pierwotną formę rzeźbiarską, ale też inskrypcje upamiętniające zmarłych.

Swoistą puentą tych działań jest wystawa współczesnych artystów w Zachęcie. Choć nie ma na niej rzeźb Abrahama Ostrzega, jego postać jest obecna — także jako figura „artysty” o tradycyjnym warsztacie i wykształceniu, umiarkowanie (ale jednak) wprowadzającego do swej twórczości elementy modernistyczne. Ostrzega był aktywnym uczestnikiem życia artystycznego, działaczem zarówno środowisk żydowskich (Żydowskie Towarzystwo Krzewienia Sztuk Pięknych), jak i polskich (Towarzystwo Zachęty Sztuk Pięknych). Jego nazwisko przewija się w różnych materiałach archiwalnych, choć rzadko na pierwszym

planie. Jedyne „monograficzne” katalog, który sam wydał, był jednocześnie drukiem reklamowym jego Atelier Zdobnictwa Artystycznego, prospektem możliwych do zamówienia nagrobków. Był bohaterem jednego artykułu Władysława Zambrzyckiego w „Tygodniku Ilustrowanym” oraz jednego eseju-wywiadu Isaaca Bashevisa Singera.

Co dziś intryguje w tej postaci?

Po pierwsze: związki Ostrzega z Zachętą. Artysta zadebiutował w tych murach w 1910 roku, potem wystawiał na licznych Salonach TZSP (głównie gipsowe główki i popiersia), a od 1925 roku był członkiem rzeczywistym Towarzystwa Zachęty Sztuk Pięknych.

Po drugie: próba przekraczania pewnych granic w sztuce. Ostrzega wprowadzał do nagrobków motywy figuralne, co spotykało się z protestami ortodoksyjnych



przedstawicielei Gminy Żydowskiej. Próbował omijać ten zakaz, „skupiając się na ekspresji postaci” lub ukrywając twarze z tyłu macewy, ale też zdarzyło się, że kilkakrotnie twarze i dłonie zostały skute lub zatarte. W literaturze podaje się, że albo niszczone fragmenty tych nagrobków potajemnie, albo do takich ingerencji zmuszono samego autora.

Po trzecie: podejmowane przez artystę próby tworzenia ikonografii nowo powstającego państwa, a także jego projekty monumentów. Ostrzega był m.in. autorem niezachowanej tablicy upamiętniającej prezydenta Gabriela Narutowicza na budynku NOT-u. Próbował też swych sił w projektowaniu pomników. Z fotografii znane są dwa projekty: *Zjednoczenia Polski* z figurą Józefa Piłsudskiego oraz pomnik Ludwika Zamenhofa w formie wieży Babel zwieńczonej sylwetką z gwiazdą,

przeznaczony dla Białegostoku (gdzie zresztą za młodu artysta uczył się w szkole żydowskiej).

Ostrzega trafił do getta, gdzie m.in. kamienne bloki z pracowni wykorzystywał do produkcji osełek w spółdzielni, którą założył z innym artystą — Władysławem Weintraubem. Wywieziony do Treblinki, zginął tam jak wielu innych artystów żydowskich. Najbardziej znany jako twórca nagrobków, sam został jedną z tysięcy ofiar bez grobu.

Do udziału w wystawie zaproszona została czwórka artystów z różnych generacji i pracujących w różnych mediach, którzy w autorski sposób zmierzali się z historią Abrahama Ostrzegi.

Hubert Czerepok (ur. 1973) — autor obiektów, filmów i fotografii. Na wystawę przygotował instalację świetlną na fasadę Zachęty: imię i nazwisko żydowskie-



wszystkie fot. | all photos by Marek Krzyżanek

go rzeźbiarza (jednocześnie tytuł projektu) wpasowane zostało w tympanon Zachęty, zastępując napis „Artibus” i poszerzając zbiór nazwisk już obecnych na fasadzie.

Małgorzata Niedzielko (ur. 1959) — rzeźbiarka. Stworzyła model zaginionego modelu jednego z dwóch projektów pomnikowych Abrahama Ostrzegi — pomnika ku czci twórcy języka esperanto Ludwika Zamenhofa, który miał stanąć w Białymstoku. Projekt nie został zrealizowany, choć podobno w miejscu jego usytuowania wkopano dokument erekcyjny. Ostatecznie pomnik Zamenhofa w zupełnie innej formie (popiersie) i w innej części miasta postawiono prawie 50 lat później. Projekt Ostrzegi znany jest tylko ze słabej jakości fotografii, a zatem model Małgorzaty Niedzielko w jakiejś części został pomyślany od nowa. Pierwsza próba tej rekonstrukcji została zrobiona na wystawę *Czysty język* w Galerii Arsenał w Białymstoku (kuratorka: Agata Chinowska). Druga, nieco większa, wykonana została teraz — już po dokładnym obejrzeniu konserwowanych nagrobków Ostrzegi i zapoznaniu się z używanym przez niego słownikiem rzeźbiarskim.

Krzysztof Wojciechowski (ur. 1947) — artysta tworzący w obszarze fotografii, zajmujący się głównie czarno-białą, tzw. czystą fotografią, autor obiektów i instalacji fotograficznych. Na wystawie przywołuje swój cykl zdjęć rozpoczęty w latach dziewięćdziesiątych na cmentarzu żołnierzy radzieckich na warszawskiej Ochocie — dokumentujący proces odzyskiwania tożsamości poległych żołnierzy. Identyczne surowe słupki — numery na kwaterach — zostają oznaczone przez rodziny tabliczkami, na których prócz nazwisk, pochodzenia, dat pojawiają się także zdjęcia twarzy. Utrzymane w różnych formatach, wykonane z różnych materiałów i o różnych napisach, personalizują dotąd jednakowe kwatery. „Ludzie sprowadzeni do numerów zajmują mniej miejsca” — komentuje artysta tę walkę o przywracanie wizerunku i twarzy.

Katarzyna Rotkiewicz-Szumaska (ur. 1958) — malarka i współtwórczyni Teatru Cinema z siedzibą w Michałowicach. Na wystawę przygotowała mobilną instalację malarską — rodzaj symbolicznego pomnika dla Abrahama Ostrzegi. Obrazy zainspirowane są fragmentami nagrobków jego autorstwa, zwłaszcza motywem skrzydeł i piór. Oprócz tego powstały serie portretów klientów Ostrzegi (tych anonimowych i tych znanych), którzy zamawiali u niego nagrobki rodzinne.



fot. | photo by Marek Krzyżanek

Wystawa w Zachęcie stanowi dopełnienie projektu restauracji nagrobków autorstwa Abrahama Ostrzega na Cmentarzu Żydowskim przy Okopowej. Chcemy, by widzowie oglądali je w ich naturalnym otoczeniu. Dlatego nie prezentujemy w Zachęcie ani dokumentacji dzieł artysty, ani zdjęć.

Pod koniec wystawy odbędzie się w Zachęcie jednodniowa konferencja *Wokół życia i twórczości Abrahama Ostrzega*, według koncepcji profesora Jerzego Malinowskiego, zorganizowana we współpracy z Polskim Instytutem Studiów nad Sztuką Świata. ●●●

The inspiration for the exhibition was the work of Abraham Ostrzega — Jewish sculptor and culture animator active in pre-war Warsaw. He was a student of Henryk Kuna, and was recognised for his sepulchral sculptures — tombstones, several dozen of which can be found at the Jewish Cemetery in the Wola District in Warsaw. He died in Treblinka in 1942.

Last autumn, The Cultural Heritage Foundation conducted restoration of 24 of his tombstones at the Jewish Cemetery in Warsaw. The project was supported by the Ministry of Culture and National Heritage within the preparation to the 75th Anniversary of the Reinhardt Action celebrations. Thanks to the work of the restoration team composed of graduates of the Warsaw Academy of Fine Arts, managed by Magdalena Olszowska: Marta Banaś, Kalina Marzec, Damian Pisarski, under the supervision of professor Janusz Smaza, the tombstones — some in a very poor state — recover their original sculptural form, as well as commemorative inscriptions.

The exhibition of contemporary artists held at Zachęta is a unique appendix to these activities. Although the show doesn't present the sculptures of Abraham Ostrzega, he is present as an artist of traditional skills and education, who introduced (moderately) modernist elements to his work. Ostrzega was an active participant of the art life, an activist in both Jewish and Polish communities (Jewish Society for Fostering Fine Arts and the Society for the Encouragement of Fine Arts).

His name can be found in many archival materials, although rarely as a leading figure. His only monographic catalogue which he published himself, was also an advertisement of his Atelier of Decorative Art with an offer of tombstones to order. He was the protagonist of an article by Władysław Zambrzycki in *Tygodnik Ilustrowany* and of an essay-interview by Isaac Bashevis Singer.

What do we still find intriguing in this figure today?

First: Ostrzega's connections with Zachęta. The artist had his debut here in 1910, later he exhibited during several Salons (mainly plaster cast heads and busts). He became member of the Society for the Encouragement of Fine Arts in 1925.

Second: his attempts to surpass certain limits in art. Ostrzega introduced figural motifs to his tombstones, which caused protests from representatives of the orthodox Jewish community. He tried to omit the ban 'focusing on the expression of the figures' or hiding the faces behind the matzevah, yet several times the faces and hands were deleted. The documents claim that either fragments of the tombstones were destroyed secretly or the author was forced to make the interventions himself.

Third: the artist's attempts to create the iconography of the reborn state, and projects for its monuments. Ostrzega was among others the author of the (destroyed) commemorative plaque for president Gabriel Narutowicz on the building of the Central Technical Organisation. He designed several monuments. Two projects are known from photographic documentation: *Reunification of Poland* with the figure of Józef Piłsudski and the monument of Ludwik Zamenhof in the form of the Tower of Babel with the star on top, which was supposed to be erected in Białystok (where by the way the artist studied in a Jewish school as a young boy).



fot. | photo by Marek Krzyżanek

Krzysztof Wojciechowski, *Bez tytułu*, 2006–2016, wydruk cyfrowy, dibond

na sąsiedniej stronie:
 Katarzyna Rotkiewicz-Szumaska
Zarastanie, 2017, instalacja
NN, 2016, olej, płótno
 Abraham Ostrzega, Henryk Kuna, 2017, olej, płótno

Krzysztof Wojciechowski, *Untitled*, 2006–2016, c-print on dibond

opposite:
 Katarzyna Rotkiewicz-Szumaska
Overgrowing, 2017, installation
NN, 2016, oil on canvas
 Abraham Ostrzega, Henryk Kuna, 2017, oil on canvas



foto. | photo by Marek Krzyżanek



foto. | photo by Marek Krzyżanek



foto. | photo by Sebastian Madejski

During the war, Ostrzega lived in the ghetto where — together with another artist Władysław Weintraub — he used the stone blocks from his studio to produce whetstones etc. He was taken to Treblinka concentration camp where he died together with many other Jewish artists. Famous for his tombstones, he himself became one of the thousands of victims without a grave.

Four artists representing different generations and using various media were invited to participate in the exhibition, referring to Abraham Ostrzega's history in a personal way.

Hubert Czerepok (b. 1973) — author of objects, films and photos. He prepared a light installation for the facade of Zachęta: the name of the Jewish sculptor (and at the same time the title of the project) is composed into the tympanum of Zachęta, replacing the regular inscription 'Artibus', and adding it to the set of names which are already on the facade.

Małgorzata Niedzielko (b. 1959) — sculptor. She created a model of the lost model of one of Ostrzega's projects, which was supposed to be erected in the town of Białystok — the monument of the creator of esperanto, Ludwik Zamenhof. The project was never implemented, although the foundation act was supposedly placed in its location. Finally Zamenhof's monument was erected in a different form (bust) and in another part of the city, almost 50 years later. Ostrzega's project is only known from a poor quality photograph, thus Małgorzata Niedzielko's model was in a way created from scratch. The first version of this reconstruction was made for the *Pure Tongue* exhibition at the Arsenal Gallery in Białystok (curator: Agata Chinowska). Another one, slightly bigger was created now — after extensive research of Ostrzega's restored tombstones and learning his sculptural dictionary.

Krzysztof Wojciechowski (b. 1947) — photographer, working mainly with black-and-white photography, so called pure photography, author of objects and photo installations. He presents a series of photos which he initiated in the 1990s at the cemetery of Soviet

soldiers in Warsaw, documenting the process of regaining identity of the deceased soldiers. The identical, raw blocks with only numbers on them, become marked by the families of the deceased with plaques bearing their names, places and dates of birth, as well as photos of their faces. They are of various formats, are made of various materials with different inscriptions, personalising the so far identical quarters. 'People who are only numbers require less space' — this is how the artists comments upon the battle to regain images and faces.

Katarzyna Rotkiewicz-Szumaska (b. 1958) — painter and co-creator of the Cinema Theatre in Michałowice. For the exhibition in Zachęta, she prepared a mobile painterly installation — a symbolic monument of Abraham Ostrzega. The paintings are inspired by fragments of his tombstones, especially the motifs of wings and feathers. Apart from that there is a series of portraits of Ostrzega's clients (both anonymous and well recognised) who commissioned their family tombs in his studio.

The exhibition in Zachęta is a reference to the project of restoration of Abraham Ostrzega's tombstones at the Jewish Cemetery. We want viewers to be able to see them in their natural surroundings. This is why we don't present neither the documentation nor photos of the artist's works in Zachęta.

At the end of the exhibition a one-day conference *Around the Life and Work of Abraham Ostrzega* will take place in Zachęta, initiated by professor Jerzy Malinowski and organised in collaboration with the Polish Institute of World Art Studies. ●●●

It's worth mentioning that a word 'ostrzega' means 'warns' in Polish, thus the title of the exhibition has a double meaning.

wszystkie zdjęcia pochodzą z wystawy
all photos from the exhibition



Jerzy Jarnuszkiewicz, ok. 1946,
fot. archiwum rodziny artysty

na sąsiedniej stronie:
Pracownia rzeźby Biura
Odbudowy Stolicy,
Jerzy Jarnuszkiewicz siedzi
w środku, fot. archiwum
rodziny artysty

Jerzy Jarnuszkiewicz, ca 1946,
photo from the artist's family
archive

opposite:
Sculpture Workshop of the
Bureau of Reconstruction of
Warsaw, Jerzy Jarnuszkiewicz
sitting in the centre, photo from
the artist's family archive

Jerzy Jarnuszkiewicz. Notatki z przestrzeni

Jerzy Jarnuszkiewicz. Notes from the Expanse

kurator | curator: **Waldemar Baraniewski**

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

projekt ekspozycji | exhibition design: **Robert Rumas**

filmy | films: **Michał Januszaniec**

muzyka | music: **Włodzimierz Kotoński**

identyfikacja wizualna | visual identification: **Magdalena Frankowska i | and Artur Frankowski (Fontarte)**

Twórczość Jerzego Jarnuszkiewicza (1919–2005) jest bardzo bogata, zróżnicowana, rozproszona i — paradoksalnie — mało znana. Ten wybitny artysta i pedagog Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie nie zabiegał o wystawy i katalogi. Był człowiekiem skupionej pracy, skromnym i kameralnym. Wiele wysiłku poświęcał działalności pedagogicznej. Wokół jego pracowni na uczelni skupiło się najciekawsze i najaktywniejsze środowisko twórcze lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych. Nowatorski program kształcenia, współpraca z Oskarem Hansenem i otwarcie na zmienne procesy kulturowe sprawiły, że z pracownią Jarnuszkiewicza związało się wiele wybitnych indywidualności. Na wystawie pomyślanej jako historyczna, muzealna, nie pokazujemy tej części dorobku artysty, koncentrując się na jego twórczości indywidualnej.

„Urodziłem się w Kaliszu — pisał — jedynym mieście oznaczonym przez Ptolemeusza na obszarze obejmującym późniejszą Polskę. Według pewnych danych moi przodkowie byli kupcami, którzy osiedlili się tu, wędrując szlakiem bursztynowym z Iranu do Turcji, gdzie nazwisko Jarnus jest podobno częste. Miało się to dziać przed czterystu lub więcej laty”. Takie mogły być mitologiczne początki rodu Jarnuszkiewiczów. Przyszły rzeźbiarz urodził się 27 lutego 1919 roku w rodzinie o tradycjach rzemieślniczych. Dziadek Edmund miał w Kaliszu warsztat blacharski, także ojciec Mieczysław był „mistrzem blacharskiego fachu”. Rodzina była liczna, Jarnuszkiewicz miał trzech braci: najstarszego Zygmunta i młodszych Wojciecha i Krystyna oraz dwie siostry: Barbarę i Urszulę.

Utalentowany plastycznie i sprawny manualnie, rozpoczyna w 1936 naukę w Szkole Sztuk Zdobniczych w Krakowie, a potem w Miejskiej Szkole Sztuk Zdobniczych w Warszawie, którą kończy w 1939 roku.

Trudno wskazać moment, w którym Jarnuszkiewicz staje się samodzielnym rzeźbiarzem. To kwestia wewnętrznej dojrzałości i twórczej samoświadomości. Ale dar manualny, łatwość rysunku i zmysłowa potrzeba pracy w materii sprawia, że przez całe życie z równą swobodą będzie się wypowiadał w rysunku, grafice, exlibrisie, medalu, drobnych formach rzeźbiarskich, abstrakcyjnych i realistycznych monumentach. Oraz — co u „nowoczesnego artysty” rzadkie — w dziełach motywowanych duchowo, religijnie i służących potrzebom pobożności i liturgii. Jego artystyczna wizja rozdziela się na dwa główne nurty oparte na opozycyjnych wobec siebie podstawach. Pierwszy z nich kształtuje dążenie do monumentalizmu, siły wyrazu masy, heroicznego gestu, ekspresji ruchu, geometrycznej analizy i doskonałości. Drugi jest bardziej prywatny i wyraźniej związany z wczesnymi doświadczeniami manualnymi, w większym stopniu dekoracyjny, stylizowany i jeśli tak można powiedzieć — graficzny. Jego przykładami są rzeźbiarskie dekoracje na ulicy Katowickiej w Warszawie, w przedszkolu na Mariensztacie, czy też *Lajkonik* na dziedzińcu Dziekanki. Miękkie formy, ornamentalny układ linii i owa graficzność, czyli rysowanie rylcem, żłobienie, to niewątpliwie ślad wpływu specyficznej estetyki lat trzydziestych, tyle że przyswojonej nie przez obcowanie z rzeźbą, a poprzez doświadczenie graficzne. Związany z działającym w Warszawie w czasie okupacji konspiracyjnym Kołem Miłośników Exlibrisu i Grafiki artysta z pełną swobodą posługiwał się



warsztatem grafika. Od tego czasu ekslibris stanie się ulubioną formą wypowiedzi, a potrzeba rzemieślniczej precyzji i skłonności cyzelatorskie złożą się na oryginalny kształt małych form rzeźbiarskich i medalierskich.

Tak więc jest to dzieło rozpięte między monumentalnością wyrazu a kameralnym, prywatnym dyskursem. Między powagą tematu i delikatnością formy. Czasem te skłonności, może skrajne, ale niesprzeczne, łączą się w jednej pracy. Tak chyba jest w przypadku powszechnie znanej figurki *Małego Powstańca*. Figurki właśnie, a nie „rzeźby”, bo dzieło to wyrasta z tradycji małych form, drobiazgów, artystycznych bibelotów, prywatnych pamiątek, którymi lubimy się otaczać i które pozostają na wyciągnięcie ręki, postawione na półce, wypełniające przestrzeń naszej codzienności.

Figurkę chłopca powstańca stworzył Jarnuszkiewicz w 1946 roku, na konkurs ogłoszony przez Ministerstwo Kultury. Jej drobna skala, sentymalna, nieco ckliwa poetyka, a także możliwość dość prostego powielania gipsowego odlewu sprawiły, że odpowiadała ona na społeczną potrzebę pamięci o powstańczej tragedii, ale w perspektywie prywatnej, lirycznej, nie heroiczej. Także oficjalna polityka władz deprecjonujących bohaterstwo powstańczego zrywu przyczyniła się do tego, że *Mały Powstańca* stał się sentymalnym pomnikiem indywidualnej pamięci i emocji, swego rodzaju substytutem nieistniejącego monumentu.

W rzeźbie tej realistyczne obrazowanie załamuje się za sprawą potężnej dawki dysharmonii i dysproporcji, zauważalnych w każdym jej fragmencie. Począwszy od przejąskrawionego zestawienia chłopięcej postaci i zbyt dużych, „dorosłych” akcesoriów — ubrania, butów, hełmu, aż po najgłębsze, ostateczne przeciwieństwo znaczeń — niewinności dziecka i towarzyszących jej atrybutów śmierci. Jarnuszkiewicz sięga tu po kulturowy topos związany z tradycją obrazowania idei vanitas, przemijalności,



Jerzy Jarnuszkiewicz przy pracy nad rzeźbą dla Cmentarza Mauzoleum Żołnierzy Radzieckich w Warszawie, 1949, fot. CAF, archiwum rodziny artysty

na sąsiedniej stronie:

Kompozycja drogowaskazowa, Elbląg, 1965, fot. archiwum rodziny artysty

Szkic do *Kompozycji drogowaskazowej*, Elbląg, 1965, tusz, papier, kol. rodziny artysty

Szkic do *Kompozycji drogowaskazowej*, Elbląg, 1965, tusz, papier, kol. rodziny artysty

Jerzy Jarnuszkiewicz working on the sculpture for the Soviet Military Cemetery in Warsaw, 1949, photo: Central Photo Agency, from the artist's family archive

opposite:

Signpost Composition, Elbląg, 1965, photo from the artist's family archive

Sketch to *Signpost Composition*, Elbląg, 1965, ink on paper, coll. of artist's family

Sketch to *Signpost Composition*, Elbląg, 1965, ink on paper, coll. of artist's family

marności i kruchości życia, gdzie częste są wyobrażenia dziecka z czaszką lub klepsydrą. *Mały Powstaniec* był przez lata anonimowo powielany, stał się swego rodzaju dobrem powszechnym. Dopiero w latach siedemdziesiątych Jarnuszkiewicz upomniał się o swoje prawa, gdy jeden z warszawskich rzemieślników przypisał sobie autorstwo rzeźby. W wyniku długotrwałego procesu artysta odzyskał prawa autorskie i zrealizował w większej skali Pomnik Małego Powstańca przy murach Starego Miasta.

Mała gipsowa figurka, w której historię wpisanych jest tak wiele indywidualnych i zbiorowych emocji, powstała podczas studiów w warszawskiej ASP. Innym studenckim dziełem artysty był projekt monumentalnych grup rzeźbiarskich na Cmentarzu Mauzoleum Żołnierzy Radzieckich w Warszawie, powstającym według projektu znanego architekta Bohdana Lacherta. „Marzyłem wtedy — wspominał Jarnuszkiewicz — o tematach heroicznym, zawierających doświadczenie spraw ostatecznych, czyli również śmierci, śmierci na wojnie. Pasjonowała mnie praca nad rzeźbą, której postać stojąca ma siedem metrów. I to, że rzeźbiąc głowę, będę stał niemal na jej barku. Mogę to nazwać doświadczeniem skali — wielkiej skali i jej konsekwencji. Musiałem wyciągać praktyczne wnioski na przykład z faktu, że rzeźby będą oglądane z daleka, że muszą być częścią zespołu urbanistycznego. Miała ta praca także swoje małe przyjemności, jak choćby odkrycie, że podeszwa buta też może być tematem rzeźby, że również musi mieć swoją ekspresję, swoją plastykę, swój sens, odniesienie”.

Młody twórca, pełen pasji i energii, z biegłością posługuje się stylistyką realistyczną, którą w latach pięćdziesiątych uznano oficjalnie za jedyny sposób obrazowania rzeczywistości. Stara się pracować nad syntezą, uproszczeniem formy i jej transformacją. Realizuje *Hutnika*, jedną z najlepszych monumentalnych rzeźb na warszawskim MDM-ie. Pracuje bardzo szybko, pod presją krótkich terminów i wymuszonego tempa prac. Drugą rzeźbę z MDM-u, postać *Nauczycielki*, wycina w miękkim kamieniu w ciągu trzech dni. Jarnuszkiewicz miał wówczas świadomość zastoju twórczego. Rzeźby z tego czasu, takie jak *Partyzant*, *Górnik* czy *Rodzina* — mimo prób rozbicia schematyczności kompozycji, niekonwencjonalnego ujęcia — potwierdzają to dobitnie. Sam artysta tak to skomentuje po latach: „Nie było mnie wtedy stać na zrobienie kroku naprzód i wyjście poza ograniczenia formalne [...]. Instynktownie czułem, że moje rzeźwienie zaczyna być jedynie powtarzaniem kształtów”. Nieustannie próbuje przełamać ten socrealistyczny schemat. W pokazanej na pokoleniowej wystawie w warszawskim Arsenale w 1955 roku niewielkiej rzeźbie *Myjąca włosy* zaskakuje prozaicznością tematu (hasło wystawy brzmiało „Przeciw faszyzmowi — przeciw faszyzmowi”) i niezwykłością ujęcia — pochylonej sylwetki ze zwisającą zasłoną mokrych włosów. Nic z heroizmu, walki i dynamiki budowy nowego świata. Artysta wspomina: „[...] odwróciłem się od mojego »wielkiego« czasu. Zaczęłem szukać powodów mojej pracy w sobie, we własnych potrzebach i we własnych emocjach”. Rezultatem było uprzywatnienie sztuki, zwrot ku uczuciom osobistym, często intymnym, i łącząca się z tym subiektywizacja obrazu świata, widzianego przez pry-

zmat cielesności, ale też innych ujęć formalnych, jak w rzeźbie *Dwoje* (1955–1956), czy w tematach „sportowych”, dających możliwości dynamicznych rozwiązań formalnych (*Wioślarze*, 1955–1956).

