

LIPIEC
 JULY
 SIERPIEŃ
 AUGUST
 WRZESIEŃ
 SEPTEMBER
 PAŹDZIERNIK
 OCTOBER
 2017

ZACHĘTA

Jarosław Kozakiewicz.

Zawrót głowy | Jarosław Kozakiewicz. The Spinning Head

Sharon Lockhart. Mały Przegląd | Sharon Lockhart. Little Review

Sharon Lockhart. Little Review

Tomasz Saciłowksi. CLFN

Tomasz Saciłowksi. CLFN

Lepsza ja | Better Self

Maria Lassnig | Maria Lassnig

The Best Gallery

The Best Gallery

Šestsil | Šestsil

Spojrzenia 2017 —

Nagroda Deutsche Bank

Views 2017 — Deutsche Bank Award

Hubert Czerepok.

Początek | Hubert

Czerepok. The Beginning





TOWARZYSTWO
ZACHĘTY SZTUK
PIĘKNYCH

tzsp.art.pl

Dowiedz się więcej! Find out more!



foto: Michalina Musielik

Już we wrześniu rusza nowy sezon Towarzystwa Zachęty Sztuk Pięknych. Znowu zabierzemy naszych członków w podróż po najciekawszych wystawach i wydarzeniach w Polsce i za granicą, spotkamy się z artystami oraz kuratorami na kameralnych spotkaniach, jako pierwsi zobaczymy nowe projekty Zachęty podczas przedpremierowych pokazów. Uczestnikom naszych programów członkowskich dziękujemy za wspólnie spędzony czas, zainteresowanie i entuzjazm. Zapraszamy — bądźcie z nami w nowym sezonie już od września 2017!

In September the Society for the Encouragement of Fine Arts will be welcoming its members for a new season. Once more we will journey to the most interesting exhibitions and event in Poland and abroad, meet with artists and curators on private tours and be the first to see Zachęta's new shows during exhibition previews. We would like to thank our members for the season that we have spent together, for your passion and enthusiasm. Join us for a new season starting September 2017!

Sławomir Pawszak i Cezary Poniatowski oprowadzają po swojej wystawie *Wieczny lunch*, Griffin Art Space, Dom Słowa Polskiego, Warszawa, 2017
Guided tour by Sławomir Pawszak and Cezary Poniatowski at their exhibition *Endless Lunch*, Griffin Art Space, Dom Słowa Polskiego, Warsaw, 2017

ZACHĘTA

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 — lipiec, sierpień, wrzesień, październik 2017
Zachęta — July, August, September, October 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, Aleksandra Piasecka,
Izabela Suchan
według projektu graficznego | after graphic design by
Magdalena Piwowar
opracowanie zdjęć | image editing: MESA
łamanie | typesetting: Krzysztof Łukawski
druk | printed by Argraf, Warszawa

ISBN 978-83-64714-52-8

© Zachęta — Narodowa Galeria Sztuki, Warszawa 2017
Teksty (za wyjątkiem: Maria Lassnig, *Świadomość ciała. Manifest*; rozmowa z Marią Lassnig; rozmowa z Tomaszem Sacińskim), projekt graficzny i zdjęcia s. 4–5, 7–11, 37, 38 (za wyjątkiem zdjęć 1 i 2), 39–41, 61 udostępnione na licencji Creative Commons Uznanie autorstwa-Na tych samych warunkach 3.0 Polska | Texts (except: Maria Lassnig, *Body Awareness Manifesto*; the conversation with Maria Lassnig; the conversation with Tomasz Saciński), graphic design and photographs pp. 4–5, 7–11, 37, 38 (except photos 1 and 2), 39–41, 61 are licensed under a Creative Commons Attribution-ShareAlike 3.0 Unported license

Udział Polski w 57 Międzynarodowej Wystawie Sztuki w Wenecji finansuje Ministerstwo Kultury i Dziedzictwa Narodowego Rzeczypospolitej Polskiej. Współpraca: miasto stołeczne Warszawa, Instytut Adama Mickiewicza
Polish participation at the 57th International Art Exhibition — La Biennale di Venezia was made possible thanks to the financial support from the Ministry of Culture and National Heritage of the Republic of Poland. Cooperation: city of Warsaw, Adam Mickiewicz Institute

Ministerstwo
Kultury
i Dziedzictwa
Narodowego



organizator wystawy Maria Lassnig
organiser of the exhibition Maria Lassnig



publikacja towarzysząca wystawie Maria Lassnig wsparta finansowo przez
publication accompanying the exhibition Maria Lassnig with the financial support from

Maria Lassnig
Foundation

sponsor wystawy Śestsil
sponsor of the exhibition Śestsil



partnerzy wystawy Hubert Czerepok. Początek
partners of the exhibition Hubert Czerepok. The Beginning

G A L E R I A



współorganizator wystawy Spojrzenia 2017
— Nagroda Deutsche Bank
coorganiser of the exhibition Views 2017
— Deutsche Bank Award

Deutsche Bank

Program Zachęta na lato został zrealizowany dzięki wsparciu finansowemu miasta stołecznego Warszawy
The Zachęta in the Summer programme is organised with the financial support from the city of Warsaw



współpraca medialna
social media cooperation



sponsor wernisaży
sponsor of the opening receptions



patroni medialni
media patronage





zacheta.art.pl



facebook.com/zacheta

Gordon Parks w Muzeum Współczesnym Wrocław

Gordon Parks at the Wrocław Contemporary Museum

Prezentowana wiosną tego roku w Zachęcie wystawa *Gordon Parks: Aparat to moja broń* swoją drugą polską odsłonę ma właśnie w Muzeum Współczesnym Wrocław. Zdjęcia amerykańskiego fotografa można tam oglądać do 22 sierpnia 2017. Kuratorami projektu we Wrocławiu są Joanna Kinowska i Paweł Bąkowski. ●●●

The exhibition *Gordon Parks: I Use My Camera as a Weapon*, presented in the spring of this year at Zachęta, has its second Polish edition at the Wrocław Contemporary Museum. Works of the American photographer will be on display until 22 August 2017. The curators of the project in Wrocław are Joanna Kinowska and Paweł Bąkowski. ●●●

Podróżnicy w Estonii

The Travellers in Estonia

Od 24 sierpnia do połowy stycznia 2018 w Kumu Kunstimuseum w Tallinie będzie prezentowana wystawa *Podróżnicy*, którą polska publiczność mogła oglądać w Zachęcie latem 2016 roku. Kuratorką wystawy jest Magdalena Moskalewicz, a wśród pokazywanych prac międzynarodowej grupy artystów znajdzie się również praca C.T. Jaspera i Joanny Malinowskiej *Halka/Haiti. 18°48'05" N 72°23'01"* W przygotowana do Pawilonu Polskiego na Biennale Sztuki 2015, obecnie w kolekcji Zachęty. ●●●

From 24 August to mid-January 2018, the exhibition *The Travellers*, which the Polish audience had the opportunity to see in Zachęta in the summer of 2016, will be presented at the Kumu Kunstimuseum in Tallinn. The curator of the exhibition is Magdalena Moskalewicz, and among the works shown by the international group of artists will be a work by C.T. Jasper and Joanna Malinowska *Halka/Haiti 18°48'05" N 72°23'01"* W produced for the Polish Pavilion at the Venice Biennale 2015, currently in Zacheta's collection. ●●●