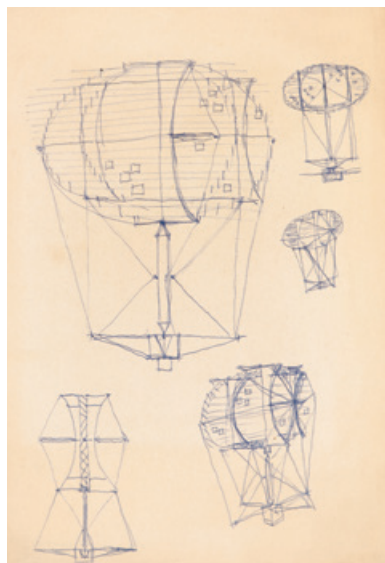
Nowym otwarciem, nie tylko dla Jarnuszkiewicza, ale całej grupy młodych rzeźbiarzy (wśród których byli m.in. Magdalena Więcek, Alina Szapocznikow, Alina Ślesieńska, Tadeusz Łodziana, Barbara Zbrożyna) stała się wystawa *Rzeźba w ogrodzie*, urządzona w 1957 roku w ogrodzie pałacu Zamoyskich przy ulicy Foksal. To pierwsza prezentacja rzeźby w kontekście natury, w nowej sytuacji, jako dzieła autonomicznego, wolnego od ideowych kontekstów. Jarnuszkiewicz pokazuje dwie prace o nadekspresyjnej stylistyce — *Sukę* i *Marcinelle*. Ich dramatyzm jest przerysowany, napięty do granic możliwości, do bólu. Ukształtowane zostały w całości nowej formule: tworzą je cienkie, jakby naciekowe formy o bardzo gęstej i głębokiej fakturze, przypominające resztki spalonej, zwęglonej materii. Obie prace o skręconych, dramatycznych kształtach są z założenia obrazem tragedii — osobistej (wyjąca z bólu suka) i społecznej, ludzkiej (*Marcinelle*). Ta druga powstała jako reakcja na wiadomość o tragicznej katastrofie górniczej w sierpniu 1956 roku w kopalni Marcinelle w Belgii, w której zginęło ponad 260 osób. Jest jednym z najlepszych w polskiej sztuce tego czasu przykładów przeformowywania się zaangażowanej postawy artysty. Kilka lat wcześniej musiałyby być realistycznym oskarżeniem kapitalizmu i społecznego wyzysku, w tym czasie była wyrazem osobistego przeżycia twórcy, dla którego sztuka zawsze pozostawała głęboko związana z człowiekiem.

Przełom lat pięćdziesiątych i sześćdziesiątych to w twórczości Jarnuszkiewicza stopniowe odchodzenie od problemów ekspresji i wyrazowości na rzecz nowej problematyki przestrzeni i otoczenia jako komponentów dzieła rzeźbiarskiego. Niezwykle ważnym elementem tych doświadczeń są zespołowe prace nad nowatorskimi projektami pomników oświęcimskiego i grunwaldzkiego oraz dziś niemal zapomnianych projektów przepraw mostowych Tras Świętokrzyskiej i Łazienkowskiej (1961).

Projekt pomnika ofiar faszyzmu w Auschwitz-Birkenau (*Droga*, 1957–1958, autorzy: Oskar Hansen, Jerzy Jarnuszkiewicz, Julian Pałka, Edmund Kupiecki, Tadeusz Plasota, Lechosław Rosiński), dziś zbyt jednostronnie przypisany do osoby Oskara Hansena, był dla Jarnuszkiewicza wielką lekcją szacunku dla przestrzeni „naznaczonej”, stał się podstawą wypracowania nowej formy monumentu — myślenia o pomniku jako dziele współczesnej rzeźby definiowanym w skali architektury przestrzeni i emocji.

Znacznie mniej znany projekt pomnika grunwaldzkiego był prekursorską próbą działania wielkimi, naturalnie kształtowanymi formami. Dawał możliwość doświadczenia ekspresyjnego oddziaływania abstrakcyjnych mas ziemi. Proponował całkowicie nieznaną w polskiej rzeźbie pomnikowej rodzaj monumentu łączącego elementy narracji historycznej, przestrzennej i archeologicznej.

W 1960 roku Jarnuszkiewicz przeszedł pierwszy zawał serca i długotrwałą rehabilitację, niemal zupełnie uniemożliwiającą pracę. „W tym czasie — wspominał — będąc kiedyś w pracowni mojego Ojca, z którym pracował mój młodszy brat, zastałem go przy spawaniu. Mimo lęku przed wszystkimi maszynieriami zapragnąłem przesłonić twarz maskownicą i wziąć w rękę uchwyt z elektrodą. Tak zaczęło się moje wielkie przeżycie metalu. W ciągu półtora roku wykonałem przeszło 40 prac i dziesiątki, dziesiątki rysunkowych szkiców koncepcyjnych. Zachwyty nad geometrią znalazły swój kształt i materię. To były piękne lata mojego życia. To były te ptaki wylatujące z moich dłoni”. Niezwykle intensywna praca nad formami w metalu trwała między końcem 1963 roku a 1967 rokiem, co było związane także z no-



wymi możliwościami realizacyjnymi. W 1964 Jarnuszkiewicz został zaproszony na sympozjum rzeźbiarskie *Forma viva* w Ravne (ówczesna Jugosławia), gdzie powstała pierwsza *Kompozycja przestrzenna*. Abstrakcyjna, racjonalna w swym kształcie struktura o dużej skali, ustawiona w naturalnym otoczeniu, stała się spełnieniem tych intuicji, które nie zostały zrealizowane w polskich projektach pomników. To także nowe możliwości i nowe umiejętności techniczne i technologiczne. W Ravne powstało też kilka mniejszych prac (*Mysliciel*, *Przedmioty*, *Owad*, *Bliźniaki*), które artysta przywiezie do Polski i pokaże w 1966 roku wraz z późniejszymi pracami w metalu na zorganizowanej wspólnie z Jackiem Sempolińskim wystawie w Galerii MDM w Warszawie. W 1965 roku Jarnuszkiewicz otrzymuje główną nagrodę na I Biennale Form Przestrzennych w Elblągu za *Kompozycję drogowaskazową*, a w 1967 roku realizuje nie tylko kolejną kompozycję przestrzenną w Elblągu, ale też monumentalne, abstrakcyjne formy przestrzenne w Ostrawie (Czechy) i w Aalborgu (Dania). To czas wielkiego twórczego napięcia i prawdziwych sukcesów. Znany amerykański historyk sztuki i kurator Edward F. Fry, przygotowujący międzynarodową wystawę rzeźby w nowojorskim Guggenheim Museum, pokaże na niej rzeźbę Jarnuszkiewicza *Rytmy II* wśród najwybitniejszych dzieł z całego świata. Wystawa *Sculpture from Twenty Nations* prezentowana była w Nowym Jorku (1967) oraz w Toronto, Ottawie i Montrealu (1968).

Tych kilka lat w decydującym stopniu określi charakter dzieła rzeźbiarskiego Jarnuszkiewicza. Rzeźby z metalu, początkowo ekspresyjne i metaforyczne, potem racjonalne i analityczne, tworzą grupę najbardziej rozpoznawalnych jego prac i stanowią najważniejszą część bogatego dorobku. To dzieła, w których zawarte jest jedno z najistotniejszych w polskiej rzeźbie współczesnej wyzwania — opisanie i interpretacji niematerialnej przestrzeni, odwzorowania kosmicznego ładu, poszukiwania przez sztukę pierwotnego porządku świata.

Ów intensywny okres kończy się około 1968 roku. Jarnuszkiewicz w swojej koncepcji idealnych, sterylnych form geometrycznych staje wobec barier technologicznych. Nie ma środków na realizację kompozycji ze stali nierdzewnej, które eksponowałyby doskonałość materiałów i techniki. I jest już w innej przestrzeni duchowej. Od 1968 realizuje monumentalny krucyfik w kościele



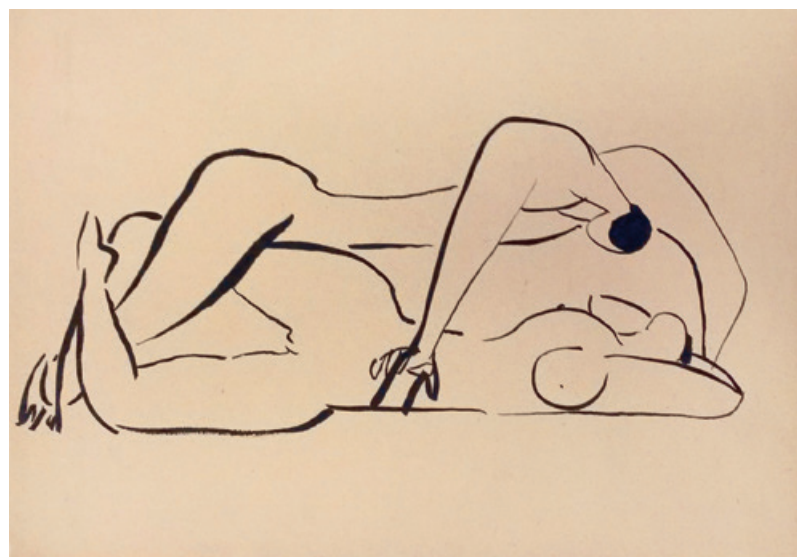
fot. | photo by Jan Gaworski, CRP Orońsko

Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego. Niezwykła rzeźba z repusowanych blach jest jednym z niewielu w polskiej sztuce współczesnej przykładów nowoczesnego dzieła odpowiadającego na potrzeby duchowe i liturgiczne. Kolejne załamanie zdrowotne i utrata sił fizycznych zmieniają charakter jego twórczości. Więcej czasu poświęca skupionej pracy nad medalami i wykonywanymi dla przyjaciół i znajomych exlibrisami. W tym okresie zabiera się do powstającego latami, ostatniego dzieła — *Piety* na grób rodziców. Jej dramatyczne losy, zniszczenie pierwszej wersji rzeźby podczas choroby artysty, wpiszą się w długie, skupione lata pracy. Wtedy też powstaje lubelski pomnik Jana Pawła II i Stefana Wyszyńskiego (*Homagium*, 1979–1983), będący próbą znalezienia ludzkiego wymiaru dla historycznej chwili, która utrwaliła się w pamięci niezwykle gestem wzajemnego hołdu dwóch wielkich Polaków. I jeszcze jedno dzieło, które miało być kwintesencją doświadczeń z abstrakcją i figuratywnością — zamierzony na 15 obiektów cykl *Kagańce*. Powstał tylko jeden, pozostałe znamy z rysunków. Skrępowane, zdestruowane głowy zakleszczone w monstualnych maszynerych tworzą metaforyczny obraz zniewolenia, opresji, najbardziej dotkliwego doświadczenia współczesności — wciąż na nowo podejmowanych prób ograniczenia ludzkiej wolności. ●●●

Waldemar Baraniewski

W przygotowaniu książka Waldemara Baraniewskiego o twórczości Jerzego Jarnuszkiewicza.

dr hab. **Waldemar Baraniewski** (ur. 1953) — prof. ASP, historyk sztuki, absolwent Instytutu Historii Sztuki Uniwersytetu Warszawskiego, gdzie jako profesor pracował do 2013 roku. Od października 2013 roku profesor na Wydziale Zarządzania Kulturą Wizualną Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie, kierownik Katedry Historii Sztuki Polskiej Najnowszej. Prowadzi badania nad sztuką powszechną i polską XIX i XX wieku. Krytyk i kurator wystaw, współpracownik magazynu „Szum”. Członek Stowarzyszenia Historyków Sztuki. Członek Rady Naukowej Fundacji Polskiej Sztuki Nowoczesnej oraz Rady Naukowej Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie i Muzeum Sztuki w Łodzi.



Dwoje, 1956, gips, depozyt w Centrum Rzeźby Polskiej w Orońsku

Dwoje, 1956, tusz, papier, kol. rodziny artysty

na sąsiedniej stronie:

Suka, 1957, gips, depozyt w Centrum Rzeźby Polskiej w Orońsku

Couple, 1956, plaster, deposit in Polish Sculpture Centre in Orońsko

Couple, 1956, ink on paper, coll. of artist's family

opposite:

Bitch, 1957, plaster, deposit in Polish Sculpture Centre in Orońsko



foto | photo by Jan Gaworski, CRP Orońsko

The work of Jerzy Jarnuszkiewicz (1919–2005) is rich, diverse, dispersed, and — paradoxically — little known. This outstanding artist and teacher at the Academy of Fine Arts in Warsaw never strived for exhibitions and catalogues. He was a private, modest man, focused on work. He devoted a lot of effort to teaching. His studio at the Academy brought together the most interesting and creative milieu of the 1960s and 70s. The innovative way of teaching, cooperation with Oskar Hansen, and openness to the changing cultural processes attracted many remarkable individuals. At the exhibition, which has a historical, retrospective character, we do not present that part of the artist's legacy, focusing on his individual achievements.

'I was born in Kalisz — he wrote — the only town marked by Ptolemy in the area covering future Poland. According to some data, my ancestors were merchants, who settled here travelling along the Amber Road from Iran to Turkey, where the name Jarnus is reportedly common. It happened four hundred years ago, or more.'

Such could be the mythic origins of the Jarnuszkiewicz family. The future sculptor was born on 27 February 1919, in a family of craftsmen. His grandfather Edmund had a tinsmith workshop in Kalisz, and his father was a master tinsmith. The family was large, Jarnuszkiewicz had three brothers: the oldest Zygmunt, and younger Wojciech and Krystyn, as well as two sisters: Barbara and Urszula.

In 1936, the artistically talented and manually efficient young man began his studies at the School of Decorative Arts and Artistic Crafts in Kraków, and

then at the Warsaw School of Decorative Arts and Painting in Warsaw. He graduated in 1939.

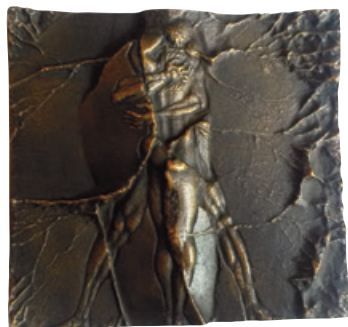
It is difficult to indicate one point, at which Jarnuszkiewicz became an independent sculptor. It was the matter of maturity and creative self-awareness. But the fact that he was manually gifted, his ease of drawing, and a sensual need to work with the matter made him express himself throughout his life through drawings, prints, book plates, medals, small sculptural forms, as well as both abstract and realistic monuments, and — what was rare among 'modern artists' — through works of a spiritual and religious character, created for the purposes of devotion and liturgy. His artistic vision encompasses two main trends, based on foundations, that are in opposition to each other. The first one was shaped by a drive towards the monumental, the power of the mass, the heroic gesture, expression, geometrical analysis, and perfection. The other one is much more intimate and more clearly associated with his early manual experiences, more decorative, stylised, and — so to speak — graphic, its examples being the sculptural decorations at Katowicka Street in Warsaw and in the kindergarten at Mariensztat, or the Lajkonik in the courtyard of Dziekanka. Soft forms, ornamental arrangement of lines and the graphic nature of his work — drawing with the stylus or gouging — are undoubtedly remains of the specific aesthetics of the 1930s, acquired not through contact with sculpture, but through the artist's experience with graphic design. Associated with the underground Circle of Bookplate and Print Lovers, which was active in Warsaw during

the German occupation, Jarnuszkiewicz developed proficiency as graphic artist. Bookplates became his favourite form of expression, and the need for technical precision and perfection resulted in the original shape of small sculptural forms and medals.

His work is spanned between monumental expression and intimate, private discourse. Between the serious subject and fragile form. Sometimes these tendencies, extreme but consistent, come together in one work, as in the case of the well-known figure of the *Little Insurrectionist*. Figure, not sculpture, because this work stems from the tradition of small forms, trinkets, personal memorabilia, which we like to surround ourselves with and which are always within reach, on a shelf, filling the space of our everyday life.

Jarnuszkiewicz created the figure of the boy in 1946 for a competition announced by the Ministry of Culture. Its small scale, sentimental, slightly mawkish poetics, and the easy way of reproducing it from the plaster cast, responded to the social need to remember the tragedy of the Warsaw Uprising, but in a private, lyrical, not heroic perspective. The official policy, which depreciated the heroism of the spurt, contributed to the fact that the *Little Insurrectionist* became a sentimental monument of individual memory and emotion, a certain substitute for the non-existent memorial.

In this sculpture realistic imaging is disrupted due to a massive dose of disharmony and imbalance, noticeable in its every part. Starting from the exaggerated contrast between the boyish figure and the too large, 'adult' accessories (clothes, shoes, helmet) to the



Pocałunek 1, 1967–1968, medal, kol. rodziny artysty

WTW 1878, 1978, medal, kol. rodziny artysty

na sąsiedniej stronie:

Przedmioty, 1972, metal, kol. Zachęty, fot. archiwum rodziny artysty

Kiss 1, 1967–1968, medal, coll. of artist's family

WTW 1878, 1978, medal, coll. of artist's family

opposite:

Objects, 1972, metal, coll. of Zachęta, photo from the artist's family archive

clash of meanings — the innocence of a child and the accompanying attributes of death. Jarnuszkiewicz reaches here for the cultural *topos* associated with the tradition of imaging the idea of *vanitas*, transience, futility and fragility of life, where the child with a skull or an hourglass was a frequent image. For many years, the *Little Insurrectionist* was anonymously reproduced, has become a kind of common good. Only in the 1970s, Jarnuszkiewicz reminded about his rights when one of Warsaw's craftsmen claimed he was the author of the sculpture. As a result of the long lawsuit, the artist recovered his rights and implemented a larger version of the monument by the walls of the Old Town in Warsaw.

The small plaster statue, carrying so many individual and collective emotions, was created during his studies at the Academy of Fine Arts in Warsaw. Another work from that period was the project of monumental sculptural groups at the Soviet Military Cemetery in Warsaw, designed by the renowned architect Bohdan Lachert. 'I dreamed — stated Jarnuszkiewicz — of heroic topics containing the experience of the ultimate, including death, death during the war. I was fascinated by the idea of working on a sculpture seven meters high. The thought that while carving the head, I will stand on the shoulder. I would call it: experiencing scale — large scale and its consequences. I had to draw practical conclusions, for example from the fact that the sculptures will be viewed from a distance, that they must be part of the urban complex. The work had also its small pleasures, such as the discovery that the sole of the shoe can also be the subject of my work, it must have its expression, its plasticity, its meaning, and reference.' The young artist, full of passion and energy, skillfully applied a realistic style, which was the only officially approved way of imaging reality in the 1950s. He was trying to work on the synthesis, the simplification of form, and its transformation. He created the *Steelworker*, one of the best monumental sculptures in the Warsaw MDM housing estate. He worked very quickly, under tight deadlines and a forced pace of work. It took him only three days to carve the second sculpture for MDM, the *Teacher* in a soft stone. Jarnuszkiewicz was aware of creative stagnation at that time. Sculptures including *Partisan*, *Miner* or *Family*, despite his attempts to break the schematic composition, and apply an unconventional approach — clearly confirm this. The artist himself commented on this many years later: 'I wasn't able then to take a step forward and to go beyond formal restrictions . . . Instinctively, I felt that my sculpting becomes just a repetition of shapes.' He constantly tried to break the socialist realist scheme. The mundane subject and exceptional form of his small sculpture *Woman Washing Her Hair*, presented at the generational exhibition at Warsaw's Arsenal in 1955, was surprising (the slogan of the exhibition was 'Against the War — Against Fascism') — a reclined silhouette with a curtain of wet hair. No heroism, no struggle, and none of the dynamics of building a new world. The artist recalled: ' . . . I turned away from my time of "greatness". I started to look for the reasons for my work in myself, in my own needs and in my own emotions.' The result was making his art more intimate, a turn towards personal, often intimate feelings, and towards the subjective image of the world, seen through the prism of the human body, and of different formal aspects, as in the sculpture *Couple* (1955–1956), or in the topic of sports, which allowed for dynamic formal solutions (*Rowers*, 1955–1956).

A new opening, not only for Jarnuszkiewicz, but for a whole group of young sculptors (including Magdalena Więcek, Alina Szapocznikow, Alina Ślesieńska, Tadeusz Łodziana, Barbara Zbrożyna) came with the exhibition *Sculpture in a Garden*, held in 1957 in the garden of the Zamoyski Palace at Foksal Street. It was the first

presentation of sculptures in the context of nature, in a new situation, as an autonomous work, free from ideological contexts. Jarnuszkiewicz showed two works in over-expressionist style — *Bitch* and *Marcinelle*. Their drama was exaggerated, stretched to the limit, almost painful. They have been shaped in a completely new formula: created by thin, stalagmite-like forms with a very dense and deep texture, resembling the remains of burnt, charred matter. Both works, with twisted, dramatic shapes, are inherently images of a tragedy — personal (the animal howling from pain) and social, human (*Marcinelle*). The latter was created as a reaction to the tragic accident in the Marcinelle mine in Belgium, in August 1956, which killed more than 260 people. It is one of the best examples of the transformation of an involved artist's attitude in the Polish art of the time. A few years earlier, it would have to be a realistic accusation of capitalism and social exploitation, here it became an expression of the personal experience of the creator, for whom art has always remained deeply connected with human fate.

The turn of the 1950s and 60s marked a gradual shift of focus in Jarnuszkiewicz's works, from the problems of expression and meaning to issues of space and environment as components of sculptural works. An extremely important part of these experiences was his participation in the team work on innovative projects of the Auschwitz-Birkenau and battle of Grunwald memorials, and the almost forgotten projects of bridges being part of the Świętokrzyska and Łazienkowska routes (1961).

The project of the monument to the victims of fascism at the Auschwitz-Birkenau death camp (*The Way*, 1957–1958 by Oskar Hansen, Jerzy Jarnuszkiewicz, Julian Pałka, Edmund Kupiecki, Tadeusz Plasota, Lechosław Rosiński), today one-sidedly attributed to Oskar Hansen, was for Jarnuszkiewicz a great lesson in respecting the 'marked' space, and became the basis for the development of a new form of monument — for thinking about the monument as a work of contemporary sculpture, defined by the scale of the architecture of space and emotion.

The less known project of the Grunwald memorial was a pioneering attempt to work with big, naturally shaped forms. It gave the artist the opportunity to experience the expression of abstract masses of earth and their impact. It offered a type of monument combining elements of historical, spatial, and archaeological narrative, completely unknown in Polish monumental sculpture.

In 1960, Jarnuszkiewicz underwent the first heart attack and long-term rehabilitation, that made him almost completely unable to work. 'At that time — he recalled — during a visit to my father's workshop, I found my brother welding. Despite the fear of all machinery, I had an urge to cover my face with the head shield and grab the electrode holder. This is how my experiences with metal began. Within a year and a half, I made over 40 works and dozens of sketches. My admiration of geometry found its shape and matter. Those were the beautiful years of my life. Those were the birds flying out of my hands.' His extremely intensive work in metal continued between the end of 1963 and 1967, and it also resulted in new possibilities for executing sculptures. In 1964, Jarnuszkiewicz was invited to the sculptural symposium *Forma viva* in Ravne (then Yugoslavia), where he built his first *Spatial Composition*. The abstract, large-scale structure, rational in its shape, and set in natural surroundings, became the fulfillment of these intuitions, which he didn't have the opportunity to realise in the projects of Polish monuments. It also created new opportunities and gave the artist new technical skills and technologies. In Ravne Jarnuszkiewicz also created several smaller works (*The Thinker*, *Objects*, *Insect*, *Twins*), which he brought to Poland and



presented in 1966, together with his later works in metal, during the exhibition at the MDM Gallery in Warsaw which he organised jointly with Jacek Sempoliński. In 1965, he received the main prize at the 1st Biennale of Spatial Forms in Elbląg for *Signpost Composition*, and in 1967 he realised another spatial composition in Elbląg, as well as monumental, abstract spatial forms in Ostrava (Czech Republic) and in Aalborg (Denmark). This was a time of great creative tension and real successes. The renowned American art historian and curator Edward F. Fry showed Jarnuszkiewicz's sculpture *Rhythms II* at the international exhibition of sculpture at the Guggenheim Museum in New York among the most outstanding works from all over the world. The exhibition *Sculpture from Twenty Nations* was presented in New York (in 1967) and in Toronto, Ottawa, and Montreal (in 1968).