Konferencja Korczakowska w Zachęcie

Korczak Conference in Zachęta

31 maja 2017, na zakończenie trwającego na przełomie maja i czerwca pokazów archiwalnych numerów „Małego Przeglądu” ze zbiorów Biblioteki Narodowej, odbyła się konferencja *Z kręgu Korczaka — (od)czytania. Badania, archiwalia, inspiracje*. Współorganizatorem sesji było Korczakianum — Muzeum Warszawy, zaś jednym z jej ważnych elementów spotkanie z tłumaczami i redaktorami pracującymi nad przekładami „Małych Przeglądów” na tegoroczne Biennale Sztuki w Wenecji. ●●●

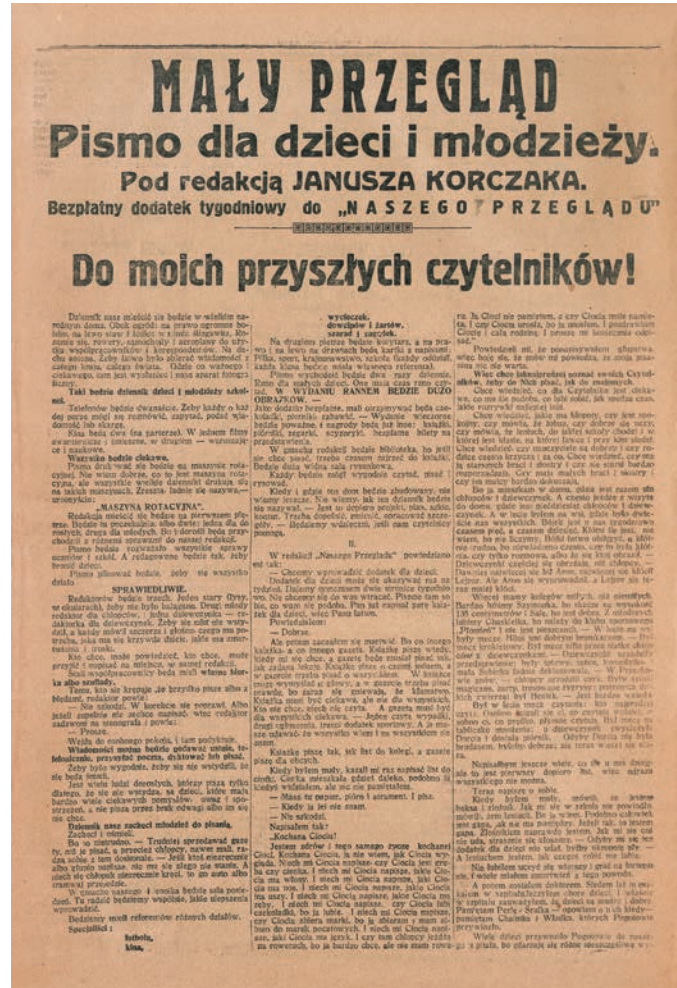
On the 31st of May 2017, a conference *Korczak's Circle — Reading (out). Research, Archives, Inspirations* was organised to close the presentation of archival issues of the *Mały Przegląd* [Little Review], which took place at the turn of May and June. The co-organiser of the conference was Korczakianum — The Museum of Warsaw, and one of the important events a meeting with translators and editors working on the translation of the *Little Review* for the Venice Biennale 2017. ●●●

Korczak w BWA Tarnów

Korczak at the Bureau of Artistic Exhibitions in Tarnów

W czwartek 7 września w Biurze Wystaw Artystycznych w Tarnowie odbędzie się spotkanie zatytułowane *Drogi Rabcziu! Z kręgu Janusza Korczaka* — poświęcone „Małemu Przeglądowi” i wystawie Sharon Lockhart w Pawilonie Polskim w Wenecji. To element programu towarzyszącego wystawie *Teatr lalek Jerzego Koleciego* w BWA, która rozpoczyna się 24 czerwca 2017. ●●●

On Thursday, 7 September 2017, at the Bureau of Artistic Exhibitions in Tarnów, a meeting entitled *Dear Rabciu! The Circle of Janusz Korczak* — devoted to the *Mały Przegląd* [Little Review] and the Sharon Lockhart's exhibition at the Polish Pavilion in Venice — will take place. It is part of the program accompanying the exhibition *Jerzy Koleciki's Puppet Theater* at the BAE, which begins on 24 June 2017. ●●●



Międzynarodowa Konferencja Korczakowska w POLIN

International Korczak Conference in POLIN

W dniach 13–16 września 2017 w Muzeum Historii Żydów Polskich POLIN w Warszawie odbędzie się 3 Międzynarodowy Kongres Praw Dziecka i VII Międzynarodowa Konferencja Korczakowska, zorganizowana w 75-lecie ostatniej drogi Janusza Korczaka, Stefania Wilczyńskiej i ich wychowanków. Głównym organizatorem jest Międzynarodowe Stowarzyszenie im. Janusza Korczaka, a hasło przewodnie brzmi: *Dziecko — podmiot. Sprawca. Obywatel. Osoba*. Wydarzenie zostało zaplanowane jako wielodyscyplinarna platforma prezentacji różnorodnych idei i praktyk uczonych, nauczycieli, działaczy społecznych, animatorów kultury, studentów, uczniów oraz przedstawicieli światowego ruchu korczakowskiego. W ramach sesji warsztatowej zostanie m.in. zaprezentowany projekt Sharon Lockhart *Mały Przegląd*.

Więcej informacji i rejestracja: korczak2017.com ●●●
On 13–16 September 2017 at the Museum of the History of Polish Jews POLIN in Warsaw the 3rd International Congress of Children's Rights and 7th International Korczak Conference, will be held, organised on the 75th anniversary of the final journey of Janusz Korczak, Stefania Wilczyńska and their pupils. The main organiser is the International Janusz Korczak Association, and the slogan is: *Child — Subject. Maker. Citizen. Person*. The event was planned as a multi-disciplinary platform for presenting the diverse ideas and practices of scientists, teachers, social activists, culture animators, students, pupils and representatives of the world Korczak movement. The workshop session will include a presentation of Sharon Lockhart's project *Little Review*.
More information and registration at korczak2017.com ●●●

9.05–6.08

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

Jarosław Kozakiewicz. Zawrót głowy

Jarosław Kozakiewicz. The Spinning Head

kurator | curator: David Crowley

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



Habitat, 2017, site-specific, stal, płyta gipsowa,
parkiet dębowy

na sąsiedniej stronie
Siedlisko, 2012–2017, video, animacja cyfrowa
Siedlisko, 2012–2017, wiklina

modele robocze z lat 2006–2017

Habitat, 2017, site-specific, steel, plasterboard,
oak parquet

opposite
Dwelling, video with digital animation, 2012–2017
Dwelling, 2012–2017, wicker

preparatory models from 2006–2017



13.05–26.11

Pawilon Polski na 57 Międzynarodowej Wystawie Sztuki w Wenecji | The Polish Pavilion at the 57th International Art Exhibition — la Biennale di Venezia

Sharon Lockhart. Mały Przegląd

Sharon Lockhart. Little Review

komisarz Pawilonu Polskiego | commissioner of the Polish Pavilion: Hanna Wróblewska
zastępca komisarza | deputy commissioner: Joanna Waśko
kurator | curator: Barbara Piwowarska
organizator | organiser: Zachęta — Narodowa Galeria Sztuki | Zachęta — National Gallery of Art

Udział Polski w 57 Międzynarodowej Wystawie Sztuki w Wenecji finansuje Ministerstwo Kultury i Dziedzictwa Narodowego Rzeczypospolitej Polskiej.
Współpraca: miasto stołeczne Warszawa, Instytut Adama Mickiewicza
Projekt powstał we współpracy z Młodzieżowym Ośrodkiem Socjoterapii w Rudzienku, Biblioteką Narodową, Korczakianum — Muzeum Warszawy, Muzeum Historii Żydów Polskich POLIN, Lockhart Studio.
Poland's participation in the 57th International Art Exhibition in Venice is financed by the Ministry of Culture and National Heritage of the Republic of Poland.
Cooperation: city of Warsaw, Adam Mickiewicz Institute
The project was realised in collaboration with Youth Sociotherapy Center in Rudzienko, National Library of Poland, Korczakianum — The Museum of Warsaw, Museum of the History of Polish Jews POLIN, Lockhart Studio.



Sharon Lockhart, *Mały Przegląd*, 2017, jednokanałowa instalacja video HD, pętla, 27'17"

Sharon Lockhart, *Little Review*, 2017, single-channel HD video installation, loop, 27'17"

wernisaż wystawy, 10 maja 2017. Od lewej: Tomasz Orłowski, Ambasador RP w Republice Włoskiej i San Marino; Agnieszka Komar-Morawska, Ministerstwo Kultury i Dziedzictwa Narodowego RP; Hanna Wróblewska, komisarz Pawilonu Polskiego, dyrektorka Zachęty — Narodowej Galerii Sztuki; Barbara Piwowarska, kuratorka wystawy oraz Sharon Lockhart

widok wystawy

exhibition opening, 10 May 2017. From left: Tomasz Orłowski, H.E. Ambassador of the Republic of Poland to the Republic of Italy and Republic of San Marino; Agnieszka Komar-Morawska, Ministry of Culture and National Heritage of the Republic of Poland; Hanna Wróblewska, commissioner of the Polish Pavilion, director of Zachęta — National Gallery of Art; Barbara Piwowarska, curator and Sharon Lockhart

exhibition view



Mały raport z Pawilonu Little Report from the Pavilion

Barbara Piwowarska

Projekty Sharon Lockhart zawsze są wyzwaniem zarówno dla bohaterów jej prac, jak i dla samej artystki — spotkaniem „pierwszego stopnia”, intensywną pracą zespołową, konfrontacją światów małych marginalizowanych społeczności ze światem sztuki. Uczestnicy jej projektów współtworzą je na etapie wypracowywania koncepcji i w trakcie produkcji. Lockhart zaprasza ich do bycia sobą. Oddaje im scenę, obraz, kadr, gest, dialog, głos. W przeciwieństwie do intensywności samego procesu twórczego w jej pracach czas płynie wolno, jest zatrzymany, jak gdyby odzyskany na nowo. To także wyzwanie dla publiczności, która skonfrontowana z gotowym dziełem, musi poświęcić mu uwagę, pozwolić sobie na kontemplację i w czytanie się w subtelne, niespektakularne narracje — sensy i znaczenia, jakie artystka nam pokazuje. Projekt w Pawilonie Polskim jest naturalną konsekwencją wcześniejszej praktyki artystycznej Lockhart, a zarazem zajmuje szczególne miejsce w jej twórczości. Został poświęcony młodym, dorastającym kobietom i wspólnej z nimi pracy z historią, z konkretnym, nieznanym dziś szerzej materiałem źródłowym, jakim był „Mały Przegląd”, przedwojenny dodatek dla dzieci i młodzieży do gazety „Nasz Przegląd”. Podobnie jak we wcześniejszych pracach i tym razem zamierzeniem Lockhart było wytworzenie tymczasowej wspólnoty, nowej społeczności, którą łączy wspólne zadanie. Projekt podważa stereotypowe poglądy o nastolatkach z młodzieżowych ośrodków socjoterapii i zmienia ich



własne wyobrażenie o tym, jak mogą być postrzegane przez resztę społeczeństwa. Próbuje uchwycić moment, w którym dziewczynki stają się dorosłymi kobietami.

Artystka nakłoniła grupę swoich 32 współpracowniczek do czytania, pochylenia się nad archiwalnymi gazetami sprzed 90 lat, spotkania z historiami i problemami rówieśników — korespondentów, którzy pisali do „Małego Przeglądu” w latach 1926–1939. Wychowanki z Młodzieżowego Ośrodka Socjoterapii w Rudzienku musiały przejrzeć 677 numerów gazety przechowywanych w Bibliotece Narodowej w Warszawie, nauczyć się korzystania z katalogów, odnajdywania sygnatur, i zauważyć, że ostatni numer „Małego Przeglądu” ukazał się w piątek 1 września 1939, w dniu wybuchu II wojny światowej. Przez kilka miesięcy tworzyły „redakcję”, której zadaniem było wyłonienie 29 najważniejszych dla nich numerów — łączących się z ich życiowymi doświadczeniami i aktualnymi problemami nastolatków. Numery te są prezentowane w Pawilonie Polskim w wersji drukowanej co tydzień (przez 29 tygodni trwania Biennale), po raz pierwszy przetłumaczone na język angielski. Publiczność może je wziąć do rąk, zabrać ze sobą albo usiąść na jednej z trzech ławek wypożyczonych z Biblioteki Narodowej i je przeczytać.

Swoje wystawy artystka traktuje jako integralne instalacje, rodzaj environment. Za każdym razem tworzą one rozbudowany koncept wypracowany wspólnie z bohaterami i współtwórcami jej prac: choreografami, antropologami, naukowcami, edukatorami, architektami. I tym razem wystawa składa się z filmu, fotografii oraz architektury. W westybulu pawilonu zawieszony jest zegar, będący podobnie jak czarne ławki przykładem polskiego modernistycznego designu. Była to decyzja artystyczna dziewczyn z Rudzienka, pragnących, aby na ekspozycji znalazły się oryginalne obiekty, z którymi miały do czynienia w Bibliotece Narodowej. Ogromny zegar pełni tu funkcję symboliczną: przypomina o pętli czasu, o kole historii, którego częścią są projekt i wystawa. Wskazuje na dystans dzielący dzisiejsze pokolenie „milenialsów” i ich przedwojennych, „małoprzegładowych” rówieśników, na historie, które nie zostały nigdy opowiedziane. Cztery wielkoformatowe zdjęcia ukazują dziewczynę czytającą „Mały Przegląd” na tych samych ławkach, które znajdują się w przestrzeni wystawy. Na jednym z nich Agnieszka czyta numer 131(4568) z futurystycznym tekstem *Manifest mlecznej nocy* napisanym w 1935 roku przez Ryszarda. Na innym Ola pochyla się nad numerem 174(8870) i artykułem *Kiedy radość rozpięra serce* z czerwca 1939 roku. Kolejna fotografia pokazuje jej wymowne spojrzenie zwrócone wprost do publiczności — staje się manifestem. Tytuł tej pracy — *Today in Politics* — odnosi się do artykułu *Dzień polityczny* z numeru 167(8863) „Naszego Przeglądu” z 1939 roku. Artystka zaprasza publiczność do powtórzenia doświadczenia czytania materiału archiwalnego z dziewczynami z Rudzienka, skorzystania z tych samych ławek, na których siedzą bohaterki zdjęć. Wystawa oddaje głos nie tylko młodym polskim kobietom, ale także przedwojennemu pokoleniu młodych, których już z nami nie ma.