These few years to a decisive extent determined the nature of Jarnuszkiewicz's work. Sculptures made of metal, initially expressive and metaphorical, then rational and analytical, form a group of the most recognisable of his works and the most important part of his rich heritage. These works reflect one of the leading challenges in Polish contemporary sculpture — they describe and interpret immaterial space, reflect the cosmic order, search for the original structure of the world through art.

This intensive period ended around 1968. Jarnuszkiewicz faced technological barriers in his idea of

perfect, sterile geometric forms. There were no funds for the implementation of the compositions made of stainless steel, which would enhance the excellence of materials and techniques. He was also in a different spiritual space. Since 1968, he realised a monumental crucifix in the church of the Catholic University of Lublin. The unusual sculpture made of a metal sheet, finished in the technique of repoussage, is one of the few examples of modern works in the Polish contemporary art, responding to spiritual and liturgical needs. Subsequent deterioration of health and loss of physical forces changed the nature of Jarnuszkiewicz's work. He spent more time focused on creating medals and bookplates for friends and acquaintances. This was also the period in which he began to work on his last sculpture, created over many years — the *Pietà* to be placed on the grave of his parents. Its tragic fate, the destruction of the first version of the sculpture during the illness of the artist, will mark the long years of focused work. At that time the artist creates the monument to John Paul II and cardinal Stefan Wyszyński in Lublin (*Homagium*, 1979–1983), an attempt to find a human dimension in the historical moment, which became registered in the memory as an extraordinary gesture of mutual respect of the two great Poles. And one more work, which was to be the quintessence of the experiences with both the abstract and the figurative — the cycle *Muzzles*, which was intended to be composed of 15 objects. Only one was created, the other projects are known from draw-

ings. Tied, deconstructed heads, stuck in monstrous machinery, create a metaphorical image of enslavement, oppression, and the most painful experience of modern times — continuous attempts to limit human freedom. ●●●

Waldemar Baraniewski

Waldemar Baraniewski's book about the work of Jerzy Jarnuszkiewicz will be soon released.

Waldemar Baraniewski, PhD (b. 1953) — professor at the Academy of Fine Arts in Warsaw, art historian, a graduate of the Institute of Art History, University of Warsaw, where he worked as a professor until 2013. Since October 2013, professor at the Faculty of Management of Visual Culture at the Academy of Fine Arts in Warsaw, head of the Chair of History of Contemporary Polish Art. He conducts research on international and Polish art of the 19th and 20th centuries. Critic and curator, collaborator of the *Szum* magazine. Member of the Association of Art Historians. Member of the Scientific Council of the Foundation of Modern Polish Art and of the Museum of Modern Art in Warsaw, and Muzeum Sztuki Łódź.

Wspomnienie o Jerzym Jarnuszkiewicz

A Few Memories of Jerzy Jarnuszkiewicz

Anny Grocholskiej-Jarnuszkiewicz wysłuchała Julia Leopold
Anna Grocholska-Jarnuszkiewicz talks to Julia Leopold



Profesora poznałam na warszawskiej Akademii Sztuk Pięknych, gdzie prowadził przedmiot Kompozycja brył i płaszczyzn. Zaproponowano mu to zaraz po studiach. Zaczęłam chodzić do niego na zajęcia, kiedy byłam na pierwszym roku. Na początku każdy z nas jest bardzo wrażliwy na krytykę. Pamiętam, że raz zrobiłam duży ceramiczny gar z niezapominajkami jako przedstawienie zawodu garncarza. Profesor bardzo mnie pochwalił. Tak wyglądał początek naszej znajomości — był to bodajże rok 1953. Potem nastąpiła długa przerwa, chorowałam na płuca i przerwałam studia, a gdy na nie wróciłam, zapisałam się do pracowni profesora Franciszka Strynkiewicza. Jerzy mi potem mówił, że zdziwiło go, iż nie zapisałam się do niego na zajęcia. Rzadko się wtedy widywaliśmy, bo dużo pracowałam w terenie. Czasami spotykaliśmy się przypadkiem na nieistniejącej już poczcie przy Krakowskim Przedmieściu, czasami w kawiarni w Hotelu Europejskim.

Raz poproszono mnie, abym spytała Profesora, czy nie zgodziłby się wykonać nieodpłatnie medalu dla Zakładu dla Niewidomych w Łaskach. Zapytałam o to nieśmiało. Doskonale pamiętam to zdarzenie, bo poszliśmy na jeden z wielu spacerów do Łazienek, nie byliśmy wtedy jeszcze na „ty”. Odpowiedział, że oczywiście, zgadza się. Okazało się, że mnóstwo rzeczy robił za darmo. Zawsze nam się wspaniale rozmawiało w czasie tych spacerów, na wszystkie dosłownie tematy.

Jerzy miał do wyboru szkołę średnią w Zakopanem i w Krakowie. Wybrał Kraków, mimo że w Zakopanem nęciła go możliwość jazdy na nartach. Sam potem pisał: „Pierwszy rok w Krakowie był dla mnie wielkim etapem życiowym. [...] W Krakowie dopiero otworzyły mi się oczy na malarstwo, uszy na muzykę i poezję, na teatr, na rzeźbę”. Wzruszający był nasz wspólny wyjazd do Krakowa, Jerzy pokazywał mi to, co ukształtowało go potem na całe życie. Ważną rolę odegrała też szkoła podstawowa w Mysłowicach. Nauczyciele patrzyli tam przez palce na jego brak zdolności do innych przedmiotów niż plastyka. Raz się zdarzyło, że w czasie lekcji niemieckiego schował się za plecami kolegi i pracował nad drzeworytem. W pewnym momencie zorientował się, że w klasie panuje kompletna cisza. Kiedy podniósł głowę, zobaczył wokół siebie wszystkich kolegów, a najbliższej profesora języka niemieckiego. Zaczął w popłochu chować rzeczy, profesor jednak powstrzymał go i powiedział: „Jarnuszkiewicz, nie przerywaj, pracuj dalej, a my postaramy się prowadzić lekcję tak, żeby ci nie przeszkadzać”. Z matematyki był słaby, ale uwielbiał geometrię, miał wyobraźnię przestrzenną; potem wykorzystywał to w swoich abstrakcyjnych rzeźbach.

Pierwszą żoną Jerzego była Jadwiga [Gołaszewska] pochodząca z żydowskiej rodziny, w czasie wojny się ukrywała, potem żyła w ciągłym lęku, chciała wyjechać z kraju. Była przy tym niezwykle inteligentna i ceniona, prowadziła dom otwarty, często gościli u nich Jacek Sempoliński i Wiesław Juszcak. Jerzy z Jadwigą jeździli do Holandii na zaproszenie byłego ucznia Profesora, Harry’ego Stormsa. Były to wspaniałe wyjazdy, Jerzy mógł tam

pracować, pomagał w pracy Harry’emu, Jadwiga odpoczywała. Jeździli też na wycieczki, byli np. w Paryżu. Przyjaźniłam się z Jadwigą, szczególnie pod koniec jej życia.

Uważam, że ktoś powinien napisać książkę o Jarnuszkiewiczach. Było ich sześcioro rodzeństwa, wszyscy wybitnie utalentowani artystycznie. Zbyszek architekt, Jerzy i Wojtek rzeźbiarze, Krystian też rzeźbiarz, siostry Urszula i Barbara poświęciły się wychowaniu dzieci, ale podobno też przejawiały zdolności w tym kierunku. Ten gen przechodzi z pokolenia na pokolenie, niemal wszyscy w tej rodzinie zajmują się sztuką.

Żona Krystiana, Anna, świetnie prowadziła dokumentację męża. Ja byłam w tym kiepska. Sama dużo pracowałam, często wyjeżdżałam. Jerzy rzadko miał szansę zobaczyć, jak pracuję, nie robił mi korekt, ale wiem, że robił świetne korekty, nie tylko uczniom, także przyjacielom. Ostatnią moją realizacją była Droga Krzyżowa w Górze Kalwarii; Jerzy obejrzał, bardzo się wzruszył, ale w żaden sposób nie skomentował.

Profesor miał jeszcze jeden talent, błyskawicznie wiedział, jak coś powinno wyglądać i niezwykle szybko pracował, był bardzo sprawny manualnie. Nawet, kiedy już prawie nie widział z powodu katarakty, wykonywał maleńkie ekslibrisy. Napisał kiedyś: „Bardzo lubię robić ekslibrisy, są jak ptaki wylatujące z moich dłoni”. Jak się porówna te cudowne maleństwa z monumentalnymi, szczególnie abstrakcyjnymi, to widać, że świetnie odnajdywał się w różnych formach, materiałach, jak bardzo był wszechstronny.

Niesamowite, że człowiek tak łękliwy w życiu i wobec ludzi był tak odważny w swojej sztuce.

Bardzo był dumny z zaproszenia na wystawę w Guggenheim Museum w Nowym Jorku. Zaproszono tylko jego i Edwarda Krasińskiego. Jerzy pokazał tam *Rytm*. Dyrektor muzeum powiedział, że rzeźba Jarnuszkiewicza to szczytowe osiągnięcie europejskiego konstruktywizmu. Chcieli zostawić ją w kolekcji, ale się nie zgodził. Uważam, że niemądrze zrobił.

Profesor mówił, że dopiero po tych wszystkich komplementach otrzymanych za rzeźby abstrakcyjne wiedział, jak trzeba rzeźbić. Docenione przez krytykę rzeźby abstrakcyjne dla niego były tylko ćwiczeniami, gimnastyką, przygotowaniem do tego, co miało dopiero nastąpić. Sądził, że dopiero *Pietà* jest tym, czym powinna być rzeźba, że przeszedł przez te wszystkie realizacje przestrzenne po to, żeby zrozumieć, jak zrobić *Pietà*.

Ekslibris Marcina Jarnuszkiewicza, 1972, sucha igła barwiona, kol. rodziny artysty

na sąsiedniej stronie:

Jerzy Jarnuszkiewicz na tle swojej rzeźby *Kontrasty*, 1964, fot. archiwum rodziny artysty

Bookplate of Marcin Jarnuszkiewicz, 1972, drypoint coloured, coll. of artist's family

opposite:

Jerzy Jarnuszkiewicz and his sculpture *Contrasts*, 1964, photo: artist's family archive



Ostatnią realizacją Profesora był pomnik w Iłży z wielkim, niesamowitym orłem na szczycie — wydaje mi się, że mało kto o nim wie. Nie był zadowolony z tego orła, bo poprawiał go na zdjęciach pomnika, chciał, żeby był jeszcze bardziej widoczny, jeszcze większy.

Pobraliśmy się dopiero w 1993 roku, w tajemnicy przed wszystkimi. Świadkiem została pani, która akurat siedziała w kościele. Małżeństwem byliśmy tylko 12 lat, z czego pięć, w co trudno uwierzyć, Jerzy spędził w łóżku, miał nadmiar płynu w komorach mózgu, to go stopniowo unieruchomiło. Opiekowałam się nim. Pewnego dnia zaczął się dusić, musiałam go zawieźć do szpitala. Chcieli mu tam amputować nogę, ale wymodliłam i w końcu tego nie zrobili. Wydawało mi się niemożliwe, żeby sportowcowi obciąć nogę. Zmarł przy mnie, bardzo spokojnie; zasnął, wypwszy przyniesiony przeze mnie sok z aronii. ●●●

I met the Professor at the Academy of Fine Arts in Warsaw, where he ran the Composition of Solids and Planes classes. He was offered that job right after graduation. I began to attend his classes during my first year of studies. At the beginning, everybody was very sensitive to criticism. I remember that once I made a big ceramic pot adorned with forget-me-nots, as a representation of the profession of the potter. He liked my work a lot. This was the beginning of our acquaintance — probably the beginning of 1953. Then there was a long break, I was suffering from a lungs condition and had to drop out from the Academy, and when I came back I signed up to Professor Franciszek Strynkiewicz's studio. Jerzy told me afterwards that it surprised him that I hadn't enrolled for his class. We rarely saw each other then, as I used to work a lot in the field. Sometimes we met by chance at the now defunct post office on Krakowskie Przedmieście Street, or in the cafe at the Europejski Hotel.

Once I was supposed to ask the Professor if he could create a medal for the Institute for the Blind in Laski for free. I was rather shy about it. I remember it very well, we went for a walk to the Łazienki Park, we didn't address each other first names yet. Of course, he agreed. I found out that he made a lot of things for free. We always had wonderful conversations during these walks, on literally all topics.

Jerzy could choose between a secondary school in Zakopane and in Kraków. He chose Kraków, although he was tempted by the possibility of skiing in Zakopane. He wrote later: 'The first year in Kraków was a big step for me . . . It's in Kraków that I opened my eyes and my ears: to painting, music and poetry, theatre, and sculpture.' Our trip to Kraków was quite touching, Jerzy showed me the places that shaped him. The primary school in Mysłówice played an important role in his life. The teachers turned a blind eye at his inability to learn other subjects than the arts. Once, during a German lesson, he hid behind a colleague and worked on a woodcut. Suddenly he realised he was surrounded by complete silence, and when he raised his head, he saw that all his colleagues as well as the teacher are gathered around him. Hastily he began to hide his belongings, but the professor stopped him, and said: 'Jarnuszkiewicz, don't stop, keep working, we will try not to disturb you.' He was rather bad at maths, but he loved geometry, and had spatial imagination, which he later made use of in his abstract sculptures.

Jerzy's first wife was Jadwiga [Gołaszewska]; she was born in a Jewish family, had to hide during the occupation, and after the war she lived in permanent anxiety, and wanted to leave the country. She was a very intelligent and respected woman, running an

open house, Jacek Sempoliński and Wiesław Juszcak were frequent guests there. Jerzy and Jadwiga visited the Netherlands several times, invited by the Professor's former student Harry Storms. They enjoyed these trips a lot, Jerzy could work there, he helped Harry with his projects, and Jadwiga had vacations. They travelled other places, too, including Paris. I was friends with Jadwiga, especially by the end of her life.

I think somebody should write a book about the Jarnuszkiewicz family. There were six siblings, all artistically gifted. Zbyszek was an architect, Jerzy, Wojtek, and Krystian were sculptors, sisters Urszula and Barbara devoted themselves to raising children, but I heard they were also very talented. This gene was passed from one generation to another, almost everybody in Jerzy's family deals with art.

Krystian's wife Anna did a great job with the documentation of his work. I must admit I wasn't good at it. I worked a lot myself, I was traveling quite often. Jerzy rarely saw my works, rarely evaluated them, but I know he was very good at evaluating the works of both students and friends. My last realisation was the Way of the Cross in Góra Kalwaria. Jerzy came to see it, he was very moved by it, but said nothing.

The Professor had one more talent, he immediately knew what a work should look like, he worked very fast, he was very dexterous. Even when he could hardly see because of a cataract, he still executed tiny bookplates. He once wrote: 'I like to make bookplates, they are like birds flying from my hands.' When you compare these wonderful trinkets with his monuments, particularly the abstract ones, you can see that he was equally efficient in various forms, materials, and extremely versatile.

It's unbelievable that a man so anxious about life and people in general, was so courageous in his art.

He was very proud of being invited to participate in the exhibition at the Guggenheim Museum in New York. He and Edward Krasieński were the only two Polish artists invited. Jerzy presented his *Rhythms* there. The director of the museum said that Jarnuszkiewicz's sculpture was the top achievement of European constructivism. They wanted to keep the sculpture in the collection but he refused. I thought it was unwise of him.

The Professor remarked that only after all those compliments he received for his abstract sculptures, he began to understand what direction he should go. The abstract works, appreciated by the critics, were for him only exercises, etudes, preparation to what was to come. He believed that only his *Pietà* will be a true sculpture, that he went through all those spatial realisations to understand how to accomplish it.

The Professor's last project was the monument in Iłża, with a huge, extraordinary eagle on top — I think it's very little known. He wasn't happy with this eagle, and he corrected in on the photos, as he wanted it to be even bigger.

We got married late, in 1993, in secret. A lady that happened to be in the church was our witness. We were married only for 12 years, of which, what is hard to believe, Jerzy spent five in bed. He had abnormal accumulation of fluid in his cerebral ventricles, which gradually immobilised him. I took care of him. One day he began to suffocate, I had to take him to the hospital. They wanted to amputate his leg, but I was praying and they finally gave up. I thought it wouldn't be fair to remove a sportsman's leg. He died by my side, very calmly, he fell asleep after he drank the chokeberry juice I gave him. ●●●

4.02–23.04

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

Życie. Instrukcja

Wystawa inspirowana twórczością Georges'a Pereca

Life. A Manual

An Exhibition Inspired by the Work of Georges Perec

kuratorka | curator: **Jadwiga Sawicka**

współpraca ze strony Zachęty | collaboration on the part of Zachęta: **Katarzyna Kołodziej, Michał Kubiak**

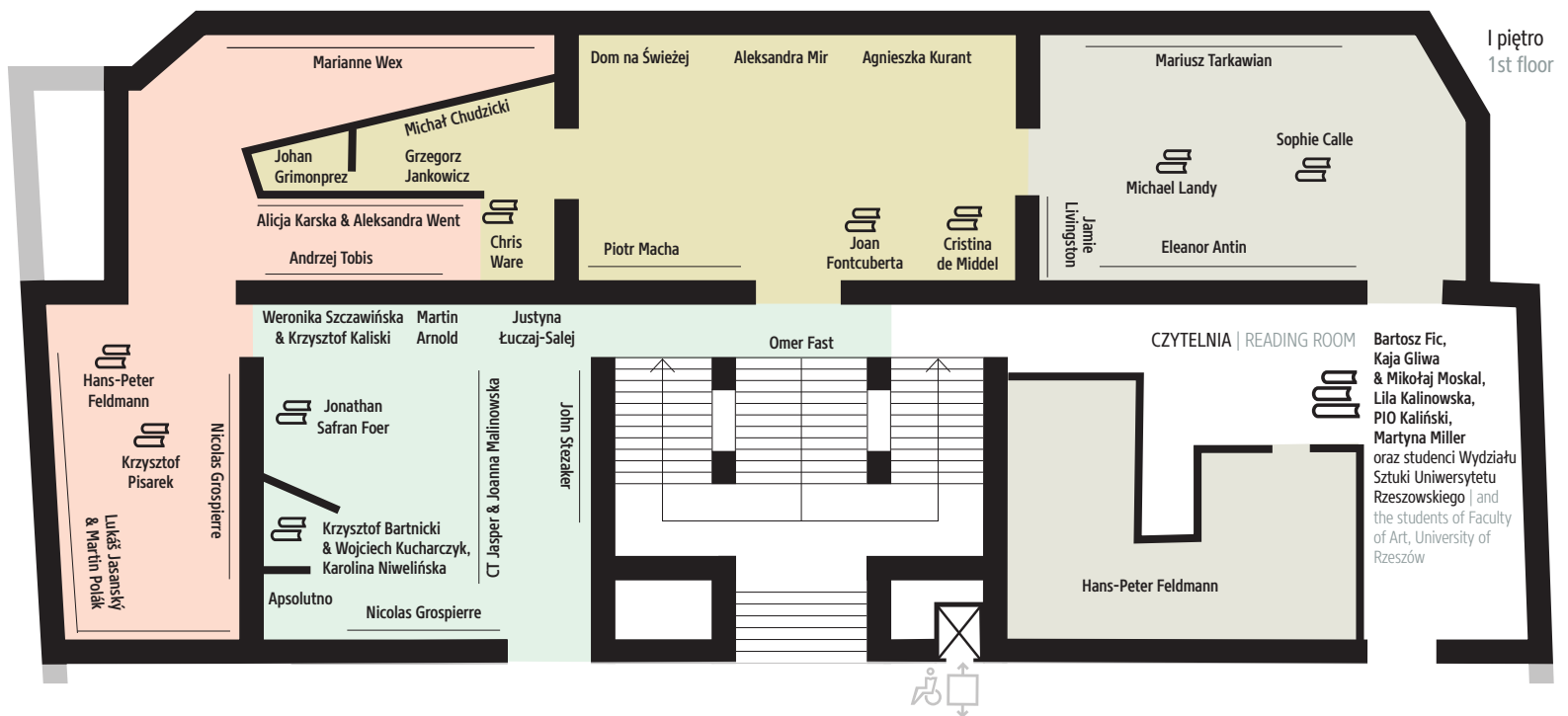
projekt ekspozycji | exposition design: **Lila Kalinowska**

identyfikacja wizualna wystawy, opracowanie graficzne tekstów | visual identity of the exhibition, graphic design of texts: **Kaja Gliwa, Mikołaj Moskal**

artyści | artists: **Eleanor Antin, Apsolutno, Martin Arnold, Krzysztof Bartnicki & Wojciech Kucharczyk, Michał Chudziński, CT Jasper & Joanna Malinowska, Omer Fast, Hans-Peter Feldmann, Bartosz Fic, Kaja Gliwa & Mikołaj Moskal, Johan Grimonprez, Nicolas Groszpiere, Grzegorz Jankowicz, Lukáš Jasanský & Martin Polák, Alicja Karska & Aleksandra Went, Lila Kalinowska, PIO Kaliński, Agnieszka Kurant, Jamie Livingston, Justyna Łuczaj-Salej, Piotr Macha, Martyna Miller, Aleksandra Mir, Karolina Niwelińska, Krzysztof Pisarek, Jan Rusiński**

i ilustratorzy | and illustrators (**Arobal, Jacek Ambrożewski, Patrycja Bliuj-Stodulska, Ola Cieślak, Paulina Derecka, Małgorzata Dmitruk, Paulina Dudek, Magdalena Dukaczewska, Stanisław Gajewski, Joanna Gębal, Agnieszka Głód, Monika Hanulak, Maria Huculak, Marta Ignerska, Rafał Kucharczuk, Wacław Marat, Milena Podloch, Greta Samuel, Anieli Sadlej, Maciej Sieńczyk, Marianna Sztylak, Stanisław Wójcik, Barbara Żuchowska**), **John Stezaker, Weronika Szczawińska & Krzysztof Kaliski, Mariusz Tarkawian, Andrzej Tobis, Marianne Wex** oraz studenci Wydziału Sztuki Uniwersytetu Rzeszowskiego | and the students of the Faculty of Art, University of Rzeszów

autorzy książek | authors of books: **Sophie Calle, Joan Fontcuberta, Jonathan Safran Foer, Michael Landy, Cristina de Middel, Chris Ware**



część ludyczna | ludic part

część fabularna | novelist part

część socjologiczna | sociological part

część autobiograficzna | autobiographical part

Krzysztof Bartnicki, *Wariacje Bartnickiego na wariacje Joyce'a na tematy różne, 2012–2017* (praca kontynuowana), tekst muzyczny, dzięki uprzejmości artysty

Krzysztof Bartnicki, *Bartnicki's Variations on Joyce's Variations on Various Themes, 2012–2017* (work in process, musical text, courtesy of the artist)

FORCE WORDS
They are set, force to force. (223.15)
And it must be with who. (246.34)
may the good people speed (471.35)
be the forced (546.12)
we fought he wars (588.11)

FAR WORDS
HEBAADFFEE
Haeheadfehdhe fehaadabeadcededa faCebheh fheaagea fheagea fheeadabacAaeahed fhdhe fehaadabeadceded fAcethhe fheagea ach fheagea fheeadateaeeg fheCaehcedabaeadaad fGeeehhebe
edbfHheeaafChheaf ahadheafafafah facheefhbecacheadacaocae fheaceae fheceoddaeeaaodeg fChAdege fhDefAahhacdehaagegaf fedaadagehegb fhecadAbehChhehheeaahheoifhc
hagehaheheahg fAabacbcabcbchadchachchacheghehchceadchabaeadedbnff agaaadenheaeaeaac adcaedhchde fChhhehchehagagegheahheeseb feahhcadeadheffcacbedg
hedcahheba ffbhedChBbaahedhebeebadcheaeaheddieh fhaae fagadaccheadhetbaabaahbacadaaachahaahhabbae fabeqCghaechehadcaecafaf gaacc aeageaeb fAcghaeheegcega
aeagaeheeeegccKhaeacaccdhebedff fhdhehheahhagafde fhaagadaccdghehhdghehhaaghaehhaeadebdaadChhhehhegehaeadeheghh fhe fhehadabeadhetgdheh fha fheeg
bhehcfheCaegfaedChBgadcahagadhaeaybeehaehbggeedhebac fhebaDhcahghdeah f fChhheaeagehae fhechdeh fheageha fheag fdeCehcebeagheegChBgaghegeheageeef fcheeed
daehhehae ffeadeGaebadadaeeg fDhebae fcaadebhdAghhedeadaeChhhedea faddBoaeAdaheeaAdahgehehheehc fHeeeCachhehaaBeaeca

[003] [T:055] [6:8] HE-B-AADF HE-F#-GAGH [Force Theme in H]
[003-003] EEEH#-DCDH EEEF#-DCDH [Persse O'Reilly 1]
[003-005] (H)HCR-DIDDCP-HCRA (H)HCR-DIDDCP-HCRA [Persse O'Reilly 2]
[005-006] (A)AH-CCCC[-CD-HH-HA] (A)AH-CCCC[-CD-HH-HA] [Persse O'Reilly 3,1/2]
[006-007] C-FDH-CAFED C-FDH-CAFED [Yoda Theme in C]
[007-008] GGAGHCA-A GGAGHCA-A [Persse O'Reilly 4,1]
[008-010] AG-AHA(A)- AG-AHA(A)- [Persse O'Reilly 4,2]
[010-011] -AG-AHA -AG-AHA [Ballad of POR 4,3]
[011-012] AD-E-PGFA AD-E-PGFA [Force Theme in A]
[013-014] h efeh a ad-ab-ea d e -EHGH ce-de-d-[fac] e b
[015-016] .B] e h e f
[017] h e a a g [Hh][ee][ada]
[018] (Ch)f eagea a g h

THE BALLAD OF PERSSE O'REILLY
Have you heard of one Humpty Dumpty how he
fell with a roll and a rumble and curled up like Lord Olafa
crumple by the butt of the Magazine wall, of the
magazine wall, Hump, helmet and a11? Da capo

Have you heard of one Humpty Dumpty
how he fell with a roll and a rumble
and curled up like Lord Olafa crumple
by the butt of the Magazine wall,
(Chorus) of the Magazine wall.
Hump, helmet and a11?