W filmie *Mały Przegląd* prezentowanym na wystawie w tymczasowym kinie Lockhart oddaje dziewczynom z Rudzienka scenę teatralną. Po raz pierwszy w jej

twórczości pojawia się nie statyczny pejzaż lub plener, ale pozbawione kontekstu, całkowicie abstrakcyjne czarne tło. Korczakowskie „oddawanie głosu dzieciom i młodzieży” artystka przekłada tutaj na inne medium: na język filmu eksperymentalnego i performansu, parafrazując przesłanie Korczaka w nowej, współczesnej odsłonie. Język ciała, w jakim dziewczynki z Rudzienka prezentują swoje „wypowiedzi”, został wybrany przez nie same, a poszczególne sceny — wypracowane podczas kilku tygodni warsztatów i pod opieką choreografki Marty Ziółek. Film otwiera prolog Oli: słyszymy tylko jej głos naśladowujący nauczycieli i wychowawców. Do tej fikcyjnej zbiórki nawoływani są i widzowie, i kolejne bohaterki filmu z Rudzienka: „Halo, pobudka! Raz, dwa, trzy, wstajemy! Dzień dobry! Halo, wstajemy! Wychoź z tych pokoi! Ile mam jeszcze czekać? Nie śmieć się! Cicho bądź! Ustaw się! Możesz się nie ruszać? Dziękuję. Nie odzywaj się, bo liczę. Raz, dwa, trzy... piętnaście. Dobra, są wszystkie. Teraz wchodźcie na stołówkę w ciszy — zapraszam!”. Wtedy pojawia się obraz. Na czarnej pustą scenę wchodzi Karolina i zaczyna ruszać rękami jak robot. Kolejno dołączają do niej Paulina, Ola, Kinga, Gosia. Każda z nich wybrała precyzyjny gest, który powtarza, tworząc w ten sposób żywego zbiorowego „gifa”. Po paru minutach zaczynają także wypowiadać słowa po angielsku: *love, hate, trust, hope*. Słowa powoli zamierają, tracą znaczenie, zostają dziewczynki. Bohaterki filmu opuszczają nieruchomy kadr w ciszy — wychodzą po kolei ze „zbiórki”. Wtedy na scenę wkrocza milcząca Paulina. Zasiada przy fortepianie. Zaczyna grać, improwizuje swoją minimalistyczną kompozycję, z uwagą i skupieniem przypominającym profesjonalny koncert w filharmonii. Po jej występie na scenę w zwolnionym tempie wbiegają dziewczynki tańczące z kijami: Zosia i Patrycja. Na końcu pojawia się Alicja — już nie tancerka, ale prawdziwa wojowniczką. Rytuałne śpiewy i rytmy towarzyszące tej scenie dziewczynki z Rudzienka nagrały same, pod kierunkiem Marii Kozłowskiej. Manifestują w tym filmie kobiecą siłę. Tym razem nie piszą tekstów, nie czytają. Przekładają to, co wyniosły z warsztatów towarzyszących projektowi: wypowiadają się jako świadome performerki.

Prace Lockhart są efektem długofalowych, rozłożonych na lata procesów. Rezultat owego „współdziałania” i oddawania głosu innym artystka przekłada na język filmu i fotografii, nad którymi zawsze pracuje równolegle. Jej filmy prowadzą grę z fotografią — kadry są statyczne, nieruchome. Bohaterowie wchodzą w pole widzenia kamery z przestrzeni spoza kadru, precyzyjnie odgrywają swoje gesty, po czym opuszczają obraz-scenę, kamera za nimi nie podąża. Artystka wykorzystuje napięcie pomiędzy ruchomym i nieruchomym, pomiędzy narracją i jej brakiem, pomiędzy ruchem portretowanych bohaterów a ruchem widza wchodzącego w przestrzeń jej wystaw. Prowadzi dialog z tradycją kina strukturalnego, kina rozszerzonego (*expanded cinema*) i nowej fali, sięga także do tradycji minimalizmu w rzeźbie i muzyce oraz awangardowej choreografii. Przez ostatnie 20 lat Lockhart stworzyła wiele projektów z dziećmi i młodzieżą. Jej debiutancki i dyplomowy film *Khail, Shaun, a Woman under the Influence* (1993) był zrealizowany z dziećmi. Jak sama

mówi: „był to moment, w którym stanęłam na własnych nogach, poczułam, że nareszcie mam głos, o który starałam się od dawna”. Postanowiła kontynuować praktykę artystyczną, a później także pedagogiczną. W kolejnych latach zrealizowała wiele projektów i filmów z dziećmi i młodzieżą, m.in. *Auditions* (1994); *Goshogaoka* (1997) przygotowany z dziewczęcą drużyną koszykarską z liceum na przedmieściach Tokio i choreografem Stephenem Gallowayem; *Pine Flat* (2005) — z grupą dzieci i młodzieży z małej miejscowości w górach Sierra Nevada; *Podwórka* (2009) — z dziećmi z łódzkich podwórek; *Antoine/Milena* (2015) — z Mileną, wieloletnią przyjaciółką i przewodniczką artystki po Polsce; *Rudzienko* (2016) — z grupą nastolatków z MOS z Rudzienka, nakręcony w podwarszawskich wsiach. Projekt *Mały Przegląd*, inspirowany teorią i praktyką Janusza Korczaka, pomysłodawcy i pierwszego redaktora „Małego Przeglądu”, powstał specjalnie dla Pawilonu Polskiego na 57 Międzynarodowej Wystawy Sztuki w Wenecji również we współpracy z grupą wychowanek z ośrodka w Rudzienku. Należy dodać, że wątki korczakowskie pojawiały się na wystawach Lockhart już wcześniej. Książka Korczaka *Jak kochać dziecko* stanowiła część instalacji na wystawie *Milena, Milena* w CSW Zamek Ujazdowski w Warszawie (2013) i w Bonniers Konsthall w Sztokholmie (2014), zaś wakacyjny numer „Małego Przeglądu” z sierpnia 1935 roku prezentowany był jako wydruk na aluminiowych płytach w instalacji zaaranżowanej przez Lockhart na potrzeby wystawy w FACT w Liverpoolu w ramach Liverpool Biennial (2014), następnie w Kunstmuseum Luzern w Lucernie (2015).

Mały Przegląd jest zwieńczeniem wieloletniej pracy artystki w Polsce, zbiorowym portretem młodych kobiet z Rudzienka. Zakłada kontynuację poprzez współpracę z Młodzieżowym Ośrodkiem Socjoterapii w Rudzienku, Zachętą, warszawskimi instytucjami oraz fundacją Lockhart, która została powołana, aby wspierać podopieczne MOS-u, zwłaszcza gdy opuszczają ośrodek — w ich dorosłym życiu. ●●●

Sharon Lockhart's projects are always a challenge for both the protagonists of her artworks and the artist herself — a direct encounter, intense teamwork, confrontation of the worlds of marginalised small communities and the world of art. Participants of her endeavours are co-creators both at the concept development stage and during production. Lockhart invites them to be themselves. She gives them the stage, the image, the frame, gesture, dialogue, voice. As opposed to the intense creative process, in her works time flows slowly, it is stopped, recaptured. It is also a challenge for the audience, which confronted with the completed work has to allow itself for contemplation and for reading subtle, modest narratives — the meanings that the artist reveals to us. The project at the Polish Pavilion is a natural consequence of Lockhart's earlier artistic practice, and at the same time occupies a special place among her works. It was dedicated to young, adolescent women and their work with history, with a specific, almost unknown source material *Mały Przegląd* [Little Review], a pre-war supplement to the newspaper *Nasz Przegląd* [Our Review], written by children and teenagers. Just like in her earlier works,

Lockhart intended to create a new temporary community with a common task. The *Little Review* project challenges the stereotypical image of teenagers from youth socio-therapy centres and changes their own view of how they can be perceived by the society. It captures the moment when girls become adult women.

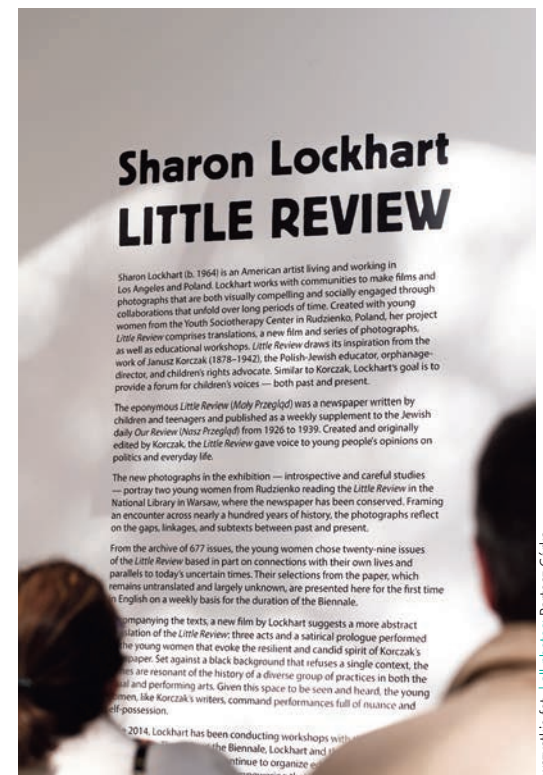
Lockhart convinced the group of her 32 young collaborators to read, to pay attention to the content of a 90-year-old archival newspaper, and to learn about the stories and problems of their peers — correspondents of the *Little Review* between 1926–1939. Girls from the Youth Socio-therapy Centre in Rudzienko had to go through 677 issues of the newspaper stored at the National Library in Warsaw, learn how to use directories, reference symbols, and to note that the last issue of the *Little Review* was published on Friday, 1 September 1939, on the day of the outbreak of the World War II. For a few months they created an ‘editorial team’ whose task was to identify the 29 issues that were the most relevant to them — in connection with their life experiences and current problems faced by teenagers. The 29 issues are presented weekly at the Polish Pavilion (one for every week of the Biennale), and for the first time translated into English. The audience can touch them, take them away or sit on one of the three benches borrowed from the National Library and read them.

The artist considers her exhibitions as integral installations, kind of environments. Each time they form an elaborate concept developed jointly with participants and collaborators of her work: choreographers, anthropologists, scientists, educators, architects. This time the exhibition consists of film, photographs, and architecture. In the vestibule of the pavilion, a stopped clock is hanging, being an example of Polish modernist design, along with the three black benches. This was an artistic decision made by the girls from Rudzienko, who wanted to display the original objects that they dealt with at the National Library. The huge clock has a symbolic function: it reminds of the time loop, of the circle of history, of the nearly hundred-year-old community — the project and exhibition being part of it. It points to the gap between today’s generation and their pre-war *Little Review* peers, and to stories that have never been told. Four large-format photographs show the girls reading the *Little Review* newspapers on the same benches that are now in the exhibition space. On one of them, Agnieszka reads issue no. 131(4568) with the futuristic text ‘Manifesto of the Milky Night’, written in 1935 by Ryszard. On another, Ola leans over issue no. 174(8870) and the article ‘As the Heart Spreads Joy’, from June 1939. Another photograph shows her meaningful glance directed at the audience — she becomes a manifesto. The title of this work *Today in Politics* refers to the article ‘Political Day’ from issue no. 167(8863) of *Nasz Przegląd*, from 1939. The artist invites the audience to repeat the girls’ experience of reading the archives, and using the same benches where the subjects of the photos sit. The exhibition not only gives voice to young Polish women, but also to the pre-war generation of young people who are no longer here.

In the film *Little Review*, shown at the exhibition in a temporary cinema, Lockhart invites the girls from

Rudzienko to the stage. For the first time, what appears in her work is not a static landscape or an open air, but completely abstract black background with no context. Korczak’s concept of ‘giving voice to children and youth’ is being translated by the artist into another medium: into the language of experimental film and performance, paraphrasing Korczak’s message in a new, contemporary way. The body language, which the girls from Rudzienko apply when presenting their ‘statements’, was chosen by themselves, and the individual scenes were developed during several weeks of workshops under the supervision of choreographer Marta Ziółek. The film begins with Ola’s prologue: we hear only her voice imitating teachers and educators. The spectators and the other protagonists of the film are called to the muster: ‘Hello, wake up! One, two, three, we get up! Good morning! Hello, we get up! Get out of these rooms! How long do I have to wait? Do not laugh! Be quiet! Line up! Can you stop moving? Thank you. Do not speak because I’m counting. One, two, three . . . fifteen. Okay, all are present. Now you go to the canteen in silence. There, be my guest!’ Then the image appears. Karolina enters the black empty stage and starts to move like a robot. Paulina, Ola, Kinga, and Gosia join her. Each of them chose a precise gesture that they repeat, thus creating a live collective ‘gif’. After a few minutes they also begin to pronounce English words: love, hate, trust, hope. Slowly the words fade, they lose their meaning in constant repetition, only the girls’ movements remain. The film characters get off the stage in silence, one by one they leave the muster. Then silent Paulina enters the stage. She sits at the piano. She begins to play, improvises her minimalist composition with attention and concentration resembling a professional concert at a concert hall. After her performance, girls dancing with sticks, Zosia and Patrycja, enter the stage in slow motion. At the end appears Alicja — no longer a dancer, but a real warrior. The ritual chants and rhythms accompanying this scene were recorded by the girls themselves, under the direction of Maria Kozłowska. The film is a manifestation of female power. This time they do not write texts, they do not read. They translate what they have learned during the workshops that accompanied the project: they express themselves as conscious performers.

Lockhart’s works are the effect of long-term, time-consuming processes. The result of ‘sharing’ and giving voice to others is repositioned by the artist into the language of film and photography, which she always creates along with the process. Her videos refer to photography — the images are static and still. The protagonists enter the frame from the outside space, precisely execute their gestures, and leave the scene-image, the camera never follows them. The artist uses the tension between moving and still image, between the narrative and its lack, between the movement of the portrayed subjects and the movement of the spectator entering the space of her exhibitions. She engages in dialogue with the tradition of structural cinema, expanded cinema and the new wave, she also reaches to the tradition of minimalism in sculpture and music, and avant-garde choreography. Over the past 20 years, Lockhart has created many projects with children and



youth. Her debut and diploma film *Khail, Shaun, a Woman Under the Influence* (1994) was made with children. As she says, ‘It was the moment when I stood on my own feet, I felt that I had a voice that I had been trying to gain for a long time.’ She decided to pursue her artistic and later also pedagogical practice. In subsequent years, she has realised a number of projects and films with children and youth, among others: *Auditions* (1994); *Goshogaoka* (1997) prepared with a girl basketball team from a high school located at the outskirts of Tokyo, and choreographer Stephen Galloway; *Pine Flat* (2005) — with a group of children and youth from a small village in the Sierra Nevada mountains; *Podwórka* (2009) — with children from Łódź courtyards; *Antoine/Milena* (2015) — with Milena, long-time friend and the artist’s guide in Poland; *Rudzienko* (2016) — with a group of teenagers from the Socio-therapy Centre in Rudzienko, shot in the surrounding villages. *Little Review* project, inspired by the theory and practice of Janusz Korczak, the originator and first editor of the *Little Review* newspaper, was created especially for the Polish Pavilion at the 57th Venice Biennale, also in collaboration with a group of girls from the Rudzienko centre. It is worth mentioning that Korczak threads appeared at some earlier exhibitions of Lockhart’s works. Korczak’s book *How to Love a Child* was part of the *Milena, Milena* installation at the Centre for Contemporary Art Ujazdowski Castle in Warsaw (2013) and Bonniers Konsthall in Stockholm (2014), and the summer vacation issue of the *Little Review* from August 1935 was presented as a print on aluminium plates in an installation arranged by Lockhart for the Liverpool FACT exhibition at Liverpool Biennial (2014), then at the Kunstmuseum Luzern (2015).