HEBAADF EEEHaeheadfehd
fhe fehaadabeadcededa
facbheh fhe
agea fhea
gaeahfehadad

Haeheadfehd
Hhefehaadabe
adceded fAc
gheh fheagea
(Ch) fheagea
Hheada

VAARIATION (1)

W *Uwagach o tym, czego szukam* (1978) Georges Perec tak komentuje formalną różnorodność swojego dorobku: „Nigdy nie napisałem dwóch jednakowych książek, nigdy nie miałem ochoty powtórzyć w którejś z książek formuły, systemu czy stylu wypracowanego w poprzedniej”. Swoje utwory dzieli na należące do czterech pól, czterech sposobów zadawania sobie pytań. Jest więc pole **socjologiczne**, czyli badanie codzienności, jest **autobiografia**, są rzeczy **ludyczne** (czyli efekt realizowania narzuconych sobie formalnych przymusów), jest także pole **fabularne**, wynikające z chęci „pisanie książek, które czyta się jednym tchem”. W oparciu o ten podział wystawa gromadzi prace i autorów, dla których istotne jest myślenie przez klasyfikację, upodobanie do rygorów formalnych, czy też tworzenie złożonych narracji. Łączy różne dyscypliny: literaturę, teatr i muzykę.

Najbardziej oczywisty jest związek z literaturą — wpisujące się w jedno z czterech „pól” teksty oraz książki są prezentowane we wszystkich salach. Elementy czytelni, która stanowi integralną część wystawy, również przenikają do nich. Są to książki fotograficzne (m.in. Hans-Peter Feldmann, Christina de Middel), książki będące efektem projektów artystycznych (Sophie Calle, Joan Fontcuberta, Michael Landy) oraz książki, które same są projektami artystycznymi (Jonathan Safran Foer, Chris Ware). Do ich ekspozycji zostały specjalnie zaprojektowane przez Lilę Kalinowską meble. Z kolei wystawa przenika do czytelni: znajdują się tam m.in. prace nawiązujące bezpośrednio do tekstów Pereca.

Architektura, rozmiary prac i inne względy narzuciły zmianę wymienionej na wstępie kolejności: oglądanie wystawy proponujemy zacząć od części **ludycznej**, przez **socjologiczną**, **fabularną**, **autobiograficzną** i wreszcie **czytelnię**.

In his *Statement of Intent* (1978) Georges Perec comments on the formal diversity of his work: ‘I have never written two books of the same kind, or ever wanted to reuse a formula, or a system, or an approach already developed in some earlier work.’ He divided his works into four different fields, four different modes of questioning. There is the **sociological** field (‘looking at the everyday’), the **autobiographical** one, the **ludic** things (or the effect of introducing formal constraints), and the **novelistic** mode which stems from the wish ‘to write books to be read at a gallop’. Based on this division, the exhibition presents the works by authors who think in classifications, enjoy formal constraints and complex narratives. It integrates various disciplines: literature, theatre, and music.

The connection with literature is most obvious — texts and books fitting into one of the mentioned fields are presented in every room. Elements of the reading room, which is an integral part of the show, permeate the exhibition. There are photo books (i.a. by Hans-Peter Feldmann and Christina de Middel), books that are the result of art projects (by Sophie Calle, Joan Fontcuberta and Michael Landy), and books that simply are art projects (by Jonathan Safran Foer and Chris Ware). Lila Kalinowska designed special furniture for displaying the books. The elements of the exhibition permeates the reading room with works that refer directly to Perec’s texts.

The architecture, the size of the works, and other factors required a change in the above mentioned sequence: we begin the exhibition with the **ludic** part, going through the **sociological**, **novelist**, and **autobiographical** ones, to reach the **reading room**.

Część ludyczna Ludic part

O powieści Georges’a Pereca *La Disparition* [Zniknięcie] Jerzy Franczak pisał: „to największy lipogram w literaturze światowej, napisany z pominięciem litery E, a przy tym — powieść przygodowa, której osnową jest zniknięcie głównego bohatera. Napisany w trzy lata później suplement, *Les Revenentes*, operujący już wyłącznie samogłoską E, to dziwaczna opowieść o kradzieży diamentów” („Tygodnik Powszechny”, grudzień 2012).

Podobnie ekstremalne ograniczenia narzucają sobie autorzy prac w tej części wystawy. Dla tekstu muzycznego *Wariacje Bartnickiego na wariacje Joyce’a na tematy różne* (2012–2017) materiałem wyjściowym był oryginalny tekst *Finnegans Wake*,

z którego Krzysztof Bartnicki, autor polskiego przekładu *Finneganów trenu*, usunął prawie wszystkie znaki — pozostawił tylko litery tworzące kryptogram muzyczny na podobieństwo motywu BACH. Zamienił litery w nuty, a następnie przeszedł do muzycznej partytury, znajdując w tekście zaskakująco różnorodną muzykę, m.in. motywy klasyczne, ale także folk, hymny narodowe i melodie współczesne, np. motywy z filmu *Gwiezdne wojny*. W ten sposób rozwija swoją relację z tekstem Joyce’a, przenosząc ją na inny poziom. Fragmenty przekładu były tematem ćwiczeń dla studentów Wydziału Sztuki Uniwersytetu Rzeszowskiego (animacje Izabeli Gnot, Jerzego Kozłowskiego, Łukasza Kuśnierza), a tekst muzyczny w aranżacji Wojciecha Kucharczyka stał się z kolei inspiracją dla animacji Karoliny Niwelińskiej. To kolaż różnych mediów, graficzna notacja podejmowanego tematu muzycznego, czerpiąca z poetyki snu.

Z metodą zastosowaną przez Krzysztofa Bartnickiego koresponduje książka Jonathanana Safrana Foera *Tree of Codes* (2010). Opowiadanie powstało przez usuwanie słów z tekstu *Sklepów cynamonowych* Brunona Schulza.

Animacje poklatkowe Johna Stezaker — *Koń* (2012), *Tłum* (2013) i *Katedra* (2013), zapętlone w nieskończoność, pulsujące i migotliwe, a mimo to nieruchome filmy powstały w wyniku przefotografowywania zdjęć. Pochodzące z bogatego archiwum artysty materiały wyjściowe zawierają kolejne wydania katalogów koni wyścigowych z okresu obejmującego 30 lat, fotosy z filmów hollywoodzkich oraz pocztówki ukazujące kościelne nawy główne z ołtarzem i rozetą. Rasowe araby, tłumy na plażach, trybunach, demonstracjach, ulicach, mroczne wnętrza gotyckich kościołów są zarazem typowe i różnorodne. Stanowią paradoksalną kombinację bezruchu i niepokoju.

W tej samej części prezentowane są kolaże filmowe przewrotnie wykorzystujące wiadomości telewizyjne: *Dobry wieczór* (1996) autorstwa kolektywu Apsolutno i *Konkatenacja CNN* (2002) Omera Fasta, a także filmy found footage: *Pièce touché* (1989) Martina Arnolda, dekonstruujący 18-sekundowe ujęcie

John Stezaker, *Tłum*, 2013, zapętlone video, dzięki uprzejmości Galerie Gisela Capitain, Kolonia

Apsolutno, *Good Evening*, 1996, plakat do filmu, dzięki uprzejmości Apsolutno

Nicolas Groszperre, *Kolekcja, która rośnie. Fotografia #2*, fotografia zrobiona w czasie wystawy *Procedures for the Head. Polish Art Today* w Kunsthalle Bratislava, 2015, archiwalny wydruk pigmentowy, papier, dzięki uprzejmości artysty

John Stezaker, *Crowd*, 2013, video, loop, courtesy of Galerie Gisela Capitain, Cologne

Apsolutno, *Good Evening*, 1996, film poster, courtesy of Apsolutno

Nicolas Groszperre, *The Collection which Grows. Photo #2*, photograph taken during the *Procedures for the Head. Polish Art Today* exhibition at Kunsthalle Bratislava, 2015, archival pigment print on paper, courtesy of the artist



z amerykańskiego filmu klasy B z wczesnych lat pięćdziesiątych, oraz *O bestiach i ludziach* (2016) CT Jaspera i Joanny Malinowskiej, który z kolei konstruuje nieco perwersyjny wizerunek relacji między ludźmi i zwierzętami. Znalazł się tu również nowy film Justyny Łuczaj-Salej *Dziura* (2017) przedstawiający trzy wersje tej samej wieloznacznej sytuacji (z udziałem aktora nieco podobnego do Pereca). *Kolekcja, która rośnie* (2014–2017) Nicolasa Groszperre'a, czyli zbiór fotografii pokazujących to samo zdjęcie fotografowane w czasie kolejnych wystaw, powiększy się też w czasie trwania wystawy. Zapis performansu *Wymianka* (2017) Weroniki Szczawińskiej i Krzysztofa Kaliskiego dokumentuje efekty postawionego sobie wcześniej przez artystów zadania: „[...] przedstawiamy sobie nawzajem kilka wątków z codziennego życia, po czym wymieniamy się nimi. Wybrany wątek należy podjąć jako swój i zrobić z nim dowolną rzecz — w ramach performansu, który wykonamy oboje”.

Jerzy Franczak wrote about Georges Perec's novel *A Void (La Disparition)*: 'it's the longest lipogram ever, written with the avoidance of the letter E, and at the same time an adventure novel, its canvas being the disappearance of the protagonist. The supplement, *The Exeter Text: Jewels, Secrets, Sex (Les Revenentes)*, in which in turn the letter E is the only vowel used, is a weird story of stolen diamonds.' (*Tygodnik Powszechny*, December 2012).

The authors of this part of the exhibition impose similarly extreme constraints on themselves. The musical text *Bartnicki's Variations on Joyce's Variations on Various Themes* (2012–2017) is based on the original text of *Finnegans Wake*, from which Krzysztof Bartnicki, the author of the Polish translation of the book, removed almost all marks apart from the letters that created a musical cryptogram, similar to the BACH motif. He changed letters into notes, and created a musical score, finding many different genres in the text, from classical to folk motifs, national anthems and even contemporary tunes, such as the *Star Wars* theme. By doing this, the author develops his relationship with Joyce and moves it to another level. Fragments of the translation were the subject of assignment for the students of the Faculty of Art of the University of Rzeszów (animations by Izabela Gnot, Jerzy Kozłowski, and Łukasz Kuśnierz), and the musical text, arranged by Wojciech Kucharczyk, inspired Karolina Niwelińska's animation. It is a collage of various media, a graphic notation of the music theme, drawn from the poetics of a dream.

Jonathan Safran Foer's book *Tree of Codes* (2010) corresponds with the method applied by Krzysztof Bartnicki. The story was 'carved out' by removing words from Bruno Schulz's *The Street of Crocodiles*.

Horse (2012), *Crowd* (2013) and *Cathedral* (2013), John Stezaker's looping stop motions — which are pulsating and flickering, yet static — were made by retaking old photos. The raw material, which comes from the artist's rich archive, includes catalogues of racing horses from a period of 30 years, stills from Hollywood movies, and postcards presenting church naves with the altar and rose window. Arabian horses, crowds on the beaches, platforms, and streets, during protests, as well as the gloomy interiors of Gothic churches, are both typical and diverse. They create a paradoxical combination of stillness and anxiety.

The same part of the exhibition presents film collages mocking TV news: *Good Evening* by the Apsolutno collective (1996), Omer Fast's *CNN Concatenation* (2002), and found footage films: *Pièce touchée* (1989) by Martin Arnold, deconstructing an eighteen second take from an American B movie from the early 1950s, and *On Beasts and People* (2016) by CT Jasper and Joanna Malinowska, which in turn constructs a slightly perverted image of the relationship between humans and animals. Justyna Łuczaj-Salej's new film *The Hole* (2017) presents three versions of the same ambiguous situation (with an actor vaguely resembling Perec). *The Collection which Grows* (2014–2017) by Nicolas Groszperre, a set of photographs presenting the same photo on display during successive exhibitions, will grow again during the show in Zachęta. The recording of Weronika Szczawińska's and Krzysztof Kaliski's performance *Exchange* (2017) is a documentation of the task they undertook and its effects: '... within our collective performance we present some every day motifs to each other, and we swap them. The given motif should be assumed as one's own and you can do with it anything you want.'





Część socjologiczna Sociological part

Ta część wystawy, inspirowana utworami Pereca *Krótkie uwagi o przedmiotach znajdujących się na moim biurku* i *Próba zinventaryzowania pokarmów płynnych i stałych, jakie pochłonęłam w ciągu tysiąc dziewięćset siedemdziesiątego czwartego roku*, mogłaby być również określona tytułem innego eseju pisarza — *Myśleć/klasyfikować* — mieści bowiem prace skupione na tworzeniu mniej lub bardziej rozbudowanych zbiorów według różnego rodzaju klasyfikacji.

Plansze fotograficzne Marianne Wex zostały wybrane z ponad 5000 fotografii, które złożyły się na projekt badawczy zatytułowany *Odzyskajmy naszą przestrzeń*. „*Kobiety*” i „*męski*” język ciała jako następstwo patriarchalnej struktury społecznej. Wykonane w latach 1972–1977 fotografie kobiet i mężczyzn w różnych pozycjach (postaci stojące, siedzące, leżące) zostały podzielone na kategorie uwzględniające ułożenie nóg, stóp, kolan, głowy, ramion, łokci, rąk. Zdjęcia z ulic Hamburga artystka uzupełniła o materiały znalezione: przezdokumentowane reklamy, antyczne i średniowieczne dzieła sztuki. Ten konceptualny, mocno osadzony w kontekście sztuki feministycznej projekt jest historycznym świadectwem, jednak systematyczne kontrastowanie męskich i damskich sylwetek w takich samych pozach oddziałuje również swoim wizualnym komizmem.

Alicja Karska i Aleksandra Went kolekcjonują kobiece i męskie wizerunki. Seria *Panie i Panowie* obejmuje 200 zdjęć pokazujących witryny fryzjerskie sfotografowane w latach 2004–2011 w różnych miastach świata. W posłowie do książki fotograficznej, na którą złożyły się te prace (2011), Bożena Czubak zwraca uwagę, że: „Witryny fryzjerskie z Gdańska, Tczewa czy Kielc nie różnią się od tych, które autorki sfotografowały na ulicach Luksemburga, Brukseli, Amsterdamu, Tel Awiwu. [...] Wyczerlenie na szczególnie odciśniętej ironii nadaje spójny charakter tej kolekcji”.

Faceci (1989–1990) duetu Lukáš Jasanský i Martin Polák to zbiór fotografii anonimowych, niczym niewyróżniających się mężczyzn sfotografowanych z oddali, w różnych przypadkowych pozach. Trudno sklasyfikować kryteria, które decydowały o wyborze portretowanych — być może (podobnie jak w wypadku cyklu *Telewizory*, 1987–1988) najlepiej określiłaby je stosowana przez Pereca kategoria „podzwyyczajności”, czyli badanie codzienności, opisanie „całej reszty: tego, czego na ogół nie odnotujemy, czego nie zauważamy, co nie wydaje się ważne” (*Przybliżenia czego?*, 1973).

Z takim myśleniem korespondują książki fotograficzne Hansa-Petera Feldmanna (*Bilder*, 2002, pierwodruk 1968) — kolekcje czarno-białych anonimowych zdjęć, przedstawiające 14 widoków górskich, 12 widoków nieba z okna samolotu, 11 par kobiecych kolan, 6 portretów piłkarzy itd.

Czuła uważność skierowana na rzeczy nieważne towarzyszyła Krzysztofowi Pisarkowi w spacerach po otaczającym jego dom lesie i obserwacji przedmiotów na granicy upartego trwania i zniknięcia: obiekty i ich fragmenty, rozpadające się, wdeptane w liście, zatopione w kałużach (unikatowa książka fotograficzna *Translokacje*, 2017, fotografie z lat 2005–2015).



W tej części prezentujemy także nowy wybór ze słynnego już cyklu fotograficznego A–Z (*Gabloty edukacyjne*) Andrzeja Tobisa (rozrastający się od 2006 projekt tworzenia przepojonych absurdem fotograficznych ilustracji do wydanego w 1954 roku *Bildwörterbuch Deutsch und Polnisch* — ilustrowanego słownika polsko-niemieckiego) i *Kolorobloki* (2006–2009) Nicolasa Grosppierre’a — wyrafinowaną zabawę formalną z wykorzystaniem niedoskonałych przykładów architektury modernistycznej.

This part of the exhibition, inspired by Perec’s works *Memorandum concerning the objects to be found on the table at which I work* and *Attempt to take stock of fluid and solid foods which I devoured in 1974*, could be named after another of his essays — *Thoughts of Sorts* — as it comprises works focused on creating collections of various size, following various classification methods.

The photo panels by Marianne Wex were chosen from among 5000 photos that belonged to the research project *Let’s Take Back Our Space. ‘Female’ and ‘Male’ Body Language as a Result of Patriarchal Structures*. Photos of women and men in various poses (standing, sitting, and lying), taken between 1972–1977, were divided into categories which take into account the position of legs, feet, knees, heads, arms, elbows, and hands. The photos taken on the streets of Hamburg were complemented by found material: photos of advertisements and of antique and medieval works of art. This conceptual project, strongly grounded in the context of feminist art, is a witness to its time, but the systematic contrasting of female and male figures in the same positions brings also a comic effect.

Alicja Karska and Aleksandra Went collect images of men and women. The series *Ladies and Gentlemen* is composed of 200 photos of hairdressers’ windows photographed between 2004–2011 in various cities around the world. In an afterword to the photo book with these works (2011), Bożena Czubak stresses that: ‘... hairdressers’ windows from Gdańsk, Tczew or Kielce are not very different from those which

Marianne Wex, *Odzyskajmy naszą przestrzeń*. „*Kobiety*” i „*męski*” język ciała jako następstwo patriarchalnej struktury społecznej, 1977, plansze fotograficzne, dzięki uprzejmości artystki

Alicja Karska & Aleksandra Went, fotografia z książki *Panie i Panowie*, 2004–2011, wydanej przez Fundację Profile (2011) dzięki wsparciu Miejskiego Ośrodka Sztuki w Gorzowie Wielkopolskim, dzięki uprzejmości Fundacji Profile

Marianne Wex, *Let’s Take Back Our Space. ‘Female’ and ‘Male’ Body Language as a Result of Patriarchal Structures*, 1977, photo panels, courtesy of the artist

Alicja Karska & Aleksandra Went, photograph from the book *Ladies and Gentlemen*, 2004–2011, published by Profile Foundation (2011), supported by the Municipal Art Center in Gorzów Wielkopolski, courtesy of Profile Foundation



the authors photographed on the streets of Luxembourg, Brussels, Amsterdam, or Tel Aviv. . . . It's the sensitivity to a particular shade of melancholic irony which gives this collection a coherent character.'

Guys (1989–1990), a work of the Lukáš Jasanský and Martin Polák duet, is a set of anonymous photos of unremarkable men in various random positions, taken from a distance. It is hard to identify the criteria by which the men were chosen — perhaps (as in the case of the *Television* series, 1987–1988) they could be described by the category of 'infra-ordinary' (or examining the everyday), applied by Perec to describe 'all the rest: what we usually do not pay attention to, do not notice, do not consider important', (*Close-ups of What?*, 1973).

The photo books by Hans-Peter Feldmann (*Bilder*, 2002, first printed 1968) correspond with such a way of thinking — they are a set of black and white anonymous photographs, presenting 14 mountainscapes, 12 views of the sky from the airplane, 11 of women's knees, 6 portraits of football players etc.

Tender mindfulness directed towards unimportant things accompanied Krzysztof Pisarek in his walks in the forest surrounding his house and in the observation of things suspended between persistent existence and vanishing: objects and their fragments — falling apart, covered by leaves, and sunk in puddles (from the unique photo book *Translocations*, 2017, photos from 2005–2015).

In this part we also present a selection from the well-known photo cycle *A–Z (Educational Cabinets)* by Andrzej Tobis (a project, in progress since 2006, of creating absurd photographic illustrations to the *Bildwörterbuch Deutsch und Polnisch* [Illustrated German-Polish Dictionary], published in 1954) and Nicolas Groszpierré's *Colourblocks* (2006–2009) — a refined formal play with imperfect examples of modernist architecture.



152 34 (3. A.) **der Dorfteich**

152 34 (3 w.) **staw wiejski**

Lukáš Jasanský & Martin Polák, *Faceci*, 1989–1990, cykl 40 fotografii barytowych, dzięki uprzejmości artystów i galerii SVIT, Praga

Lukáš Jasanský & Martin Polák, *Telewizory*, 1987–1988, cykl 45 fotografii, dzięki uprzejmości artystów i galerii SVIT, Praga

Krzysztof Pisarek, fotografie z książki *Translokacje*, 2017, druk pigmentowy, dzięki uprzejmości artysty

Andrzej Tobis, *Staw wiejski*, z cyklu *A–Z (Gabloty edukacyjne)*, 2006–∞, fotografia barwna, dzięki uprzejmości artysty

Lukáš Jasanský & Martin Polák, *Guys*, 1989–1990, series of 40 baryta photographs, courtesy of the artists and SVIT gallery, Praha

Lukáš Jasanský & Martin Polák, *Television*, 1987–1988, series of 45 photographs, courtesy of the artists and SVIT gallery, Praha

Krzysztof Pisarek, photographs from the book *Translokacje* [Translocations], 2017, pigment print, courtesy of the artist

Andrzej Tobis, *Village Pond*, from the *A–Z (Educational Cabinets)* series, 2006–∞, colour photograph, courtesy of the artist

Część fabularna Novelist part

W tej części, inspirowanej utworami Pereca *Życie. Instrukcja obsługi* i *Gabinet kolekcjonera*, znalazły się rozbudowane narracje, a także mistyfikacje artystyczne.

Mystyfikacją jest praca Agnieszki Kurant *Future Anterior* (2008). Artystka stworzyła wersję wydania „The New York Times” z 29 czerwca 2020 roku. Na jej prośbę zawodowy jasnowidz Krzysztof Jackowski (świadczący „usługi paranormalne”, m.in. dla policji) sporządził prognozę wydarzeń na rok 2020. Na tej podstawie dziesięciu nowojorskich dziennikarzy napisało artykuły. Osiem stron gazety przypomina do złudzenia oryginał, są one jednak wydrukowane tuszem, który znika, gdy temperatura przekracza 26 stopni. Tekst staje się niewidoczny, kiedy zetknie się z ręką czytelnika.

Pochodzący rzekomo z 1864 roku egzemplarz *Le Voyage d’hiver* [Podróż zimowa] Hugo Verniera, dzieła uważanego za nieistniejące, po raz pierwszy został zaprezentowany przez Grzegorza Jankowicza w 2016 roku podczas Festiwalu Conrada. To wzorcowy przykład plagiatu przez antycypację i niedościgły (dotąd) cel poszukiwań członków grupy OuLiPo — autorów „powieści zbiorowej” pt. *Le Voyage d’hiver & ses suites*, będącej kontynuacją noweli Pereca.

Wideo Aleksandry Mir *Pierwsza kobieta na Księżycu* (1999) jest zapisem trwającej jeden dzień (28.08.1999) akcji artystycznej. Pracująca od świtu ekipa wyposażona w ciężki sprzęt przeistoczyła holenderską plażę w księżycowy krajobraz. O zachodzie słońca kobieca załoga zatknęła amerykańską flagę na szczycie krateru. W ciągu kilku następnym godzin plaża wróciła do poprzedniego wyglądu. Zrealizowana w atmosferze beztroskiej zabawy akcja jest feministycznym w wymowie i jednocześnie żartobliwym komentarzem na temat konspiracyjnych teorii otaczających historyczne lądowanie Apolla 11, które miało miejsce dokładnie 30 lat wcześniej.