Little Review is the culmination of many years of the artist’s work in Poland — a collective portrait of young women from Rudzienko. It assumes continuation through cooperation between the Youth Socio-therapy Centre in Rudzienko, Zachęta, Warsaw institutions and the Lockhart Foundation, which was established to support the girls of Rudzienko, especially when they leave the centre — in their adult lives. ●●●

24.06–27.08

Miejsce Projektów Zachęty | Zachęta Project Room

Tomasz Saciłowksi. CLFN

Tomasz Saciłowksi. CLFN

kuratorka | curator: **Magda Kardasz**
współpraca | collaboration: **Julia Harasimowicz**

widok wystawy

exhibition view





Z Tomaszem Saciłowским rozmawia Marcin Krasny

Tomasz Saciłowski talks to Marcin Krasny

Jeszcze kilka lat temu nie przypuszczałbym, że zaczniesz tworzyć w stu procentach formalistyczne wielkoformatowe prace fotograficzne. Zapytam krótko: dlaczego?

Pomysł, aby teraz tworzyć prace oddziałujące przede wszystkim wizualnie: kolorem, światłem, skalą (nie wiem, czy to formalizm...) wynika ze zmęczenia działaniami w obrębie sztuki współczesnej, w których dominują złożone narracje i anegdoty. Czując pewien przesyty, wróciłem do swojego głównego medium, czyli fotografii, i określną drogą — do Piktogramu. Choć już prawie nie robię zdjęć, działałem w obrębie samego medium. Jestem obsesyjny, jeśli chodzi o technikę i jakość. Przeskalowanie wiąże się z wyzwaniem, w jaki sposób i jak bardzo można powiększyć slajd 35 mm, by stworzyć wrażenie dzieła w skali 1 : 1.

W jaki sposób powstają te slajdy? Czy kontrolujesz jakkolwiek efekty fotochemiczne, które się na nich pojawiają, czy tylko wybierasz z gotowych, znalezionych? A jeśli to drugie, jakie stosujesz kryterium wyboru?

Używam tylko gotowych materiałów, znalezionych czy to w moim archiwum, czy u znajomych. Kryterium jest takie, żeby praca dawała mocny efekt wizualny, pracowała kolorystycznie w specjalnie stworzonej pod ten projekt technice druku-eksponacji.

Michał Woliński pokazał cztery twoje prace w Piktogramie na wystawie *Zombie formalizm*, tłumacząc jednocześnie jej tytuł „perwersyjną przekorą”. Na ile owa przekora charakteryzuje w tym wypadku również ciebie? Jak odnosisz się do tego terminu?

Efekt końcowy mojej pracy w obrębie fotografii, niezależnie od tego, czy jest to abstrakcyjny, formalistyczny obraz, fotograficzna rzeźba czy minimalistyczny obiekt, poprzedza proces odwiedzania laboratoriów, sklepików z ramkami i fotolabów, prywatnych archiwów, ciemni itd. Szukam odpadów, materiałów eksploatacyjnych, fragmentów zniszczonych zdjęć i klisz do wykonania prac. Odnosząc się do tytułu wystawy *Zombie formalizm*, w moim świecie te obiekty są jak skóra, włosy czy inne fragmenty ciała fotograficznego medium. One odpadły z fotograficznego trupa, bo fotografia jest dla mnie trupem. Tyle że (materiałowo) pięknym — i w tym może tkwi jakaś przekora. ●●●

Rozmowa opublikowana w: *Czysta formalność*, kat. wyst., Galeria Labirynt, Lublin 2015

Tomasz Saciłowski (ur. 1972), w latach 2004–2008 wydawał magazyn fotograficzny „Trzaskopismo”. Publikował m.in. w „Piktogramie”, „Obiegu”, „Szumie”, „Notesie na 6 Tygodni” i „Punkcie”. Współpracuje z galerią Piktogram. Mieszka i pracuje w Warszawie.

A couple of years ago, I would not expect you to start working with one hundred percent formalist large format photography. I will ask briefly: why?

The idea to create works that are primarily visually expressive: through colour, light, scale (I do not know if it is formalism though) is the result of me being tired of contemporary art, where complex narratives and anecdotes dominate. Feeling some surfeit, I went back to my main medium, that is photography, and taking a detour — to the Piktogram. Although I hardly have been taking any photos recently, I work with the medium itself. I am obsessive as far as technique and quality are concerned. Over-scaling is challenging: how and how much can you blow-up a 35 mm slide to create a 1 : 1 work impression.

How are these slides created? Do you control the photochemical effects that appear on them, or do you just pick from the ones you find, from ready-mades? And if so, what criteria do you apply?

I only use ready-made materials, found in my own or my friends' archives. The criterion is that the work produces a strong visual effect, and fits in terms of colour in the specially developed printing-exposition technique.

Michał Woliński presented four of your works in Piktogram as part of the *Zombie formalism* exhibition, while also describing its title as 'perverse'. Is this sort of perversity characteristic also of you? How do you relate to this term?

The final effect of my work in photography, whether it's abstract, formalist, a photographic sculpture or minimalist object, is preceded by the process of visiting laboratories, frame stores and photo labs, private archives, darkrooms, etc. I am looking for waste, consumables, fragments of damaged photos and film to be used in my work. As to the title of the exhibition *Zombie formalism* — in my world these objects are like skin, hair or other parts of the body of the photographic medium. They fell off a photographic corpse, because photography is dead to me. Except that it is (materially) beautiful — and this is where the perversion may be. ●●●

Conversation published in *Czysta formalność*, exh. cat., Lublin: Galeria Labirynt, 2015

Tomasz Saciłowski (b. 1972), published the photographic magazine *Trzaskopismo* (2004–2008). He has published in *Piktogram*, *Obieg*, *Szum*, *Notes na 6 Tygodni*, and *Punkt*. Represented by Piktogram gallery, he lives and works in Warsaw.



Lepsza ja

Better Self

kuratorka | curator: Magdalena Komornicka
współpraca | collaboration: Zuzanna Zasacka
projekt graficzny | graphic design: Jakub de Barbaro

udział biorą | featuring: Centrum w Ruchu | Center in Motion (Karolina Kraczkowska, Agnieszka Kryst, Ramona Nagabczyńska, Renata Piotrowska-Auffret, Magda Ptasznik, Maria Stokłosa, Iza Szostak), Xavier Cha, Nina Cristante, Jennifer Lacey, Dominika Olszowy, Paweł Sakowicz, Cally Spooner, Marta Ziółek

partner wystawy | partner of the exhibition : miasto stołeczne Warszawa | city of Warsaw

Marta Ziółek, *Pamela w galerii*, proj. Rafał Dominik, 2017

Marta Ziółek, *Pamela in the gallery*, project Rafał Dominik, 2017

Widzimy dziewczynę wchodzącą na siłownię, na jej twarzy maluje się niepewność. Kolejna scena przedstawia grupę kobiet ćwiczących jogę, jedna z nich rozgląda się po sali bez przekonania. Dziewczyna, której brakuje sił w trakcie półmaratonu, tłumaczy się sama przed sobą, że to żaden wstyd skończyć bieg w połowie. Po chwili znowu jesteśmy na siłowni, wchodzi grupa wysportowanych kobiet, a znana nam już bohaterka ironizuje w myślach „Super, będę ćwiczyła z modelkami”. Joga, fitness, siłownia, półmaraton, poznajemy myśli kolejnych dziewczyn: „Dobra joga, zmień moje życie”; „Ćwiczenia redukują stres”; „Nie mogę już!”; „Jeszcze trochę!”. Meta biegu: „Zrobiłam to!?”. To reklama jednej ze znanych firm sportowych i część kampanii *Lepsza ja*, która miała zainspirować kobiety na całym świecie do aktywnego stylu, życia, podejmowania nowych wyzwań i realizowania osobistych celów treningowych aby stać się lepszą wersją siebie. Twarzą kampanii została popularna na Instagramie propagatorka zdrowego stylu życia, żona piłkarza, celebrytka — ta sama, która ostatnio stała się przedmiotem ataków za to, że trzy miesiące po porodzie pokazała w sieci swój idealnie płaski brzuch. Rzesze kobiet, które borykają się z depresją poporodową i pociążowymi kilogramami, poczuły się winne, że im się nie udało.