W instalacji Piotra Machy *Wleźć do matki z powrotem* (2016–2017), skonstruowanej z odpadków, prowizorycznej szopie odkrywamy opuszczoną stację badawczą, pełną śladów obecności artysty-samotnika (rysunki, filmy, fotografie) badającego na własną rękę „błędy natury” w Puszczy Białowieskiej.

Z tymi pracami korespondują książki: *Afronauci* (2012) Christiny de Middel, historia programu badań kosmicznych, który jakoby miał miejsce w Zambii w latach sześćdziesiątych, oraz *Fauna* (1999) Joana Fontcuberty — rzekome archiwum zaginionego w tajemniczych okolicznościach niemieckiego zoologa dr. Ameisenhaufena.

Znalazły się tu także prace mające charakter opowieści, które, jak pisze Perce, powstają „wyłącznie dla przyjemności, w pogoni za szczególnym dreszczykiem, jaki daje stwarzanie pozorów”. Michał Chudziński w projekcie *Bruno Larek (1901–1936)* stworzył w latach 2011–2012 postać fikcyjnego artysty, autora dadaistycznych kolaży, poezji i absurdałnych obiektów. *Dial H-I-S-T-O-R-Y* Johana Grimontpreza (1998) jest kolażem filmowym złożonym z materiałów dokumentalnych dotyczących słynnych porwań samolotów, prywatnych materiałów filmowych, zimnowojennych materiałów propagandowych i reklam. Do tego artysta dodaje własny komentarz przemieszany z fragmentami tekstów Dona de Lillo.

Z powieścią *Życie instrukcją obsługi* Pereca może kojarzyć się wielość historii i ograniczenie miejsca akcji do jednego budynku — cechy charakterystyczne zarówno komiksu Chrisa Ware’a *Building Stories* (2012), jak i interaktywnej animacji *Dom na Świeżej*, będącej częścią wystawy stałej w Muzeum Warszawskiej Pragi. Historie mieszkańców 28 lokali nieistniejącej już drewnianej kamienicy przy ulicy Świeżej opowiada aktor Mieczysław Gajda, niegdyś mieszkaniec tego domu. Ten rozbudowany projekt łączący ilustracje wielu autorów powstawał w latach 2012–2017 pod opieką artystyczną Jana Rusińskiego (scenariusz, reżyseria, animacja). Animacje bądź rysunki do nich wykonali absolwenci Pracowni Ilustracji warszawskiej ASP oraz przyjaciele Fundacji ILLUSTRATION im. Zygmunta Januszewskiego.

Agnieszka Kurant, *Future Anterior*, 2008, druk termochromiczny na papierze gazetowym, sitodruk, dzięki uprzejmości Tanya Bonakdar Gallery, Nowy Jork

Aleksandra Mir, *Pierwsza kobieta na Księżycu*, 1999, wideo, prod. Casco Projects, Wijk aan Zee, Holandia, dzięki uprzejmości artystki

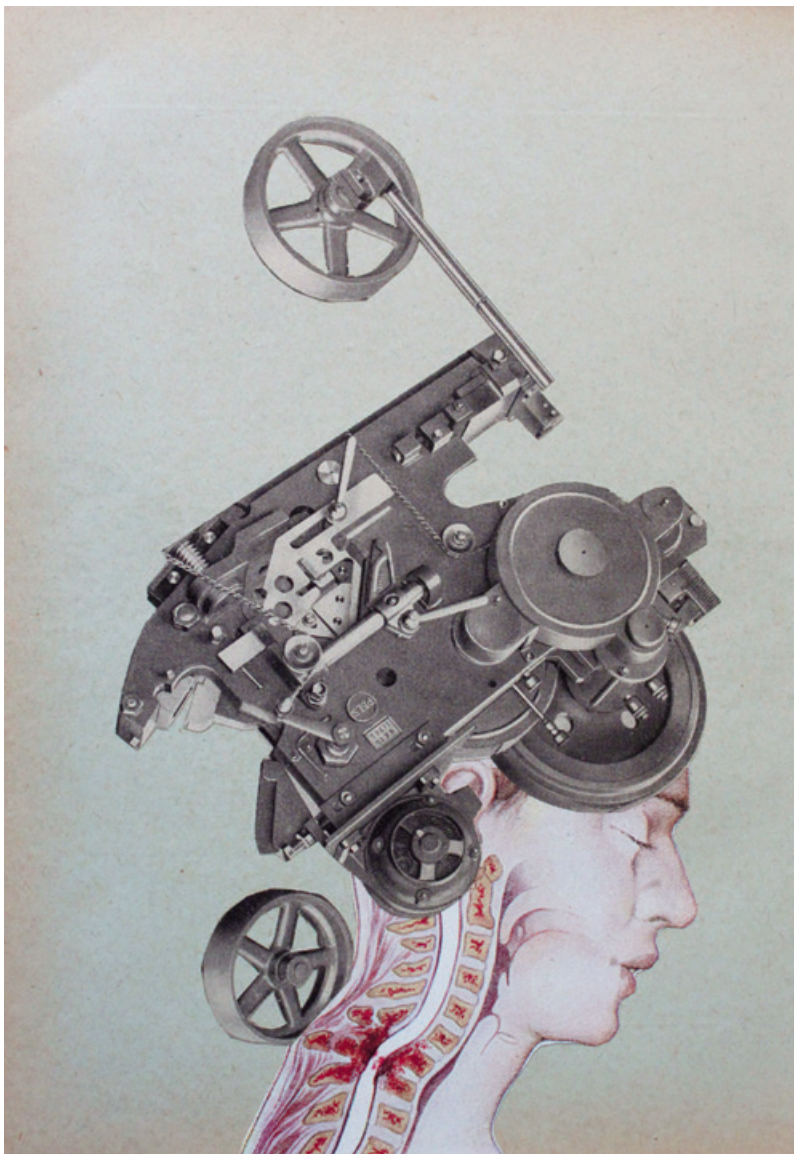
Agnieszka Kurant, *Future Anterior*, 2008, termochromic pigment on newsprint, silkscreen, courtesy of Tanya Bonakdar Gallery, New York

Aleksandra Mir, *First Woman on the Moon*, 1999, video, produced by Casco Projects, Wijk aan Zee, Netherlands, courtesy of the artist



foto: | photo by Jean Vong





Michał Chudzicki, projekt *Bruno Larek (1901–1936)*, 2011–2012, dzięki uprzejmości artysty

Greta Samuel, animacja do projektu *Dom na Świeżej*, 2015, dzięki uprzejmości artystki i Muzeum Warszawskiej Pragi

Maciej Sieńczyk, animacja do projektu *Dom na Świeżej*, 2015, dzięki uprzejmości artysty i Muzeum Warszawskiej Pragi

na sąsiedniej stronie:

Eleanor Antin, *Rzeźbiarstwo: rzeźba tradycyjna* (fragment), 1972, 148 odbitek żelatynowo-srebrowych, dzięki uprzejmości Ronald Feldman Fine Arts, Nowy Jork

Jamie Livingston, *Fotografia dnia*, 1979–1997, seria polaroidów, dzięki uprzejmości Hugh Crawforda, photooftheday.hughcrawford.com

Michał Chudzicki, *Bruno Larek (1901–1936)* project, 2011–2012, courtesy of the artist

Greta Samuel, animation for the *House at Świeża Street* project, 2015, courtesy of the artist and Museum of Warsaw Praga

Maciej Sieńczyk, animation for the *House at Świeża Street* project, 2015, courtesy of the artist and Museum of Warsaw Praga

opposite:

Eleanor Antin, *Carving: A Traditional Sculpture* (detail), 1972, 148 silver gelatin prints, courtesy of Ronald Feldman Fine Arts, New York

Jamie Livingston, *Photo of the Day*, 1979–1997, polaroid photograph series, courtesy of Hugh Crawford, photooftheday.hughcrawford.com

In this part, inspired by works by Perec including *Life a User's Manual* and *A Gallery Portrait*, we present complex narratives and artistic mystifications.

Agnieszka Kurant's work *Future Anterior* (2008) is such a mystification. The artist created an issue of *The New York Times*, dated June 29, 2020. Upon her request, professional clairvoyant Krzysztof Jackowski (delivering 'paranormal services' to clients including the police) created a prognosis for 2020. Based on it, ten articles were written by journalists from New York. The eight pages of the newspaper look just like the original, but they are printed with a special kind of ink that vanishes when the temperature rises above 26 degrees Celsius. The text becomes invisible when touched by the reader.

A copy of *Le Voyage d'hiver* [Winter Journey] by Hugo Vernier — allegedly from 1864, but believed to be a non-existent work — was presented by Grzegorz Jankowicz for the first time in 2016, during the Joseph Conrad Festival. It is an example of plagiarism through anticipation and a (so far) unequalled aim of the OuLiPo members — authors of the collective novel *Winter Journeys*, which was the continuation of Perec's short story.

Aleksandra Mir's video *First Woman on the Moon* (1999) by is a recording of a one-day-long artistic action (8 August, 1999). A crew, working from dawn with heavy equipment, transformed a Dutch beach into a moon-like landscape. At sunset, a female crew planted the flag of the United States on top of a crater. Within a few hours the beach regained its original shape. The action, playfully executed, is a humorous feminist commentary on the conspiracy theories that followed the landing of Apollo 11 on the Moon exactly 30 years earlier.

In Piotr Macha's installation *Crawl Back into Your Mother* (2016–2017), in a shed constructed of junk, we discover a deserted research station full of traces left by a solitary artist (drawings, films, and photos) researching 'nature's mistakes' in the Białowieża Forest.

These works correspond with the books *Afronauts* (2012) by Christina de Middel, a story of a space research program allegedly conducted in Zambia in the 1960s, and *Fauna* (1999) by Joan Fontcuberta, a fake archive of the German zoologist Dr Ameisenhaufen who disappeared in mysterious circumstances.

There are also works of a story-like character, which, as Perec claims, are created 'purely for pleasure, in pursuit of the particular thrill given by creating sham.' In his 2011–2012 project *Bruno Larek (1901–1936)*, Michał Chudzicki created the fictional character of an artist, an author of dadaist collages, poetry and absurd objects. *Dial H-I-S-T-O-R-Y* by Johan Grimont (1998) is a film collage composed of documentary material about famous aircraft hijacking, private films, propaganda material from the Cold War and advertisements. The artist added his voice over mixed with fragments of texts by Don de Lillo.



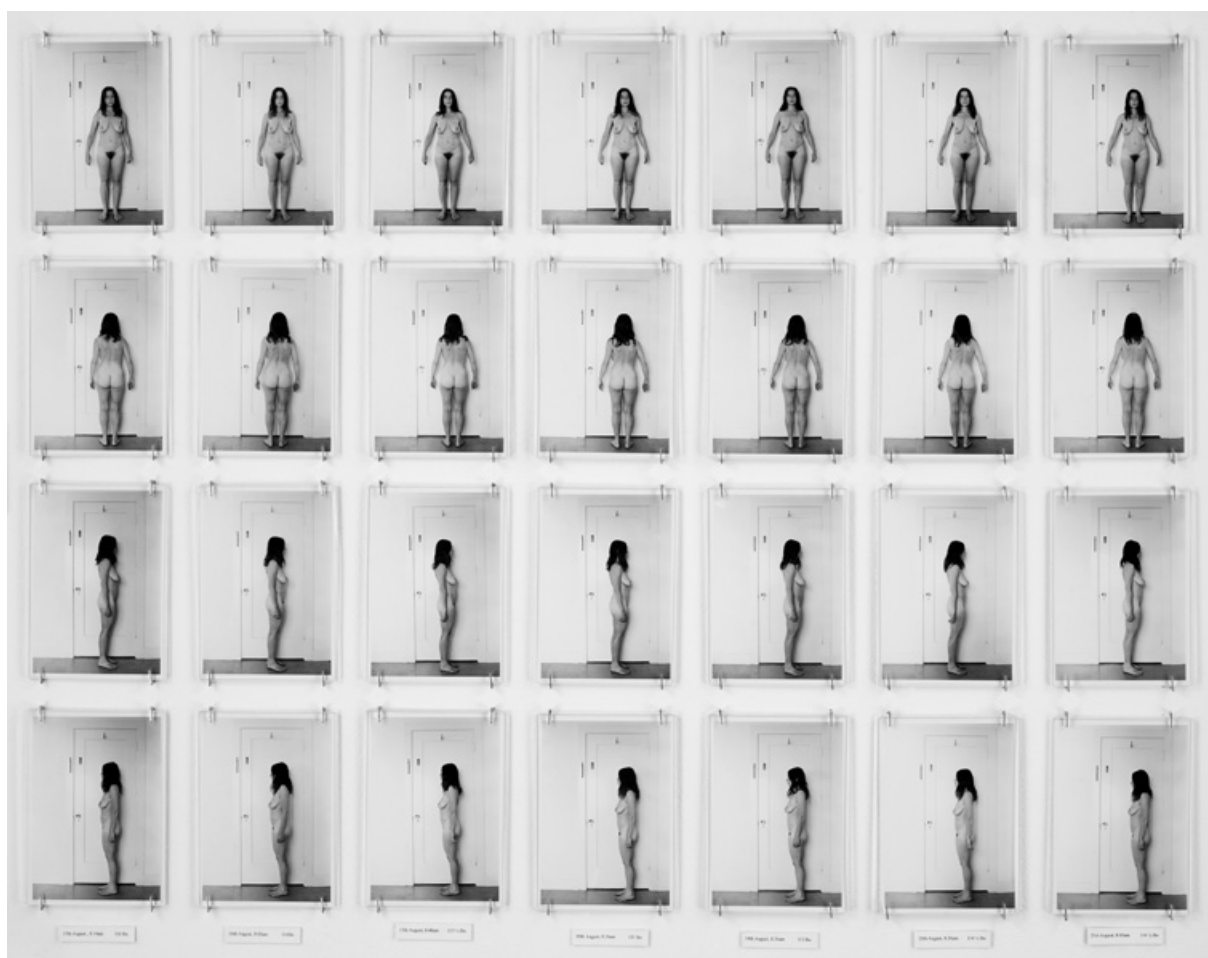


foto. | photo by Hermann Feldhaus.

The multitude of stories and the confinement of the setting to one building are reminiscent of Perec's *Life a User's Manual*. Two projects have these features: Chris Ware's graphic novel *Building Stories* (2012), and the interactive animation *House at Świeża Street*, which is part of the permanent exhibition at the Museum of Praga in Warsaw. The stories of tenants of 28 apartments of the now non-existent wooden tenement at Świeża Street are being told by actor Mieczysław Gajda, who used to live there. It is a complex project, with illustrations by many artists, developed between 2012–2017, under the supervision of Jan Rusiński (script, direction, and animation). The animations and drawings were created by graduates of the Illustration Department at the Academy of Fine Arts in Warsaw and the Friends of the Zygmunt Janiszewski ILLUSTRATION Foundation.

Część autobiograficzna Autobiographical part

W tej części wystawy, inspirowanej tekstami Pereca *Człowiek, który śpi*, *W albo wspomnienie z dzieciństwa*, *Miejsca pewnego podstępu*, znalazły się różne zapisy rzeczywistości dokonywane przez artystów, którzy jak Perec znajdują „dostęp do swojej historii” za pośrednictwem swego ciała lub całego życia.

Rzeźbiarstwo: rzeźba tradycyjna (1972) Eleonor Antin jest zapisem dosłownym: 148 zdjęć dokumentuje wygląd ciała artystki w ciągu 37 dni diety odchudzającej. To także złośliwy żart na temat tradycyjnych podziałów na dyscypliny artystyczne wynikających z patriarchalnych struktur.

Fotografia dnia jest dosłownym, rozłożonym na 20 lat zapisem życia i umiarnia amerykańskiego grafika Jamiego Livingstona, który od 1979 do 1997 roku (data śmierci autora) robił jedno zdjęcie polaroidem dziennie. Stronę internetową photooftheday.hughcrawford.com stworzył Hugh Crawford, przyjaciel artysty.

W rysunku autobiograficznym zatytułowanym *Adolescencja* (2016) Mariusz Tarkawian przygląda się sobie z przeszłości, szuka „dostępu do swojej historii” za pomocą mistrzowsko opanowanego medium. Przerysowuje na nowo, w obsesyjnie dekoracyjnym splecieniu, rysunki z dzieciństwa i z lat przed podjęciem artystycznej edukacji (około 800 prac na papierze z lat 1983–2006).

Książka fotograficzna *Exquisite Pain* [Dotkliwy ból] Sophie Calle (2004) poświęcona jest bolesnym chwilom w życiu autorki. Najpierw oglądamy zdjęcia z jej pobytu w Japonii w 1984 roku. Na każdym zdjęciu znajduje się liczba ze znakiem minus. Zaczyna się od dnia J-92 — 92 dni przed dniem zero, kiedy to dowiedziała się, że mężczyzna, którego kochała, porzucił ją dla innej kobiety. Po dniu zero następują zdjęcia z tekstami, aż do numeru +99, gdy ból ustał.

Książka *Break Down — Inventory* Michaela Landy'ego (2002) zawiera spis wszystkich przedmiotów zniszczonych w czasie trwającego tydzień (w lutym 2001) performansu *Break Down*. Liczący 7088 pozycji inwentarz obejmował wszystkie przedmioty, które posiadał artysta; sporządzenie go zajęło trzy lata.

100 lat (2001) Hansa-Petera Feldmanna to monumentalny zbiór 101 fotografii osób (rodzina, przyjaciele i znajomi artysty) w wieku od 8 miesięcy do 100 lat. Rezultatem tego prostego pomysłu pokazania wpływu czasu na żywym materiale jest galeria 101 zdyscyplinowanych formalnie portretów (czarno-białe fotografie, 43 × 33 cm każda). Powściągliwy w całej swojej indywidualnej różnorodności cykl daje w sumie bezlitosny zapis drogi zmierzającej do nieuchronnego końca.

In this part of the exhibition, inspired Perec's texts, including *A Man Asleep*, *W, or the Memory of Childhood*, *Places of a Certain Deceit*, we present various accounts by artists who like Perec find 'access to their history' through their body or entire life.

Carving: A Traditional Sculpture (1972) by Eleonor Antin is a literal record, documenting the body of the artists during 37 days of dieting, in 148 photos. It is also a bitter joke about the traditional division of art disciplines because of patriarchal structures.

Photo of the Day is a direct 20-year record of the life and the death of the American graphic artist Jamie Livingston, who took a Polaroid photo every day between 1979 and 1997 (the date of his death). The website (photooftheday.hughcrawford.com) was created by his friend Hugh Crawford.

In the autobiographical drawing *Adolescence* (2016) Mariusz Tarkawian takes a look at himself in the past, and searches for 'access to his own history' through the medium he mastered. He redraws, in an obsessively intricate and decorative way, the drawings he made as a child and in the time before he began artistic education (ca 800 works on paper from the years 1983–2006).

Sophie Calle's photo book *Exquisite Pain* (2004) is devoted to painful moments in her life. It begins with photos from her stay in Japan in 1984. On every photo there is a number with a minus. It begins with the day J-92 — 92 days before day zero, when she learnt that the man she loved left her for another woman. After day zero there are further photos with some text and growing numbers, up to +99, when the pain stopped.

Michael Landy's book *Break Down — Inventory* (2002) contains a list of every object destroyed during the week long performance *Break Down* (February 2001). The inventory contains 7088 items — all the objects the artist owned. It took three years to create it.



Mariusz Tarkawian, *Adolescencja* (fragment), 2016, marker akrylowy, papier, dzięki uprzejmości artysty

Hans-Peter Feldmann, *Felina*, 8 miesięcy, z cyklu *100 lat*, fotografia barytowa, © VG Bild/Kunst, Bonn for H.-P. Feldmann

Hans-Peter Feldmann, *Jana*, 1 rok, z cyklu *100 lat*, fotografia barytowa, © VG Bild/Kunst, Bonn for H.-P. Feldmann

Hans-Peter Feldmann, *Maria Victoria*, 100 lat, z cyklu *100 lat*, fotografia barytowa, © VG Bild/Kunst, Bonn for H.-P. Feldmann

Mariusz Tarkawian, *Adolescence* (detail), 2016, acrylic marker on paper, courtesy of the artist

Hans-Peter Feldmann, *Felina*, 8 Months, from the *100 Years* series, baryta photograph, © VG Bild/Kunst, Bonn for H.-P. Feldmann

Hans-Peter Feldmann, *Jana*, 1 Year, from the *100 Years* series, baryta photograph, © VG Bild/Kunst, Bonn for H.-P. Feldmann

Hans-Peter Feldmann, *Maria Victoria*, 100 Years, from the *100 Years* series, baryta photograph, © VG Bild/Kunst, Bonn for H.-P. Feldmann



100 Years (2001) by Hans-Peter Feldmann is a monumental collection of 101 photographs of people (the artist's family, friends, and relatives) from 8 months to 100 years old. The result of this simple idea to show the passage of time is a gallery of 101 formally strict portraits (black and white 43 × 33 cm photos). The series, moderate in its diversity, gives a merciless account of the path leading to the inevitable ending.

Czytelnia Reading room

W czytelni znalazły się książki Georges'a Pereca (głównie dzięki uprzejmości Wydawnictwa Lokator) i fragmenty utworów pisarza w graficznej interpretacji Kai Gliwy i Mikołaja Moskala. Można też obejrzeć dokumentalny zapis projektu *Podróże zimowe* z członkami grupy OuLiPo (Marcel Bénabou, Jacques Jouet, Ian Monk, Frédéric Forte) w trakcie ich wizyt w Wydawnictwie Lokator w latach 2015–2016 (koncepcja i realizacja: PIO Kaliński).

Jest tu także miejsce dla prac wchodzących w bezpośredni dialog z twórczością Pereca. *Perec. Rzeczy. Maszyna* (2016) Martyny Miller — teatralna adaptacja powieści *Rzeczy* — na potrzeby wystawy uległa dalszej transformacji. Jej bohaterowie, pracownicy reklamy Sylwia i Jérôme, przeobrażili się w pracowników teatru. Kamera bada elementy niewidoczne z perspektywy sceny.

Kaja Gliwa i Mikołaj Moskal są autorami zdjęć (2016) wizualnie interesujących, choć może niezbyt apetycznych kombinacji artykułów spożywczych (zob. *Próba zinventoryzowania pokarmów płynnych i stałych, jakie pochłonęłam w ciągu tysiąc dziewięćset siedemdziesiątego czwartego roku*).

Makiety Lili Kalinowskiej *Stużbówka i Stróżówka* (2016) to wykonane w skali 1 : 12 modele pomieszczeń według opisu z rozdziałów IX i XXXV *Życia instrukcji obsługi*.

Czytelnia jest też strefą, gdzie tematy wystawy podane są w formie bardziej przyjaznej dla współczesnego widza. Ilustracja do *Gabinetu kolekcjonera* w postaci cyfrowego kolażu Bartosza Fica (2017) sygnalizuje strefę, za którą jest on odpowiedzialny: ciekawostki z internetu, materiały znalezione: gify i filmy z YouTube'a, a także twórczość własna znajdująca swoje miejsce gdzieś pomiędzy dyskretnym żartem a usterką rzeczywistości (moneta falsyfikat czy skrupulatne segregowanie reklam). W czytelni znajduje się jedyny na wystawie obraz — *Gabinet kolekcjonera* Marceliny Siwiec (2017). Przeniesiony na płótno opis obrazu z prozy Pereca powstał na zamówienie Bartosza Fica.

Prezentowane są tu także prace studentów Wydziału Sztuki Uniwersytetu Rzeszowskiego, którzy w ramach przedmiotu działania interdyscyplinarne w roku akademickim 2016/17 wykonywali zadania związane z tematyką wystawy, m.in. podejmowali próby powtórzenia gestów Pereca, jak np. *Próba zinventoryzowania pokarmów płynnych i stałych, jakie pochłonęłam w ciągu tysiąc dziewięćset siedemdziesiątego czwartego roku* lub *Lubię nie lubię*. W efekcie tego ostatniego ćwiczenia powstała książka, której graficzny kształt nadała Karolina Niwelińska (2017). Formę książki ma również ćwiczenie *Marzenia* z 2017 roku (w ramach przedmiotu fotografia, prowadzący: Krzysztof Pisarek) — ulotna materia marzeń ujęta została tu w ramy algorytmu.

In the reading room, there are Georges Perec's books (mainly courtesy of Wydawnictwo Lokator publishing house) and fragments of his works in a layout designed by Kaja Gliwa and Mikołaj Moskal. We also present the documentation of the *Winter Journeys* project with the participation of OuliPo members (Marcel Bénabou, Jacques Jouet, Ian Monk, and Frédéric Forte) during their visits to the Wydawnictwo Lokator publishing house between 2015–2016 (concept and production: PIO Kaliński).

Works which engage in direct dialogue with Perec's writings are also presented here. *Perec. Things. Machine* (2016) by Martyna Miller — a dramatisation of the novel *Things (Les Choses)* — became further transformed for the purpose of the exhibition. Its protagonists, Sylvie and Jérôme, used to work in advertising but became employed by a theatre. The camera examines those elements that are invisible from the stage.

Kaja Gliwa and Mikołaj Moskal are the creators of photos presenting visually interesting but not so appetising combinations of food (2016) (see: *Attempt to take stock of fluid and solid foods which I devoured in 1974*).

Lia Kalinowska's *Servants' Quarters* and *The Consiere's Office* (2016) are scale models of rooms described in chapters nine and thirty-five of *Life a User's Manual*.

The reading room is also a place where the main themes of the exhibition are presented in a more user-friendly form. The illustration to *A Gallery Portrait*, a digital collage by Bartosz Fic (2017) focuses on the field he is responsible for: trivia from the internet, found material such as gifs and films on YouTube, and his own work which can be situated somewhere between a subtle joke and a fault in reality (counterfeit coin or painstaking sorting of ads). The only painting presented at the exhibition is on display at the reading room, *A Gallery Portrait* by Marcelina Siwiec (2017). The painting, described by Perec, was commissioned by Bartosz Fic and transferred to canvas.

We also present the works by the students of Faculty of Art of the University of Rzeszów, who worked on assignments related to the theme of the exhibition within their 'interdisciplinary actions' course. That is, they tried to repeat Perec's gestures, such as the *Attempt to take stock of fluid and solid foods which I devoured in 1974* or *I Like I Dislike*. Karolina Niwelińska designed the book that resulted from the latter exercise (2017). The assignment *Dreams* (2017) also took the form of a book (from a photography course taught by Krzysztof Pisarek), in which the elusive matter of dreams became inscribed into the framework of an algorithm. ●●●

Jadwiga Sawicka

Georges Perec (1936–1982) — francuski pisarz, eseista, filmowiec. Urodził się w Paryżu w rodzinie żydowskich emigrantów z Polski. Jego rodzice zginęli w czasie II wojny światowej — ojciec w szeregach armii francuskiej, matka w obozie koncentracyjnym, prawdopodobnie w Auschwitz. Uratowany przez Czerwony Krzyż Georges Perec był wychowywany przez krewnych. Studiował historię i socjologię na Uniwersytecie Paryskim, pracował jako recenzent w czasopiśmie literackich. W 1965 roku ukazała się jego debiutancka powieść *Rzeczy*. W swojej twórczości łączył eksperymentowanie z formą i językiem z poddawaniem literackiemu przetworzeniu wątkami autobiograficznymi, wśród których ważne miejsce zajmowało doświadczenie straty, problem Zagłady i poszukiwania/wypierania żydowskiej tożsamości. Od 1967 roku należał do grupy literackiej OuliPo (Ouvroir de littérature potentielle), założonej w 1960 roku przez pisarza Raymonda Queneau i matematyka François Le Lionnais. Jej członkowie tworzyli według narzucanych sobie, często specjalnie stworzonych procedur formalnych zwanych przymusami, które stanowiły konstrukcyjny szkielet utworu lub wręcz umożliwiały jego samoczynne generowanie. Powieść *La Disparition* [Zniknięcie] Pereca, pozbawiona litery E i uważana za największy lipogram w literaturze światowej, jest przepojona poczuciem straty, pustki. Jego często pisane według ścisłych rygorów formalnych utwory charakteryzuje jednocześnie pasja opowiadania, snucia historii, analizowania zjawisk codzienności. Najbardziej znane dzieło, *Życie instrukcja obsługi* (1978), zadekowane pośmiertnie Raymondowi Queneau, to monumentalna, wielowątkowa opowieść o mieszkańcach paryskiej kamienicy, skonstruowana przy zastosowaniu zasad kombinatoryki i reguł szachowych. Zrealizowany wspólnie z Bernardem Queysanne film *Człowiek, który śpi* (1974), oparty na powieści Pereca, został wyróżniony prestiżową Prix Jean Vigo.

Georges Perec (1936–1982) — French novelist, essayist and filmmaker. He was born in Paris in a family of Jewish immigrants from Poland. His parents died during the Second World War — the father as a soldier of the French army, mother in a concentration camp, probably in Auschwitz. Saved by the Red Cross, Georges Perec was raised by relatives. He studied history and sociology at the University of Paris, he worked as a reviewer in literary journals. In 1965, he published his first novel *Things*. In his works he combined experiments with form and language with autobiographical threads, with special focus on the experience of loss, the Holocaust and the search for/repression of Jewish identity. Since 1967, he belonged to the literary group OuliPo (Ouvroir de littérature potentielle), founded in 1960 by the writer Raymond Queneau and mathematician François Le Lionnais. Its members wrote according to specially developed formal procedures called constraints, which constituted a structural framework of the writings or even allowed for their self-generating. Perec's novel *A Void (La Disparition)* written with the avoidance of the letter E, and considered to be the longest lipogram in world literature, is imbued with a sense of loss and emptiness. His works, written according to strict formal constraints, are characterised by both passion for story-telling and analysis of phenomena of everyday life. His most famous work, *Life A User's Manual* (1978), dedicated posthumously to Raymond Queneau, is a monumental, multi-layered story about the inhabitants of a Paris building, constructed according to the principles of combinatorics and the rules of chess. Based on his own novel, Perec together with Bernard Queysanne created the film *The Man Who Sleeps* (1974) which was awarded the prestigious Prix Jean Vigo.

Jadwiga Sawicka (ur. 1959) — artystka, tworzy obrazy, fotografie, obiekty, instalacje tekstowe, również w przestrzeni publicznej. Pracuje na Wydziale Sztuki Uniwersytetu Rzeszowskiego. Miała wystawy indywidualne m.in. w Galerii Foksal w Warszawie (1998, 2001), w Zachęcie — Narodowej Galerii Sztuki w Warszawie (1999, 2002, 2006), w Bunkrze Sztuki w Krakowie (2003), w Atlasie Sztuki w Łodzi (2005), w CSW Zamek Ujazdowski w Warszawie (1997, 2006), w galeriach Czarna (Warszawa, 2007, 2013), Ego (Poznań, 2008) i w BWA Warszawa (2014). W ostatnich latach również kuratorka wystaw, m.in. *Sen jest drugim życiem i Róża jest różą* (obie wspólnie z Ewą Łączyńską-Widz w BWA Tarnów, 2012 i 2013), *Nowe ilustracje* (z Magdaleną Godlewską-Siwerską w Galerii Arsenał w Białymstoku, w 2016). Współpracuje z galerią BWA Warszawa.

Jadwiga Sawicka (born 1959) — artist; creates paintings, photographs, objects, text installations, also in the public space. She works at the Faculty of Arts of the University of Rzeszów. She had individual exhibitions at Foksal Gallery (Warsaw, 1998, 2001), Zachęta — National Gallery of Art (Warsaw, 1999, 2002, and 2006), Bunkier Sztuki (Kraków, 2003), Atlas Sztuki (Łódź, 2005), the Centre for Contemporary Art Ujazdowski Castle (Warsaw, 1997, 2006), Czarna Gallery (Warsaw, 2007, 2013), Ego Gallery (Poznań, 2008) and BWA Warsaw (2014). Recently, she has been a curator of exhibitions including *Dream Is the Second Life* and *A Rose Is a Rose* (both together with Ewa Łączyńska-Widz at the BWA Tarnów, 2012 and 2013), *New Illustrations* (with Magdalena Godlewska-Siwerska in the Arsenał Gallery, Białystok, 2016). She collaborates with BWA Warszawa gallery.

11.02–15.04

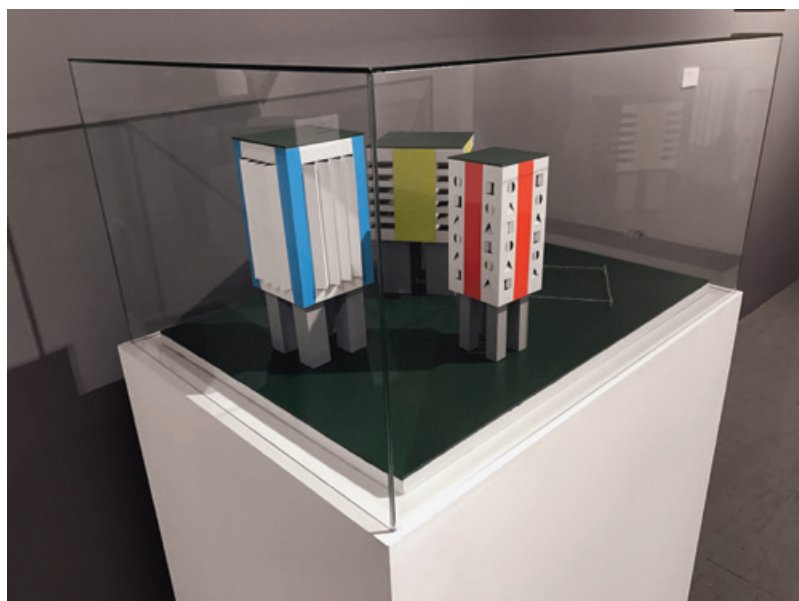
Miejsce Projektów Zachęty | Zachęta Project Room

Wymiana Project Roomów: Belgrad ↔ Warszawa

Project Room Exchange: Belgrade ↔ Warsaw

kuratorka | curator: **Magda Kardasz**

współpraca | collaboration: **Julia Harasimowicz**



Miejsce Projektów Zachęty podjęło współpracę z Salonem Muzeum Sztuki Współczesnej w Belgradzie. Jej pierwszym efektem była wystawa w Belgradzie pod tytułem *Zdarzyło się jutro* (listopad–grudzień 2016), której kuratorką była Una Popović. Wystawa ukazywała prace wykorzystujące strategię pseudodokumentu. Filmom artystów z Polski — Karoliny Breguły, Jacka Malinowskiego i Agnieszki Polskiej oraz Assafa Grubera, mieszkającego w Berlinie twórcy z Izraela — towarzyszyły obiekty Dušana Otaševića z Belgradu, z serii opowiadającej o fikcyjnym bohaterze Iliji Dimiciu.

Od 10 lutego do 17 kwietnia 2017 w Miejscu Projektów Zachęty trwać będzie wystawa zainspirowana badaniem sceny artystycznej w Belgradzie i szerzej, na Bałkanach. ●●●

The Zachęta Project Room began to collaborate with the Modern Art Museum Salon in Belgrade. The first common project was the exhibition *It Happened Tomorrow*, held in Belgrade (November–December 2016), curated by Una Popović. The exhibition was composed of works created with the use of the strategy of fake documentary. Films by Polish artists Karolina Breguła, Jacek Malinowski and Agnieszka Polska, and Assaf Gruber, artist from Israel living in Berlin, were accompanied by objects created by Dušan Otašević from Belgrade within a series about the fictional hero Ilija Dimić.

Between 10 February and 17 April 2017 the Zachęta Project Room will host an exhibition inspired by the research of the Belgrade and Balkan art scene. ●●●



Zdarzyło się jutro to wystawa z obszaru *art fiction* pełnej możliwych nielogicznych zwrotów wydarzeń, czyli fikcji z pozorami realistycznej narracji i warstwy wizualnej, jak wskazuje sama składnia tytułu. Prace zostały dobrane tak, by przedstawić interpretację gatunku sztuki, jakim jest pseudodokument. W sposób lekki i intrygujący zajmują się one badaniami nad dokumentem, różnicami między tym, co prawdziwe, a co prawdziwe się wydaje, zaś w wyjątkowych narracjach czasoprzestrzennych znalazły odbicie konceptualne strategie i wyobrażenia twórców. Obok historii o ludziach, miastach, przestrzeniach, skupiają się oni na działaniach, stylistyce i języku wizualnym, za pomocą których próbują stworzyć pozór rzeczywistości — od skomplikowanej materii filmowej, przez amatorskie wideo i animację, po obiekty.

Obok polskich artystów posługujących się w dużej mierze medium filmowym i tworzących skomplikowane prace, które można określić mianem wielopoziomowych orkiestracji różnych elementów i znaczeń (Agnieszka Polska, Karolina Breguła, Jacek Malinowski), a także twórcy z Izraela mieszkającego w Berlinie Assafa Grubera, wystawa prezentuje znanego artystę z Belgrady Dušana Otaševića i jego obiekty z serii poświęconej fikcyjnej postaci Iliji Dimicia. Pomysł stworzenia tej postaci, „geniusza i artysty idealnego” i jego barwna biografia to wspólne dzieło Dušana Otaševića i Branka Vučićevića, uznanego teoretyka filmu, krytyka i scenarzysty. Obiekt zmaterializowany i „zrekonstruowany” przez Iliję Dimicia inspirowany jest retoryką przeszłości i różnymi awangardowymi stylistykami; m.in. subtelnie wykorzystuje i uosabia temat, na którym skupia się większość prezentowanych na wystawie filmów. Wśród poruszanych zagadnień znalazły się takie jak produkcja artystyczna, historia sztuki, pozycja artysty, polityka kulturalna i zaangażowanie instytucji.

Dusan Ostasevic, *Ilija Dimić — Images*
& *Constructions Exhibition*, fragmenty, 1990–2016

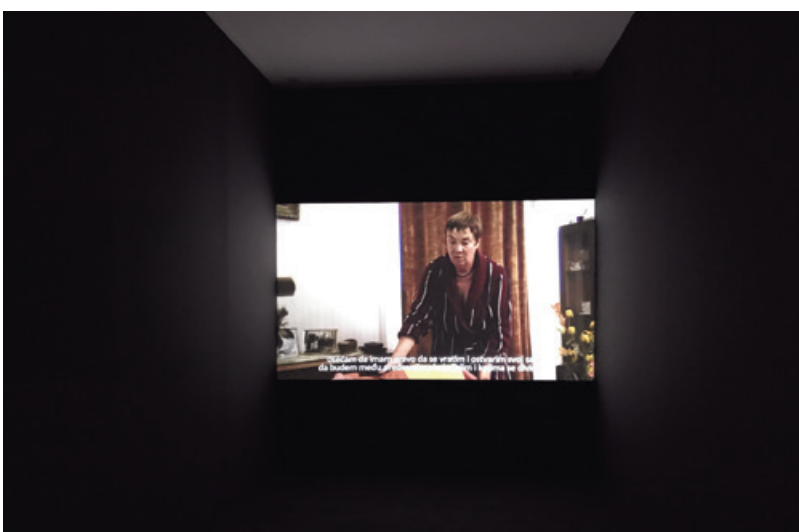
Dusan Ostasevic, *Ilija Dimić — Images*
& *Constructions Exhibition*, fragments, 1990–2016

Karolina Breguła, *Fire-Followers*, 2013, wideoJacek Malinowski, *Celebracja Erwina Koloczka*, 2007, wideoAssaf Gruber, *The Right*, 2015, wideoAgnieszka Polska, *How the Work Is Done*, 2011, wideoKarolina Breguła, *Fire-Followers*, 2013, wideoJacek Malinowski, *The Celebration of Erwin Koloczek*, 2007, wideoAssaf Gruber, *The Right*, 2015, wideoAgnieszka Polska, *How the Work Is Done*, 2011, wideo

Fabularne prace wideo Jacka Malinowskiego, skomplikowane opowieści poświęcone sprawom społecznym i politycznym, zrealizowane z uwzględnieniem reguł filmu dokumentalnego takich jak obiektywizm czy powstrzymywanie się od emocji, prowadzą grę z widzem i często go dezorientują. Agnieszka Polska w pracy *Ćwiczenia korekcyjne* posługuje się fotografiami ze starych książek medycznych; wprawiając te archiwalne materiały w ruch, tworzy film animowany, który dzięki swojej niskiej rozdzielczości i lekkiej nieostrości przypomina stary dokument. Zainscenizowany film dokumentalny Karoliny Breguły *Fire-Followers* opowiada o serii pożarów, które miały miejsce w północnoeuropejskim mieście, i o grupie szanowanych historyków sztuki przekonanych, że regularne pożary niszczące kolekcje muzealne pomagają młodym artystom w rozwoju. Assaf Gruber prezentuje pracę *The Right* (2015), która jako część złożonego projektu *The Anonymity of the Night* porusza temat sztuki i jej instytucji. ●●●

Una Popović

kuratorka Salonu Muzeum Sztuki Współczesnej w Belgradzie



The exhibition *It Happened Tomorrow* aims at representing an art fiction, a possible illogical deviation within an event, i.e. a fiction with basically realistic narration and appearance, as stressed in the linguistic syntax of the title itself. The selection of works tends to offer an interpretation of a genre such as the pseudo-document in art. In an entertaining and intriguing manner the works on display are concerned with the studies of the documentary, they interrogate the differences between the real and the semblance of the real, incorporating conceptual procedures and personal imagination in specific spatial and temporal narratives. Aside from the stories they are supposed to convey, stories on people, cities, spaces, also in focus is the performance, the stylistic and visual language the artists make use of to evoke the real — from a complex film, to home video, animation and real object.

Alongside Polish artists, to a great extent productive in the medium of film and involved in complex artistic works that could be described also as multi-tiered orchestrations of diverse elements and meanings (Agnieszka Polska, Karolina Breguła, Jacek Malinowski), and an author from Israel living in Berlin, Assaf Gruber, this exhibition will spotlight the well-known author from Belgrade Dušan Otašević, with the objects from his series on the fictional character Ilija Dimić. The unique concept behind Ilija Dimić, 'a genius and an ideal artist', his colourful biography is compiled jointly by Dušan Otašević and Branko Vučićević, the latter a distinguished film theorist, critic and screenwriter. Materialised and 'reconstructed' object created by Ilija Dimić, inspired by the rhetorics of the past and various avant-garde styles, among other, subtly permeate and embody the subject in focus in the most of the exhibited film works. The subject matter the exhibited works are concerned with, among other, are the questions of artistic production, history of art, position of the artist, cultural politics and institutional involvement.

The narrative video works by Jacek Malinowski, the complex fictions on contemporary social and political issues, abide by general rules of documentary film, such as objectivism or emotional restraint, playing a game with their spectators, often confusing them. In her work *Correction Exercises*, Agnieszka Polska uses photos taken from old medical books and 'sets in motion' these archival materials, making an animation film which, by virtue of its low resolution and a slight blurriness, assumes the semblance of an old documentary. The staged documentary by Karolina Breguła, *Fire-Followers*, tells the tale about a series of fires that happened in a North European city, and a group of respectable art historians convinced that regular devastating fires destroying museum collections are in fact helping young artists to make progress in their work. Assaf Gruber is presented by the work *The Right* (2015) which, as a part of a complex project *The Anonymity of the Night*, delves into the questions of art and its institutions. ●●●

Una Popović

curator of the Salon of the MoCA



18.03–14.05

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

Gordon Parks: Aparat to moja broń

Gordon Parks: I Use My Camera as a Weapon

kuratorka | curator: Joanna Kinowska



Fotograf zaangażowany

A Committed Photographer

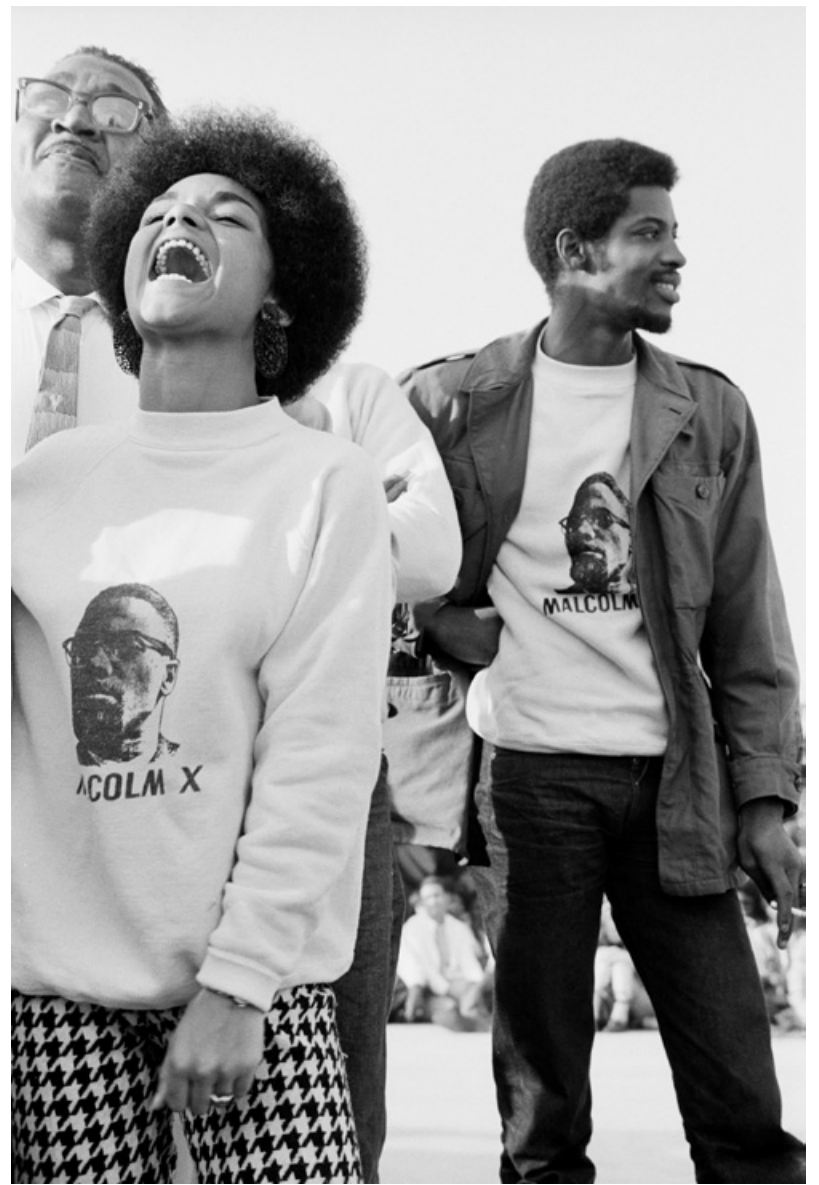
Joanna Kinowska

„Wybrałem aparat jako broń przeciwko wszystkiemu, czego w Ameryce nie lubię — biedzie, rasizmowi, dyskryminacji”¹.

Fotoreporter prasowy musi być obiektywny. Z zaangażowaniem zgłębiać temat, wejść w opowiadaną historię, lecz jego obiektywizm nie może być obojętnością. Powinien pogodzić oczekiwania czytelników i redakcji z wiernością sobie i własnym zasadom. To ostatnie jest najtrudniejsze. Z jednej strony bowiem widz jest — podobnie jak fotograf — ciekawy świata, ale z drugiej szuka rozrywki i bywa po prostu wścibski.

Granica jest bardzo delikatna. Co zrobić, gdy wszystkie redakcje świata czekają na obraz, który przypadkiem dzieje się na twoich oczach? Odpowiedź wydaje się prosta. Ale co zrobić, jeśli to, co widzisz, budzi twoje wątpliwości?

To przydarzyło się Gordonowi Parksowi na planie filmu Roberto Rosselliniego, w którym główną rolę grała Ingrid Bergman. Jako wysłannik magazynu „Life” miał możliwości większe niż wielu dziennikarzy. Miał też szansę zrobić zdjęcie, na które czekał świat — dowodzące romansu wielkiego reżysera i sławnej aktorki. Gdy wszedł do pomieszczenia, w którym kochankowie akurat się przytulali, korzystając z chwili



prywatności, odruchowo podniósł aparat. Ale szybko go opuścił i wycofał się. To zawahanie dostrzegła Bergman. W podziękowaniu zaprosiła Parksa, by spędził z nimi czas. Wtedy powstało inne zdjęcie opublikowane znacznie później. Widać na nim zakochanych ludzi, pełnych oddania i uczucia. Znakomita, intymna pamiątka tego spotkania.

Gordona Parksa można uznać za wcielenie amerykańskiego mitu self-made mana. Urodzony jako piętnaste dziecko państwa Parksów, musiał walczyć o przetrwanie, potem także o pracę, rodzinę, wreszcie o prawa Afroamerykanów. Przeżył 93 lata, był świadkiem wielkich i małych zmian. Trudno uniknąć patosu, gdy mowa o pierwszym czarnoskórym fotografe magazynów „Life” i „Vogue” oraz reżyserze w Hollywood. Był także pisarzem i poetą, kompozytorem. Wydał kilka pamiętników. W każdym z nich podkreślał swój upór w dążeniu do tego, by zostać „kimś”. Pełnoprawnym obywatelem Stanów Zjednoczonych, człowiekiem szanowanym i szanującym innych. Tytuł wystawy jest cytatem z pierwszej i najważniejszej książki Parksa ze wspomnieniami *A Choice of Weapons* [Wybór broni]. To zarazem motto jego życia — precyzyjne wybieranie środków tak, by osiągnąć celu, lecz również forma aktywizmu w walce o równość społeczną.