Tytuł wystawy, podobnie jak tytuł zeszłorocznego spektaklu Marty Ziółek *Zrób siebie w Komunie*// Warszawa, został zaczerpnięty z kampanii reklamowej wspomnianej firmy. Hasło to zawiera w sobie optymizm i nadzieję na zmianę, ale kryje się w nim także zapowiedź poczucia winy.

Przyszło nam żyć w czasach, w których dążenie do kreowania nowej, lepszej, perfekcyjnej wersji siebie jest podstawą codziennego funkcjonowania. Ulepszanie siebie to nie tylko styl życia i moda, ale i siła napędowa rynku. Na tym dążeniu opierają się strategie marketingowe i reklama, tym żywią się media. Siłownie pękają w szwach, półki w sklepach uginają się od produktów ekologicznych, księgarnie pełne są poradników podpowiadających, jak żyć lepiej i zdrowiej i jak być szczęśliwym, Instagram został opanowany przez licznych guru fitnessu, a smartfony przez aplikacje treningowe. Liczymy kroki, kilometry, kalorie, wypite szklanki wody, długość i jakość snu. Zalewają nas oferty warsztatów i kursów, dzięki którym zyskamy świadomość ciała, zdobędziemy siłę i pewność siebie, odnajdziemy szczęście. Ćwiczymy jogę, medytujemy i uczestniczymy w terapiach, a koncerty farmaceutyczne zbijają fortuny na lekach antydepresyjnych. Czy tego chcemy, czy nie, jesteśmy częścią kultury indywidualizmu i dyskursu terapeutycznego. Dbamy o siebie. Uczą nas tego eksperci z telewizji, celebryci, internet i media społecznościowe. Któż z nas jest zupełnie niepodatny na tę modę?

Odstawiamy gluten i laktozę, o kukrze już nie wspominając. Wybieramy produkty ekologiczne, od lokalnych, sprawdzonych sprzedawców. Zmiana, jaka zaszła w ostatnich latach, jest widoczna gołym okiem — niegdyś takie produkty były trudne do zdobycia, dziś „zdrowa żywność” to ciągnący się w nieskończoność regał w głównej alejce sklepu. Odchudzamy się, korzystamy z porad dietetyków, zamawiamy „diety pudełkowe”, rezygnujemy z mięsa lub wręcz wybieramy dietę wegańską. W Warszawie jest najwięcej wegańskich restauracji ze wszystkich miast europejskich!

Wakacje z jogą, joga w parku, joga dla kręgosłupa, joga relaksacyjna i wreszcie „Yoga in the museum”. Joga zdaje się być odpowiedzią na wszystkie problemy dzisiejszych czasów — symbolem poszukiwania spokoju, relaksu, „zatrzymania się”, czasu dla siebie, „pożywką dla ciała i duszy” — sportem i medytacją w jednym. Tym samym jest dla wielu z nas bieganie. Czego chcieć więcej? Przecież „w zdrowym ciele zdrowy duch”, a „sport to zdrowie”, każdy słyszał też o endorfinach, zwanych hormonami szczęścia, czyli grupie hormonów peptydowych wytwarzanych w ośrodkowym układzie nerwowym przy najmniejszym nawet wysiłku fizycznym.

Dbamy więc o dietę i uprawiamy sport. Do pełni szczęścia potrzebna jest jeszcze terapia lub choćby udział w warsztatach samodoskonalenia się czy porady coacha. Samoświadomość, kreatywność, asertywność, komfort psychiczny, cieszenie się życiem, realizowanie potrzeb, pragnień i celów, niezależność, wolność, poczucie spełnienia, samoakceptacja, optymizm — czy te hasła brzmią znajomo? Coraz częściej decydujemy się na wizytę u terapeuty, psychologa czy nawet na psychoanalizę. Psychoterapia ciałem, terapia tańcem i ruchem — tam również szukamy pomocy, jeśli jest potrzebna. Ale niekiedy oczekujemy, że terapeuta czy trener rozwiążą nasze problemy za nas. Bywają też terapie nieudane.

Przemiany życia społecznego ukształtowały współczesnego człowieka jako rozdartego pomiędzy pragnieniem bycia sobą a potrzebą akceptacji. Nie jesteśmy doskonali, bywamy w gorszej formie, ale wiemy już, że możemy sobie pozwolić na słabość. W pęd ku zdrowiu i szczęściu wpisane jest też widmo porażki i zawodu. Dbanie o sprawne ciało może prowadzić do samooskarżeń i poczucia winy. Z czasem odkrywamy, że granica pomiędzy tym, co nam służy, a tym, co nam szkodzi, jest płynna.

Dążenie do posiadania idealnego ciała, drakońskie diety i katorżnicze treningi, wyrzeczenia, zabiegi upiększające czy wręcz poprawiające ciało to jedno, a nawoływanie do samoakceptacji to drugie. Nawet w popkulturze coraz silniej dochodzi do głosu sprzeciw wobec przymusu upodobniania się do idealnych ciał znanych z okładek gazet czy filmów. W modelingu pojawił się „plus size”, w mediach postaci takie jak Lena Dunham i jej słynne zdjęcie z widocznym na udach cellulitem zamieszczone na okładce magazynu dla kobiet, w świecie gwiazd moda na „no make-up selfie”. Wydaje się, że nabieramy dystansu i coraz bardziej świadomie podejmujemy decyzje, a nasza potrzeba ruchu nie zawsze jest podyktowana modą ani nie musi być socjologicznym dowodem na rozwój kapitalizmu. Bywa, że biegamy, bo dzięki temu czujemy się lepiej. Chodzimy na terapię, bo dzięki niej czujemy się lepiej. Po prostu.

Człowiek, ciało i ruch, doświadczenie cielesności, obecności, współdziałania, interakcji z drugim człowiekiem są również w obszarze zainteresowania artystów. Obserwujemy kolejny zwrot ku performansowi, a także włączanie tańca i choreografii w działania i programy instytucji sztuki. W ostatnich latach wystawy oparte na szeroko rozumianych działaniach performatywnych takich artystów, jak np. Tino Sehgal, Boris Charmatz czy Anne Imhof można było oglądać na całym świecie, również w Polsce. W Metropolitan Museum w Nowym Jorku odbywają się ćwiczenia sportowe (Museum Workout), w ramach ostatniego Berlin Biennale organizowano treningi

interwałowe, Brooklyn Museum i Victoria and Albert Museum prowadzą zajęcia jogi.

Wystawa *Lepsza ja* jest refleksją na temat współczesnej kultury indywidualizmu, jej przyczyn, efektów i skutków ubocznych. Składa się z działań, performansów, treningów i warsztatów z udziałem publiczności, a jej przestrzeń staje się sceną, siłownią, salą do jogi i gabinetem terapeutycznym oraz miejscem rozmowy. Sale galerii nie służą prezentacji obiektów sztuki, wypełniają je ludzie i działania.