Wystawa prezentuje wybór osiemdziesięciu fotografii Parksa. Są wśród nich zarówno fotograficzne ikony, jak i zdjęcia mało znane. Jako fotograf był przede wszystkim zaangażowanym humanistą. Popatrzmy na jego zdjęcia kilka dekad po ich opublikowaniu, zadając sobie pytania: jakim był fotoreporterem? Jak szukał tematów? W jaki sposób fotografował ludzi i jak traktował swoich bohaterów?

Oglądamy te fotografie sprzed siedemdziesięciu czy pięćdziesięciu lat w XXI wieku, kiedy fotoreportaż od wielu dekad przeżywa kryzys, a zmieniający się charakter mediów pozbawia widza pewności co do statusu obrazu. Parks często był wysyłany w miejsca, do których tylko on mógł dotrzeć. Sportretować Muhammada Ali, Malcolma X mogli przecież jego koledzy i koleżanki z „Life”. Ale wejść w świat właśnie tych bohaterów, ukazać „szerszy obraz” mógł właściwie tylko Parks. „Problem był wyraźnie zdefiniowany od samego początku. Trudno byłoby mi nie zdradzić siebie, pozostać wiernym emocjom, kiedy stanąłem wobec kontrowersyjnego problemu czarnych i białych. Byłem przede wszystkim dziennikarzem, ale musiałem cały

czas pamiętać, że ważniejsza jest wierność własnym przekonaniom. Byłem zmuszony znieść udrękę obiektywizmu i starać się uniknąć intelektualnych uprzedzeń, które subiektywizm może spowodować u reportera”.

Wiść o zastrzeleniu Martina Luthera Kinga dotarła do Parksa, gdy jechał na spotkanie z Marlonem Brandem. Po spotkaniu zadzwonił redaktor z „Life”: „Wygląda, że to twój temat, jeśli go chcesz”. Innym razem redaktorzy podczas spotkania po pracy, z ciekawości i potrzeby zrozumienia tematu, spyтали Parksa, dlaczego czarni doprowadzają do zamieszek, podpalając i plądrując miasta. Co „Life” mogłoby w tej sprawie zrobić? „Czułem, że znam odpowiedź. Byłem w o tyle dobrej sytuacji, że znałem temat z własnego doświadczenia. Cierpiełem nędzę i rozpacz w czarnym getcie, a także zaznałem luksusu i dobrego życia w świecie białych. Mówiąc w skrócie, wiedziałem, jak żyją ludzie na obu krańcach miasta. [...] »Ubóstwo i rasizm« — to była moja odpowiedź dla redaktorów »Life«”. Postanowiono dać Parksowi kilka miesięcy na opowiedzenie o losach typowej rodziny z Harlemu, o ich codziennej walce o kolejny dzień. Fotograf postawił jednak warunek: zdjęcia rozpocznie zimą. „To wcale nie był zaskakujący wniosek. Utwierdziłem się jedynie w tym, co dobrze wiedziałem — że my, Amerykanie, czarni i biali, ci, którym się powiedło, musimy stawić czoła ludzkiemu nieszczęściu w czarnym getcie”. Tak powstał jeden z najważniejszych materiałów Parksa: *Rodzina Fontenelle*. Po jego opublikowaniu ujęci dramatem rodziny czytelnicy spontanicznie udzielili finansowego wsparcia. Fontenellowie mogli kupić dom, jednak nie rozwiązało to wszystkich ich problemów.

Bez tytułu, Phoenix, Kalifornia, 1963

Untitled, Phoenix, California, 1963

Bez tytułu, Watts, Kalifornia, 1967

Untitled, Watts, California, 1967

na sąsiedniej stronie:
Bez tytułu, Harlem, Nowy Jork, 1963

opposite:
Untitled, Harlem, New York, 1963



Ingrid Bergman na Stromboli, Stromboli, Włochy, 1949

Masażysta pracuje nad bicipsem Muhammada Alego, Miami, Florida, 1966

na sąsiedniej stronie:
Amerykański gotyk, Waszyngton, 1942



Ingrid Bergman at Stromboli, Stromboli, Italy, 1949

Trainer Works on Muhammad Ali's Shoulder, Miami, Florida, 1966

opposite:
American Gothic, Washington, D.C., 1942

Bardzo podobnie zdarzyło się w przypadku reportażu *Flavio* o dwunastolatku i jego rodzinie z faweli w Rio de Janeiro. Znow widzimy nędzę, oglądaną z bliska, z wycuciem, szacunkiem, ciepłem i empatią. Czytelnicy i redakcja również im udzielili wsparcia. Sceptycy pytają: coż może zmienić pomoc tylko jednej rodzinie? „Uczyniłem ze swojego aparatu fotograficznego narzędzie świadomości społecznej. Zdrowy rozsądek podpowiadał, że muszę mieć wystarczające zrozumienie, co jest dobre, a co złe, inaczej aparat stałby się w końcu moim wrogiem. Staralem się zachować czujną świadomość, na najwyższym poziomie integralności, w stosunku do spraw, którymi miałem się zająć”.

Zaangażowanie Parksa w walkę o równość społeczną zostało docenione przez obydwie strony. Gdy próbował zmierzyć się z tematem czarnoskórych mułmanów, ich duchowy przywódca Elijah Muhammad zaferował fotografowi sumę 500 tysięcy dolarów za zrobienie filmu zamiast reportażu dla „Life”. „Nie jestem zainteresowany nakręceniem filmu propagandowego. Jako reporter muszę szukać prawdy w podejmowanym temacie. Jeśli to, co znajdę, będzie prawdą, a jednocześnie posłuży ona także twoim celom, to w porządku. [...] Nie pozwolę również, aby magazyn »Life« wpłynął na mój reportaż”. Przez trzy lata „Life” i jego biali fotoreporterzy próbowali dostać się do tego hermetycznego środowiska. Parks zrealizował fotoreportaż pod tytułem *Black Muslim* z perspektywy człowieka z wewnątrz. Na własnych zasadach i postępując zgodnie ze swoim systemem wartości. Eldridge Cleaver, przywódca Czarnych Panter, zaproponował mu stanowisko ministra informacji, mając nadzieję na przyciągnięcie do sprawy młodych ludzi. „Całkowicie nieprzygotowany, przez chwilę nieco skrępowany, przemyślałem propozycję. »To zaszczyt — powiedziałem — lecz jestem dziennikarzem. Stracę obiektywizm. Są sprawy, które chcę zrelacjonować. [...] Moje zainteresowanie wykracza poza Czarne Pantery, dotyczy także innych mniejszości i frakcji ruchu czarnych, które podobnie pragną zmian«”.

Jednocześnie Parks wielokrotnie słyszał, że służy establishmentowi, zdradza „swoich”. Pracując długo nad tematem, wchodząc w życie codzienne bohaterów, dotykał prawdy, którą następnie pokazywał w najważniejszym magazynie ilustrowanym świata. Drogę do posady w „Life” utorował sobie reportażem o przestępczości w Nowym Jorku. Mógł w naturalny sposób wejść do świata czarnych i pokazać białym ich największe problemy. Zabiegał o to człowiek, który uformował Parksa jako fotografa — Roy Stryker, szef fotografów w pozarządowym projekcie Farm Security Administration (FSA). Stryker, udzielając Parksowi lekcji opowiadania historii za pomocą fotografii, zasugerował mu zainteresowanie się losami Elli Watson — sprzątaczkę w budynku FSA. Zdjęcie, którego tytuł nawiązuje do słynnego obrazu Granta Wooda *Amerykański gotyk*, dziś zaliczane jest do najważniejszych fotografii XX wieku. Kolor skóry miał znaczenie dla mocodawców Strykera, ten jednak podejrzewał, że nikt nie opowie o losie Afroamerykanów lepiej niż jeden z nich.

Wystawa odzwierciedla podział, jakiego sam Parks dokonał na swoich archiwach. Układ chronologiczny jest miejscami zaburzony kosztem nadrzędnej

tematyki prac. Zestawione razem podkreślają wyjątkową zdolność fotografa do odnajdywania się w skrajnych sytuacjach społecznych i kulturowych. Z podobnym wyczuciem potrafił sportretować zebraczkę w Estoril w Portugalii, jak i contesę w Paryżu. Miał swoje ulubione, sprawdzone sposoby na kadrowanie, opowiadanie historii. Z pewnością odrobił lekcję modernizmu, co widać szczególnie w jego wczesnych pracach. Ale to nie styl fotografowania czy sposób kadrowania zapamiętujemy. W jego zdjęciach najważniejszą rolę gra człowiek. „Niekiedy, szczególnie w początkach kariery, pozwalałem aparatowi, aby osądzał ludzi, zanim spróbuję ich zrozumieć. Znajdowałem usprawiedliwienie w nieprawdziwym powiedzeniu, że fotografia nigdy nie kłamie. Od tamtego czasu nauczyłem się, że to, kim jest człowiek, nie zawsze widać na jego twarzy. Zwykle istnieje głębsza prawda o nim ukryta w środku, często uwieczniona przez nieustępliwego wroga — jego samego”.

Wróćmy do XXI wieku. Fotografie Gordona Parksa mogą dziś przywrócić wiarę w obraz i jego sens. Przybliżają także historię XX wieku — przemian zachodzących nie tylko w Stanach Zjednoczonych. Potrzebują jedynie kontekstu. Jednak najbardziej wymagają od widza wczytania się, ciekawości świata. Parks całe życie walczył z uprzedzeniami i udowadniał, że nawet najmniejsza zmiana jest warta podjęcia wysiłku. Mamy wybór, trzeba go tylko dokonać. ●●●

1 Wszystkie cytaty pochodzą z książek Gordona Parksa: *A Choice of Weapons*, Minnesota Historical Society Press, St. Paul 2010; *To Smile in Autumn*, University of Minnesota Press, Minneapolis 2009.

Gordon Parks (ur. 1912, Fort Scott, Kansas; zm. 2006, Nowy Jork), fotograf pracujący na zlecenie Farm Security Administration, a później dla magazynów „Life” i „Vogue”. Pisarz i poeta, opublikował 15 książek, w tym kilka pamiętników (autobiografii). Bestsellerowa powieść *The Learning Tree* z autobiograficznymi wątkami (1963) została przeniesiona przez Parksa na ekran — był to jego debiut w roli scenarzysty i reżysera w Hollywood (1969). Nakręcił pięć pełnometrażowych filmów, z których *Shaft* (1971) zdobył największy rozgłos i popularność. Był także kompozytorem, zadebiutował w 1953 koncertem na pianino i orkiestrę. W 1989 roku skomponował i wyreżyserował balet *Martin* o życiu Martina Luthera Kinga Jr. Wielokrotnie nagradzany za swoją twórczość, w tym najważniejszym National Medal of Arts (1988). Otrzymał ponad 20 honorowych doktoratów uczelni amerykańskich. W 2006 roku została utworzona fundacja jego imienia zajmująca się badaniem oraz zachowaniem spuścizny artysty.

“I chose my camera as a weapon against all the things I dislike about America — poverty, racism, discrimination.”¹

A photojournalist must be unbiased. He must research his subjects thoroughly and deeply engage with the story he is telling; however his objectivity cannot mean indifference. He should be able to reconcile the expectations of the readers and editors while staying true to himself and his beliefs. The latter is the greatest challenge. On the one hand, the viewers are curious — just as is the photographer himself — and on the other, they seek entertainment and can be quite nosy at times.



It's walking a fine line. What should you do if all the magazines in the world await an image of what is unfolding just in front of your eyes? The answer seems very obvious. But what if you have second thoughts about what you're witnessing?

This is exactly what happened to Gordon Parks on the set of Roberto Rossellini's film, starring Ingrid Bergman as the lead character. On assignment for *Life* Parks was in a much better position than any other journalist. He had the opportunity to take the photograph the world was waiting for, and which would later become proof of the romance between the renowned director and the famous actress. Upon entering the room, he saw the lovers cuddling intimately and he instinctively lifted his camera. However, he quickly let go and stepped back. Bergman noticed his hesitation. As a sign of appreciation and gratitude to Parks, she invited him to spend some time with Rossellini and herself. This is when he took another photograph of the couple, which was published

much later. It portrays two people in love, affectionate and dedicated to each other. A beautiful, intimate relic of that meeting.

Gordon Parks may be considered a true incarnation of the American myth of a self-made man. Born as the fifteenth child of Mr. and Mrs. Parks, he had to fight for survival, for jobs, for means to support his family, and finally he fought for African American civil rights. He lived 93 years, and witnessed change, both on a macro and micro scale. Pathos is unavoidable when speaking about the first black photographer to be hired by such magazines as *Life* or *Vogue*. He was a writer, poet, a composer and a Hollywood director. He published several memoirs, where he stressed the importance of becoming a 'somebody.' A rightful citizen of the United States, a respected man, also respectful of other people. The title of the exhibition is a quotation from Parks' first and most important published writing, *A Choice of Weapons*. That title is the key to his life philosophy and it has to do with



Bez tytułu, Shady Grove, Alabama, 1956

Ondria Tanner z babcią oglądają witryny sklepowe, Mobile, Alabama, 1956

na sąsiedniej stronie:

Wieczorowo o świcie, Nowy Jork, Nowy Jork, 1956

© Courtesy of and copyright The Gordon Parks Foundation

Untitled, Shady Grove, Alabama, 1956

Ondria Tanner and Her Grandmother Window-shopping, Mobile, Alabama, 1956

opposite:

Evening Wraps at Dawn, New York, New York, 1956

© Courtesy of and copyright The Gordon Parks Foundation

choosing your tools precisely in order to reach your goals. It also refers to a form of activism and the struggle for social equality.

This exhibition presents a selection of eighty photographs by Parks. Some of them are iconic, some are lesser known. As a photographer he was first of all a humanist, a concerned human being. Looking at his photographs several decades after they were first published, one wonders about the kind of photojournalist he was? How did he select his subjects? What was his approach when photographing people and how did he treat his subjects?

Today we are looking at these photographs, taken seventy or fifty years ago, in a time of a crisis in photojournalism, in a time when the changing character of the media leaves the viewer confused as to the status of the image. Parks was often sent to places which were only accessible to him because of who he was. Surely his colleagues from *Life* were capable of taking portraits of Muhammad Ali, or Malcolm X, but only Parks could enter the world of these people with thoughtfulness and a greater understanding and in effect he was able to produce a more complex image and present the facts in the right context. "The problem was clearly defined from the very beginning. It would be hard not to betray myself, to remain faithful to my emotions when facing the controversial issues of Black and White. I was a journalist first, but I would have to remain aware that being true to my own beliefs counted even more. I would have to bear the anguish of objectivity, and try to avoid those intellectual biases that subjectivity can impose upon a reporter."

Parks learned about Martin Luther King's death on his way to a meeting with Marlon Brando. After the meeting *Life's* editor-in-chief called him and said: "It seems to be the right assignment for you, if you want it." Some other time, in a more casual setting, *Life's* editors asked him why black people were starting riots, why were they burning and plundering the cities? They were curious and wanted to gain a better understanding of the subject. What could *Life* do about it? "I felt I knew the answer. Certainly by now I was in a good position to know from my own personal experience. I had suffered the squalor and despair of the black ghetto, and I had celebrated the luxury and good life of the white world. I knew, in other words, how people lived on both ends of town. It was



Friday. I would take the weekend to think things over and give them my answer on the following Monday. ‘Poverty and racism,’ I gave as my answer that following Monday to *Life’s* editors.”

Parks was given a couple of months to work on a portrait of a typical Harlem family, telling the story of their everyday struggle. He agreed to pursue this project on one condition: he will begin the work in the winter months. “It was not a startling conclusion I had arrived at. I was only reaffirming what I knew all along — that we Americans, black and white, who have made it, must face up to the human misery of people in the black ghetto.” This is how *The Fontenelle Family*, one of Parks’ most important photo essays was created. The readers were so touched by the family’s drama, they offered their financial support. Thanks to that, the family was able buy a house, although of course it didn’t solve all their problems.

This was also the case of *Flavio*, a photo essay about a 12-year old boy and his family from the favela in Rio de Janeiro. Again he is turning his lens to poverty and human suffering but he is looking with empathy, respect, warmth and intuition. Again, the readers and the editors offered support to the family. Skepticism arises: what change does a one-time financial support to just one family bring? “I had chosen my camera as a tool of social consciousness. Common sense told me I had to have sufficient understanding of what was right or wrong, otherwise that camera could eventually become my own enemy. I tried to keep my own consciousness alert — and at the highest level of integrity — to those things I would be committing myself to.”

Parks’ engagement in the struggle for social equality was appreciated by both sides. While for three years *Life’s* white reporters were trying to gain access to the black Muslim community without success, Parks was persistent and moved slowly. He was an insider, setting his own boundaries and staying faithful to his own value system. The spiritual leader of black Muslims Elijah Muhammad offered Parks five hundred thousand dollars to make a film and abandon the reportage work for *Life*. “I’m not interested in doing a propaganda film. As a reporter I must look for the truth in my subject. If what I find is the truth, and it serves your purposes, then that’s fine with me. ... I wouldn’t allow *Life* magazine to influence my report either.” On another occasion, Eldridge Cleaver, the leader of Black Panthers offered Parks the position of the minister of information, hoping that this would attract young people to the movement. “Totally unprepared, I spent an uncomfortable moment thinking that one over. ‘I’m honored,’ I finally said, ‘but — I’m a journalist. I’d lose objectivity. I have things I want to report.’ ‘But my interests go beyond those of the Black Panthers, to other minorities and fractions of the black movement who also want change.’”

At the same time he often heard that he was in service to the establishment, and that he was betraying “his people.” He would engage with his subjects on a long term basis, witnessing their everyday lives. He aimed for authenticity. His photographs were later presented in the most important illustrated magazine in the world. However, it was a body of work about New York City’s crime that got him the attention of *Life’s* editors. Parks was al-



lowed to enter the lives of black people with ease. He was close and understood the community and he was competent in showing their greatest struggles to white people. This is also what Roy Stryker, the head of documentary photography in the Farm Security Administration (FSA) project, fought for. He was the man who taught Parks the lessons on visual storytelling and ultimately formed him as a photographer. He was the one who suggested to Parks to approach Ella Watson, a janitor at the FSA building. The photograph he took of her resembles the famous painting by Grant Wood *American Gothic*, and it eventually became one of the most important photographs of the 20th century. Skin color was an issue to Stryker’s bosses, but Stryker sensed by intuition that nobody would tell the story of African Americans better than a member of their own community.

The exhibition follows the organizational principle Parks introduced in his own archives. The chronological order is at times interrupted by thematic coherency. Chronology and narrative, when presented side by side reveal the photographer’s unique ability to feel comfortable in extreme social circumstances. That same kind of sensibility was at work when he was portraying the beggar in Estoril, Portugal and the countess in Paris. He had his preferred way of working, his storytelling devices, his favorite ways of seeing and framing the world. He has learnt the lessons of modernism, which are particularly noticeable in his early works, but his legacy is not one of style. It’s the focus on people that’s at the core of his work. “At times, especially in the adolescence of my career, I allowed my camera to pass judgment upon people without first taking time to understand them. I took refuge in the erroneous adage that ‘a photograph never lies.’ Since then I have learned that what a man is, does not always show on the face he wears. Usually there’s a deeper truth submerged inside, often imprisoned by his most constant enemy — himself.”

Looking at Gordon Parks’ photographs nowadays, the faith in the image and its meaning is restored. These photographs approximate the history of the 20th century, a history of transformations which took place not only in the United States. However the right context is crucial for understanding them. Most importantly, they require engagement and curiosity on the part of the viewer. Throughout his life, Parks was fighting against prejudice and proved even the smallest change is worth the effort. We do have a choice. All we need to do is to make it. ●●●

¹ All quotations in: Gordon Parks, *A Choice of Weapons*, St. Paul: Minnesota Historical Society Press, 2010; *To Smile in Autumn*, Minneapolis: University of Minnesota Press, 2009.

Gordon Parks (b. 1912, Fort Scott, Kansas; d. 2006, New York), photographer working for Farm Security Administration, and for *Life* and *Vogue* magazines. Writer and poet, author of 15 books, including several memoirs (autobiographies). His bestselling autobiographical novel *The Learning Tree* (1963) was adapted to film — it was Parks’ debut as scriptwriter and Hollywood director (1969). He made 5 feature films, *Shaft* (1971) being the most popular. He was also a composer, making a debut in 1953 with *Concerto for Piano and Orchestra*. In 1989, he composed and directed *Martin*, a ballet dedicated to Martin Luther King Jr. He was awarded many times for his work, i.a. with the most important National Medal of Arts (1988). He received more than 20 honorary doctorates from American Universities in his lifetime. In 2006, The Gordon Parks Foundation was established in order to conduct research and preserve his archival record.



Zofia Gramz. Skąd się biorą myśli?

Zofia Gramz. Where Do Thoughts Come From?

kuratorka | curator: **Magda Kardasz**

współpraca | collaboration: **Julia Harasimowicz**

Projekt Zofii Gramz to próba poszukiwań źródeł pomysłów człowieka. Współcześnie towarzyszy nam natłok różnego rodzaju bodźców, zanika więc świadomość pochodzenia naszych myśli, przeświadczeń. Ziszcza się utopijna wizja opisana w *Nowym wspaniałym świecie* Aldousa Huxleya, kiedy bohaterowie powtarzają wpojone im hasła w przekonaniu, że to ich własne myśli. Gramz chce zwrócić uwagę na nadmiar impulsów, spojrzeć krytycznie na umysł nastawiony wyłącznie na przetwarzanie treści, a nie na spokojne przemyślenie wrażeń. Według niej panicznie boimy się nudy i samodzielnego formułowania wniosków. Artystka stara się prześledzić historię wyszukiwań w internecie. Odszukuje miejsca, obiekty, odtwarza sytuacje, które mogły stać się inspiracją lub impulsem do dalszych działań. Obiektem badań jest ona sama — jako przypadkowy przedstawiciel *homo sapiens*, współczesny kompulsywny pochłaniacz treści.

Na wystawie w Miejscu Projektów Zachęty pokazujemy prace wykonane w technikach używanych na co dzień przez Zofię Gramz (rysunki, animacje poklatkowe). Towarzyszą im zdjęcia, notatki, szkice, obiekty i filmy found footage, będące rodzajem komentarza źródłowego do prezentowanych obiektów. ●●●

In her project, Zofia Gramz searches for the sources of human ideas. We are all surrounded by a huge number of stimuli, and the understanding of the origins of our thoughts and beliefs is gone. Aldous Huxley's Utopian vision from the *Brave New World* becomes true — with the protagonists repeating imprinted slogans, believing them to be their own thoughts. Gramz points at the excess of impulses and critically looks at the human brain focused only on processing information, not on calm reconsideration of experiences. According to her, we desperately fear boredom and drawing our own conclusions. The artist tries to track her browsing history on the Internet. She finds places, objects, recreates situations which could inspire further activities. She is the subject of her own research — as a random representative of *homo sapiens*, a contemporary compulsive consumer of content.

The exhibition held at the Zachęta Project Room presents works in various techniques applied by Zofia Gramz (drawings, stop motion). They are accompanied by photos, notes, sketches, objects and found footage, which become a kind of commentary to the presented objects. ●●●

Zofia Gramz (ur. 1981, Szczecin). Tworzy rysunki, wideo, animacje. Ukończyła Akademię Sztuk Pięknych w Warszawie na Wydziale Rzeźby. Laureatka nagród za filmy krótkometrażowe (m.in. OFAFA w Krakowie, Animacje w Bydgoszczy) oraz I nagrody w konkursie Henkel Art na poziomie krajowym. Mieszka i pracuje w Warszawie.

Zofia Gramz (b. 1981 in Szczecin). She creates drawings, video, animations. She graduated from the Faculty of Sculpture of the Academy of Fine Arts in Warsaw. She received several awards for her short films (i.a. OFAFA in Kraków, Animacje in Bydgoszcz) and the 1st Prize of the Henkel Art national competition. She lives and works in Warsaw.

Co by tu narysować?, 2016, tusz, papier

Co włożysz, to wyjmiesz, 2016, tusz, papier

na sąsiedniej stronie:

Sąd Ostatczy, 2016, tusz, papier

wszystkie fotografie dzięki uprzejmości artystki

What Should I Draw, Huh?, 2016, ink on paper

You Get Out What You Put In, 2016, ink on paper

opposite:

Last Judgement, 2016, ink on paper

all photos courtesy of the artists



Kalendarz wydarzeń | The Events Calendar

Abraham Ostrzega

8 lutego (środa), godz. 17 ⊕ ○ AD»)

Spotkanie z cyklu *Sztuka dostępna. Spotkania ze sztuką współczesną dla osób niewidomych*

→ zapisy: a.zdzieborska@zacheta.art.pl lub formularz zgłoszeniowy na stronie zacheta.art.pl

2 marca (czwartek), godz. 10–17.30 ○

Konferencja *Wokół życia i twórczości Abrahama Ostrzegi*

→ zorganizowana we współpracy z Polskim Instytutem

Studiów nad Sztuką Świata

→ sala multimedialna, wejście od ul. Burschego

Sesja I, godz. 10–12.15

Wprowadzenie: prof. Jerzy Malinowski

WOKÓŁ CMENTARZA — moderator: prof. Jerzy Malinowski

Sesja II, godz. 12.30–14

WOKÓŁ POMNIKA — moderatorka: dr Renata Piątkowska

Sesja III, godz. 15.30–17.30

WOKÓŁ PROBLEMU OBRAZOWANIA — moderatorka:

dr Tamara Sztyma

5 marca (niedziela), godz. 12.15 ● 🌀

Oprowadzanie kuratorskie Hanny Wróblewskiej

Jerzy Jarnuszkiewicz. Notatki z przestrzeni

27 stycznia (piątek), godz. 19 ○

Wernisaż

29 stycznia (niedziela), godz. 12.15 ● 🌀

Oprowadzanie kuratorskie prof. Waldemara

Baranieckiego

7 lutego (wtorek), godz. 18 ○

Pokaz filmów dokumentalnych związanych z Jerzym Jarnuszkiewiczem

→ sala multimedialna, wejście od ul. Burschego

10 lutego (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

8 marca (środa), godz. 17 ⊕ ○ AD»)

Spotkanie z cyklu *Sztuka dostępna. Spotkania ze sztuką współczesną dla osób niewidomych*

→ zapisy: a.zdzieborska@zacheta.art.pl lub formularz

zgłoszeniowy na stronie zacheta.art.pl

więcej informacji: zacheta.art.pl

Życie. Instrukcja

3 lutego (piątek), godz. 19 ○

Wernisaż

5 lutego (niedziela), godz. 12.15 ● 🌀

Oprowadzanie kuratorskie Jadwigi Sawickiej

9 lutego (czwartek), godz. 18 ○

Spotkanie z Mariuszem Szczygłem i Ewą Tatar

poświęcone dziennikom Janiny Turek

→ sala warsztatowa

16 lutego (czwartek), godz. 18 ○

Koncert: *Muzyka znaleziona w Finnegans Wake*

(Finnegansów tren), wykonawcy: Krzysztof Bartnicki,

Wojciech Kucharzyk

→ sala multimedialna, wejście od ul. Burschego

28 lutego (wtorek), godz. 18 ○

Pokaz filmu *Człowiek, który śpi (Un Homme qui dort)*,

reż. Bernard Queysanne, Georges Perec, Francja/

Tunezja, 1974, 77 min

→ sala multimedialna, wejście od ul. Burschego

7 marca (wtorek), godz. 18 ○

Pokaz filmu *Dubel (Double Take)*, reż. Johan

Grimonprez, Belgia/Holandia/Niemcy, 2009, 80 min

→ sala multimedialna, wejście od ul. Burschego

10 marca (piątek), godz. 18 ○

Płaszcz kopisty. Spotkanie z Grzegorzem Jankowiczem

i Robertem Kuśmirowskim

→ sala warsztatowa

14 marca (wtorek), godz. 18 ○

Pokaz filmu *Resztki (Reminder)*, reż. Omer Fast,

Niemcy/Wielka Brytania, 2015, 103 min

→ sala multimedialna, wejście od ul. Burschego

17 marca (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 marca (wtorek), godz. 18 ○

Pokaz filmu *Kronika wypadków (The Falls)*, reż. Peter

Greenaway, Wielka Brytania, 1980, 195 min

→ sala multimedialna, wejście od ul. Burschego

30 marca (czwartek), godz. 18 ○

Wolność. Instrukcja. Spotkanie z Jerzym Franczakiem,

Darkiem Foksem i Tomaszem Swobodą, koncert zespołu

Columbus Duo

→ sala multimedialna, wejście od ul. Burschego

5 kwietnia (środa), godz. 17 ⊕ ○ AD»)

Spotkanie z cyklu *Sztuka dostępna. Spotkania ze sztuką współczesną dla osób niewidomych*

→ zapisy: a.zdzieborska@zacheta.art.pl lub formularz zgłoszeniowy na stronie zacheta.art.pl

Wymiana Project Roomów: Belgrad ↔ Warszawa

10 lutego (piątek), godz. 19 ○

Wernisaż

→ Miejsce Projektów Zachęty, ul. Gałczyńskiego 3

Gordon Parks: Aparat to moja broń

17 marca (piątek), godz. 19 ○

Wernisaż

19 marca (niedziela), godz. 12.15 ● 🌀

Oprowadzanie kuratorskie Joanny Kinowskiej

28 marca (wtorek), godz. 18 ○

Pokaz filmu *Drzewo wiadomości (The Learning Tree)*,

reż. Gordon Parks, Stany Zjednoczone, 1969, 107 min

→ sala multimedialna, wejście od ul. Burschego

11 kwietnia (wtorek), godz. 18 ○

Pokaz filmu *Leadbelly*, reż. Gordon Parks, Stany

Zjednoczone, 1976, 126 min

→ sala multimedialna, wejście od ul. Burschego

18 kwietnia (wtorek), godz. 18 ○

Pokaz filmów

Shaft, reż. Gordon Parks, Stany Zjednoczone, 1971, 100 min

Shaft's Big Score!, reż. Gordon Parks, Stany

Zjednoczone, 1972, 104 min

→ sala multimedialna, wejście od ul. Burschego

21 kwietnia (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

25 kwietnia (wtorek), godz. 18 ○

Przegląd filmów dokumentalnych Gordona Parksa:

Flavio (1964); *Diary of a Harlem Family* (1968);

The World of Piri Thomas (1968)

→ sala multimedialna, wejście od ul. Burschego

więcej informacji: zacheta.art.pl



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

Zofia Gramz. Skąd się biorą myśli?

21 kwietnia (piątek), godz. 19 ○

Wernisaż

→ Miejsce Projektów Zachęty, ul. Gałczyńskiego 3

SZKLANE DOMY ○

Cykl wykładów wprowadzających w tematykę wystawy planowanej w 2018 roku, realizowanej przez Zachęte i Instytut Kultury Polskiej Uniwersytetu Warszawskiego

→ sala multimedialna, wejście od ul. Burschego

15 lutego (środa), godz. 18

dr Paweł Rodak, *Literatura poza literaturą. Nowe praktyki, nowe języki, nowe doświadczenia*

15 marca (środa), godz. 18

dr Małgorzata Litwinowicz-Drozdziel, *Ekspozycje nowoczesności. Wizualny idiom polskości po roku 1918*

12 kwietnia (środa), godz. 18

dr Bartłomiej Błesznowski, *Utopia w służbie demokracji. Kooperatywnizm jako „ideologia mniejsza”*

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

22 lutego, 8 i 22 marca,

5 i 19 kwietnia

ZACHĘTA DLA NAUCZYCIELI ○

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

Kurs języka sztuki — jak odczytywać dzieła sztuki dawnej i współczesnej, edycja 3

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

→ prowadzenie: Joanna Falkowska-Kaczor i Paula Kaniewska
termin spotkania: 7 lutego

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 i Maria Szczycińska
terminy spotkań: 27 lutego, 20 marca, 10 kwietnia

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 ⊕ ●

- 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 4–6 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 rodzinne z cyklu

Co robi artysta? ⊕ ●

- Warsztaty skierowane do rodzin z dziećmi z zaburzeniami ze spektrum autyzmu. W małych grupach zwiedzamy aktualne wystawy, poznajemy dzieła sztuki współczesnej i sami tworzymy swoje prace. Warsztaty prowadzone są przez edukatorów przeszkolonych przez terapeutów Fundacji SYNAPSIS i świadomych potrzeb osób z autyzmem. Odbywają się raz w miesiącu, w soboty, w dwóch grupach wiekowych.
- koszt: 18 zł (bilet rodzinny)
 - zapisy: formularz zgłoszeniowy na stronie zacheta.art.pl lub a.zdzieborska@zacheta.art.pl
 - terminy: 25 marca, 29 kwietnia

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 ●

Jeśli wybieracie się do nas w niedzielę, zapraszamy na oprowadzanie po aktualnych wystawach. Nasi przewodnicy wskażą najważniejsze wątki, przytoczą szerszy kontekst prezentowanych dzieł oraz odpowiedzą na wasze pytania. To doskonała okazja, aby jeszcze lepiej zapoznać się z naszymi wystawami.

→ niedziele, godz. 12.15
→ zbiórka w holu głównym

KSIĘGARNIA ARTYSTYCZNA

17 lutego (piątek), godz. 18 ○

Spotkanie wokół książek dotyczących sztuki żydowskiej w Polsce i Europie Środkowo-Wschodniej, wydanych przez Polski Instytut Studiów nad Sztuką Świata i Muzeum Historii Żydów Polskich POLIN. W promocji wezmą udział: prof. Jerzy Malinowski, dr Renata Piątkowska, dr Tamara Sztyrna oraz Maria Piechotkova i Marek Kunicki-Goldfinger

27 lutego (poniedziałek), godz. 18 ○

Spotkanie Dyskusyjnego Klubu Książki. Rozmowa o książce Edmunda de Waala *Zajac o bursztynowych oczach. Historia wielkiej rodziny zamknięta w małym przedmiocie*, Wydawnictwo Czarne, Wołowiec 2013
terminy kolejnych spotkań: 24 marca, 28 kwietnia

Jak zachęcić dzieci do czytania i samemu przy tym się świetnie bawić?

Księgarnia Artystyczna zaprasza na cykl warsztatów dla rodziców i dzieci (4–7 lat) poświęcone różnym sposobom oswojenia dzieci z książkami tak, by nie wyobrażały sobie życia bez nich. Każdy z warsztatów podzielony jest na część wyłącznie dla dorosłych i wyłącznie dla dzieci oraz poświęconą wspólnej pracy. Zajęcia prowadzą Tatiana Audycka-Szatrawska, Marta Todys i Monika Hałucha (członkinie Polskiej Sekcji IBBY — Stowarzyszenie Przyjaciół Książki dla Młodych)

→ wstęp w cenie biletu rodzinnego
→ zapisy: m.dabrowska@zacheta.art.pl
→ sala multimedialna

25 lutego (sobota), godz. 17 ⊕ ●

Oswajamy literki — alfabet na różne sposoby

25 marca (sobota), godz. 17 ⊕ ●

Teatr cieni — wstęp do mitów, legend i baśni

29 kwietnia (sobota), godz. 17 ⊕ ●

Książki aktywnościowe — i masz dziecko z głową

Abraham Ostrzega

8 February (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

2 March (Thursday), **10 a.m.–5.30 p.m.** ○

Conference: *Around the Life and Work of Abraham Ostrzega*

→ organised in collaboration with the Polish Institute of World Art Studies

→ multimedia room, entrance from Burschego Street

Session I, 10–12.15

Introduction: Prof. Jerzy Malinowski

AROUND THE CEMETERY — moderator: Prof. Jerzy Malinowski

Session II, 12.30–14

AROUND THE MONUMENT — moderator: Dr Renata Piątkowska

Session III, 15.30–17.30

AROUND THE PROBLEM OF IMAGING — moderator: Dr Tamara Sztyma

5 March (Sunday), **12.15 p.m.** ● 🌀

Curatorial guided tour by Hanna Wróblewska

Jerzy Jarnuszkiewicz. Notes from the Expanse

27 January (Friday), **7 p.m.** ○

Opening of the exhibition

29 January (Sunday), **12.15 p.m.** ● 🌀

Curatorial guided tour by Prof. Waldemar Baraniewski

7 February (Tuesday), **6 p.m.** ○

Screening of documentary films related to Jerzy Jarnuszkiewicz

→ multimedia room, entrance from Burschego Street

10 February (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

8 March (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

more informations: zacheta.art.pl

Life. A Manual

3 February (Friday), **7 p.m.** ○

Opening of the exhibition

5 February (Sunday), **12.15 p.m.** ● 🌀

Curatorial guided tour by Jadwiga Sawicka

9 February (Thursday), **6 p.m.** ○

Meeting with Mariusz Szczygieł and Ewa Tatar about Janina Turek's diaries

→ workshop room

16 February (Thursday), **6 p.m.** ○

Concert: *The Music Found in Finnegans Wake*

performers: Krzysztof Bartnicki, Wojciech Kucharczyk

→ multimedia room, entrance from Burschego Street

28 February (Tuesday), **6 p.m.** ○

Film screening *The Man Who Sleeps (Un Homme qui dort)*, dir. Bernard Queysanne, Georges Perec, France/Tunisia, 1974, 77 min.

→ multimedia room, entrance from Burschego Street

7 March (Tuesday), **6 p.m.** ○

Film screening *Double Take*, dir. Johan Grimont, Belgium/Netherlands/Germany, 2009, 80 min.

→ multimedia room, entrance from Burschego Street

10 March (Friday), **6 p.m.** ○

The Copyist's Coat. Meeting with Grzegorz Jankowicz and Robert Kuśmirowski

→ workshop room

14 March (Tuesday), **6 p.m.** ○

Film screening *Reminder*, dir. Omer Fast, Germany/Great Britain, 2015, 103 min.

→ multimedia room, entrance from Burschego Street

17 March (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 March (Tuesday), **6 p.m.** ○

Film screening *The Falls*, dir. Peter Greenaway, Great Britain, 1980, 195 min.

→ multimedia room, entrance from Burschego Street

30 March (Thursday), **6 p.m.** ○

Meeting *Freedom. A Manual* with participation of Jerzy Franczak, Darek Foks and Tomasz Swoboda and concert of Columbus Duo group

→ multimedia room, entrance from Burschego Street

5 April (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

Project Room Exchange: Belgrade ↔ Warsaw

10 February (Friday), **7 p.m.** ○

Opening of the exhibition

→ Zachęta Project Room, 8 Gałczyńskiego Street

Gordon Parks: I Use My Camera as a Weapon

17 March (Friday), **7 p.m.** ○

Opening of the exhibition

19 March (Sunday), **12.15 p.m.** ●

Curatorial guided tour by Joanna Kinowska

28 March (Tuesday), **6 p.m.** ○

Film screening *The Learning Tree*, dir. Gordon Parks, USA, 1969, 107 min.

→ multimedia room, entrance from Burschego Street

11 April (Tuesday), **6 p.m.** ○

Film screening *Leadbelly*, dir. Gordon Parks, USA, 1976, 126 min.

→ multimedia room, entrance from Burschego Street

18 April (Tuesday), **6 p.m.** ○

Film screening

Shaft, dir. Gordon Parks, USA, 1971, 100 min.

Shaft's Big Score!, dir. Gordon Parks, USA, 1972, 104 min.

→ multimedia room, entrance from Burschego Street

21 April (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

25 April (Tuesday), **6 p.m.** ○

Screening of Gordon Parks' documentary films:

Flavio (1964); *Diary of a Harlem Family* (1968);

The World of Piri Thomas (1968)

→ multimedia room, entrance from Burschego Street

more informations: zacheta.art.pl

Zofia Gramz. Where Do Thoughts Come From?

21 April (Friday), **7 p.m.** ○

Opening of the exhibition

→ Zachęta Project Room, 8 Gałczyńskiego Street

GLASS HOUSES ○

A series of lectures introducing the topics of the exhibition planned for 2018 by Zachęta and the Institute of Polish Culture of the University of Warsaw
→ multimedia room, entrance from Burschego Street

15 February (Wednesday), 6 p.m. ○

Dr Paweł Rodak, *Literature beyond Literature. New Practices, New Languages, New Experiences*

15 March (Wednesday), 6 p.m. ○

Dr Małgorzata Litwinowicz-Drożdżel, *Expositions of Modernity. The Visual Idiom of Polishness after 1918*

12 April (Wednesday), 6 p.m. ○

Dr Bartłomiej Błesznowski, *Utopia in the Service of Democracy. Cooperatism as a 'Minor Ideology'*

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.

22 February, 8 and 22 March,
5 and 19 April

ZACHĘTA FOR TEACHERS ○

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

Course in the Language of Art — How to Interpret Works of Traditional and Contemporary Art, edition 3

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

date: 7 February

The Zachęta Collection — 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 Kosińska

dates: 27 February, 20 March, 10 April

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 ⊕ ○

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)

→ cost: 18 zł (family ticket)

→ 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.

→ cost: 18 zł (family ticket)

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

dates: 25 March, 29 April

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

ART BOOKSHOP

17 February (Friday), 6 p.m. ○

Meeting devoted to books on Jewish art in Poland and Central and Eastern Europe, published by the Polish Institute of World Art Studies and the Museum of the History of Polish Jews POLIN. Prof. Jerzy Malinowski, Dr Renata Piątkowska, Dr Tamara Sztyma, Maria Piechotkowska and Marek Kunicki-Goldfinger will participate.

27 February (Monday), 6 p.m. ○

Meeting at the Book Discussion Club: Edmund de Waal, *Zając o bursztynowych oczach. Historia wielkiej rodziny zamknięta w małym przedmiocie* [The hare with amber eyes: A hidden inheritance], Wołowiec: Wydawnictwo Czarne, 2013

next meetings — 24 March, 28 April

How to Encourage Children to Read and Still Have Fun?

Art Bookshop invites you to the series of workshops for parents and children (4–7 years old) on various ways of familiraising children with books to make them crave for more. Each workshop is divided into parts: for children, for grown-ups, and for both. The workshops are conducted by Tatiana Audycka-Szatrawska, Marta Todys, and Monika Hałucha (members of the Polish section of IBBY — International Board on Books for Young People)

25 February (Sunday), 5 p.m. ⊕ ○

Becoming Familiar with Letters, or How to Approach the Alphabet

25 March (Sunday), 5 p.m. ⊕ ○

Shadow Theatre, or Introduction to Myths, Legends and Tales

29 April (Sunday), 5 p.m. ⊕ ○

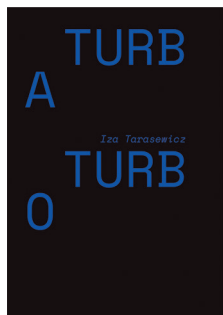
Activity Books, or Keeping Your Kid Busy

W Księgarni Artystycznej

At the Art Bookshop



zacheta.art.pl



TURBA, TURBO

koncepcja | conceived by Iza Tarasewicz
projekt graficzny | graphic design: Magdalena Frankowska,
Artur Frankowski (Fontarte)
wersja językowa angielska | English version
stron | pages: 120
Zachęta — National Gallery of Art, Warsaw 2016
ISBN 978-83-64714-43-6

Autorska publikacja rzeźbiarki, rysowniczk i performerki Izy Tarasewicz, powstała we współpracy z Magdą i Arturem Frankowskimi (Fontarte), stanowi część nagrody głównej w konkursie *Spojrzenia 2015 — Nagroda Deutsche Bank. 7 edycja*. Książka jest wizualną opowieścią o pracy *TURBA, TURBO* — od pierwszych pomysłów i inspiracji, przez szkice i precyzyjne projekty po kolejne realizacje i odsłony instalacji: w Zachęcie, Centrum Sztuki Współczesnej Znak Czasu w Toruniu, Kostka Gallery, Meetfactory w Pradze i Biennale w São Paulo 2016. Materiał ilustracyjny uzupełniony został cytatami z *The Birth of Physics* Michaela Serresa, książki o procesie twórczym, który zdaje się nie mieć początku ani końca, a bywa ważniejszy niż jego efekt końcowy, czyli samo dzieło.

A book authored by sculptor, graphic artist and performer Iza Tarasewicz, in collaboration with Magda and Artur Frankowski (Fontarte) published as part of the award in the *Views 2015 — Deutsche Bank Foundation Award. 7th edition*. The book is a visual story of the work *TURBA, TURBO* — beginning from the first concepts and inspirations through sketches and precise projects to subsequent realisations and presentations: in Zachęta, at the Centre of Contemporary Art Znak Czasu in Toruń, at the Kostka Gallery at the Meetfactory in Prague and during the Biennale in São Paulo 2016. The illustrations are accompanied by quotes from the *The Birth of Physics* by Michael Serres, a book about the creative process, which seems to have no beginning nor end, and may be more important than the final effect — the work itself.



Życie. Instrukcja [Life. A manual]

pod redakcją | edited by Jadwiga Sawicka
projekt graficzny | graphic design: Magda Piwowar
ilustracje | illustrations: Anna Piwowar
wersja językowa polska | Polish edition
stron | pages: 120
Zachęta — Narodowa Galeria Sztuki, Warszawa 2017
ISBN 978-83-64714-47-4

Książka towarzysząca wystawie o tym samym tytule ma na celu ukazanie związków pomiędzy literaturą a sztuką, ale także muzyką i teatrem. Inspiracją stała się twórczość Georges'a Pereca, pisarza o konceptualnym podejściu do twórczości i bardzo zróżnicowanym dorobku.

Książka stanowi integralną część wystawy i jej literackie tło. Ważną częścią są tu fragmenty utworów Pereca, opatrzone ilustracjami Anny Piwowar. Znalazły się w niej również m.in. eseje poświęcone jego twórczości i specyficznym metodom pisarskim autorstwa literaturoznawców Jerzego Franczaka, Grzegorza Jankowicza i Anny Wasilewskiej, socjologa Marka Krajewskiego o potrzebie i kłopotach wynikających z kategoryzowania, historyków sztuki i kuratorów Michała Jachuły i Ewy Tatar o typologiach i przymusach formalnych jako strategiach artystycznych oraz reportaż Mariusza Szczygła o Janinie Turek, która odnotowywała wszystkie wydarzenia ze swego życia, dzieląc je na specjalne kategorie. W publikacji zamieszczono również teksty o pracach, które mogłyby znaleźć miejsce w powieściach pisarza.

The book accompanying the exhibition *Life. A Manual* aims to show the relations between literature and art, as well as between music and theatre. It was inspired by the work of Georges Perec, a writer with a conceptual attitude and very diversified works.

The book is an integral part of the show and its background. Fragments of Perec's writings, illustrated by Anna Piwowar, are an important part of it. There are also texts about his work and unique writing methods by literary scholars including Jerzy Franczak, Grzegorz Jankowicz and Anna Wasilewska, about the need to categorise and problems that arise from it by sociologist Marek Krajewski, about typologies and formal constraints as artistic strategies by art historians and curators Michał Jachuła and Ewa Tatar, and Mariusz Szczygieł's literary reportage about Janina Turek who recorded all the events in her life, dividing them into special categories. The publication also contains texts about works that could easily fit into Perec's books.



**MIEJSCE
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 — luty, marzec, kwiecień 2017

Zachęta — February, March, April 2017

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: Klara Kopcińska
według projektu graficznego | after graphic design by
Magdalena Piwowar
opracowanie zdjęć | image editing: MESA
łamanie | typesetting: Krzysztof Łukawski
druk | printed by Argraf, Warszawa

ISBN 978-83-64714-46-7

© Zachęta — Narodowa Galeria Sztuki, Warszawa 2017
Teksty, projekt graficzny i zdjęcia z archiwum Zachęty (s. 2–7)
udostępnione na licencji Creative Commons Uznanie autorstwa-
Na tych samych warunkach 3.0 Polska | Texts, graphic design and
photographs from the Zachęta archive (pp. 2–7) are licensed under
a Creative Commons Attribution-ShareAlike 3.0 Unported license

partnerzy wystawy
Abraham Ostrzega
partners of the exhibition
Abraham Ostrzega



prace konserwatorskie nagrobków Abrahama Ostrzega
na Cmentarzu Żydowskim przy Okopowej sfinansowane
ze środków
restoration works of Abraham Ostrzega's sepulchral
slabs at the Jewish Cemetery at Okopowa financed by

**Ministerstwo
Kultury
i Dziedzictwa
Narodowego**

współorganizator konferencji towarzyszącej
wystawie **Abraham Ostrzega**
co-organiser of the conference accompanying
the exhibition **Abraham Ostrzega**



partner wystawy **Życie. Instrukcja**
partner of the exhibition **Life. A Manual**

U Uniwersytet Rzeszowski

partner wystawy **Gordon Parks:**
Aparat to moja broń
partner of the exhibition **Gordon Parks:**
I Use My Camera as a Weapon



sponsor wernisaży
sponsor of the opening receptions

Frejzenet

patroni medialni
media patronage

STOLICA

artinfo.pl

1%

Towarzystwo Zachęty Sztuk Pięknych jest od listopada 2013 roku organizacją pożytku publicznego. Przekaż nam 1% podatku na projekty edukacyjne związane z upowszechnianiem sztuki współczesnej, realizowane we współpracy z Zachętą — Narodową Galerią Sztuki.

KRS 0000165010

Towarzystwo Zachęty Sztuk Pięknych przy
Zachęcie — Narodowej Galerii Sztuki
pl. Małachowskiego 3
00-916 Warszawa

tel. +48 22 55 69 674
info@tzsp.art.pl



TOWARZYSTWO
ZACHĘTY SZTUK
PIĘKNYCH

20.01–5.03.2017

ABRAHAM OSTRZEGA

Zachęta — Narodowa Galeria Sztuki
pl. Małachowskiego 3

Cmentarz Żydowski przy Okopowej
ul. Okopowa 49/51