Przez siedem tygodni trwania wystawy widowie będą mogli zobaczyć teatrzyk *Ego Trip* Dominiki Olszowy, czyli opowieść o braku czasu na popełnianie błędów, braku wolności, o kreatywności, wyobraźni, potrzebie bycia najlepszym, ego artysty, wyższości wspólnoty nad jednostką, o tym, że razem można więcej niż samemu, zwłaszcza teraz, kiedy zgodnie z chińskim kalendarzem nastał rok Koguta. Można będzie obejrzeć najnowsze filmy Niny Cristante i wziąć udział w konsultacjach dietetycznych pod kątem jej autorskiej diety Zao Dha. Razem z fizjoterapeutą Krzysztofem Stefanikiem artystka poprowadzi serię treningów dla seniorów na siłowniach plenerowych w czterech miejscach w Warszawie. #SPA — *Summertime Performing Arts* to projekt choreografek Centrum w Ruchu przygotowany specjalnie na wystawę. Przez tydzień sale Zachęty stają się miejscem działań choreograficznych i ruchowych, spotkań i rozmów z artystkami. W ramach #SPA widowie mogą uczestniczyć w warsztatach, próbach i performansach — dla seniorów, matek z niemowlakami, rodziców z dziećmi i dla dorosłych. Projekt Xavier Cha pozwoli uczestnikom poddać się hipnozie i w ten nietypowy sposób „zajrzeć w głąb siebie”. W ramach projektu Cally Spooner *Sztuczne Łzy i outsourcing* instruktorka metody Stanisławskiego Małgorzata Lipmann poprowadzi sesję nauki płaczu na żądanie. Widzowie mają też okazję poznać Pamelę, wykreowaną przez Martę Ziółek zmiennokształtną istotę, która reaguje na przestrzeń i transformuje ją, poddać się „fałszywej terapii” Jennifer Lacey, a z Pawłem Sakowiczem wziąć udział w tworzeniu choreografii opartej na skokach, od baletowych po rave’owe. ●●●

Magdalena Komornicka

We see a girl entering a gym, her face is full of uncertainty. The next scene presents a group of women practicing yoga, one of them, unconvinced, is looking around the room. A girl who cannot make it to the end of the marathon persuades herself that it’s no shame to stop the run in the middle. The next moment, we are back at the gym, a group of fit women enters, and the one we already know says ironically to herself: ‘oh, great, I’ll have do the workout with a group of models’. Yoga, fitness, the gym, half marathon, we learn the thoughts of subsequent women: ‘Ok, yoga, change my life!’, ‘Exercise reduces stress’, ‘I can’t take it anymore’, ‘Try a little bit harder!’. And at the finish line: ‘I made it!?’ This is an ad of one of popular sports brands and part of the *Better Self* campaign, which was to inspire woman worldwide to start a more active lifestyle, face new challenges and implement their training programmes — to become a better version of themselves. The face



of the campaign became a promoter of a healthy lifestyle, popular on Instagram, wife of a football player, and celebrity — the same one that recently became the target of attacks because three months after giving birth she showed her perfectly flat belly. Crowds of women, who have to cope with postpartum depression and extra kilograms, felt guilty that they didn’t make it.

The title of the exhibition, similarly to the title of last year’s spectacle by Marta Ziółek *Zrób siebie* [Self Made] at Komuna// Warszawa, was borrowed from the advertising campaign of the above mentioned company. The slogan sounds optimistic and brings hope for change, yet it also contains a hint of remorse.

We live in times when a striving to create a new, better, perfect version of yourself is a foundation of daily functioning. Making yourself better is not just a lifestyle and a trend, but also a driving force of the market. Your efforts are exploited by marketing strategies, advertisers, and media. Gyms are full of people, shop shelves sag under the weight of ecological products, bookstores offer countless guides to better, healthier, and happier living. Thousands of fitness gurus sell their wisdom on Instagram, and fitness apps domineer our mobile phones as we count the steps, kilometres, calories, glasses of water, and hours and quality of sleep. We are pestered by advertisements of workshops and weekend courses through which we will find body awareness, strength, self-confidence, and happiness. We do yoga, meditate, and undergo therapies, and pharmaceutical companies make fortunes selling anti-depressants. Willing or not, we are part of a culture of individualism and therapeutic discourse. We take care of ourselves, our teachers being TV experts, celebrities, the Internet and social media. Is there anyone who is completely immune to this trend?

We put away gluten and lactose, not to mention sugar. We choose organic products from local, trusted sellers. The change that recently took place is evident — the products previously difficult to buy now occupy long shelves in the main aisle. We try to lose weight, hire dietitians, order box meals, give up meat, or even choose a vegan diet. Warsaw has a bigger number of vegan restaurants than any other city in Europe!

Summer with yoga, yoga in the park, yoga for your spine, relaxing yoga, and finally ‘Yoga in the museum’. Yoga seems to be the solution to all problems of today — a symbol of searching for peace and quiet, relax, mindfulness, quality time, ‘food for body and soul’ — a sport and meditation in one. For many others jogging plays a similar role. What more could we dream of? Isn’t ‘health the greatest wealth’? And everybody heard about endorphins, called the hormones of happiness, peptide hormones produced by the central nervous system in response to even relatively small physical activity.

So we follow or healthy diet and exercise. Yet, in order to be fulfilled we still need therapy or at least self-improvement workshops or a coach. Self-awareness, creativity, assertiveness, therapy, mental comfort, enjoyment of life, fulfillment of needs, desires, and goals, independence, freedom, sense of accomplishment, self-acceptance, optimism — do these words sound familiar? More and more often we decide to visit a therapist, psychologist or psychoanalyst. Psychotherapy through the body, dance and movement — this is where we also seek help. But quite often we expect the therapist or coach to solve our problem. Also not every therapy is successful.

Social shifts have shaped the contemporary man as being impossibly stretched between a desire to be oneself and the need to feel accepted. We are not perfect, not always in top form, but we already know that weakness is acceptable. Inherent to the pursuit of health and happiness is a spectre of failure and disappointment. Fitness regimes can lead to self-accusations and self-condemnation, and eventually to a sense of disappointment and guilt. We discover with time that the boundary between that which is good for us and that which is not is fuzzy.

On the one hand we aspire to a perfect body, follow rigorous diets and exhausting workouts, make sacrifices, undergo cosmetic surgery and beauty routines, on the other — we hear exhortations to self-acceptance. Even in popular culture there is opposition against the compulsory self-improvement in order to look like ideal bodies known from magazine covers and movies. ‘Plus size’ made it to modelling, women like Lena Dunham and her famous cellulite on the cover of a women’s mag-



Nina Cristante, *zafitnessowana I*, wideo, Londyn, 2016

na sąsiedniej stronie

Nina Cristante, widok instalacji, Kopenhaga, 2017

Nina Cristante, *fitted I*, wideo, Londyn, 2016

opposite

Nina Cristante, installation view, Copenhagen, 2017

azine — to the media, and ‘no make-up selfie’ to the world of celebrities. It seems we caught some perspective, make our decisions with more awareness, and the need of exercise is not always dictated by fashion and does not have to be a sociological proof of the development of capitalism; sometimes we jog because it simply makes us feel better. We go to therapy because we feel better thanks to it. And this is it.

Man, body, and movement, the experience of physicality, presence, cooperation, interaction with other people have all come into artists’ focus. We have recently been witnessing another turn towards performance art, as well as renewed institutional interest in dance and choreography. Performance-based exhibitions by artists such as Tino Seghal, Boris Charmatz, or Anne Imhof have been on view around the world in recent years, including in Poland. New York’s Metropolitan Museum runs the Museum Workout, ‘part gallery tour, part dance performance, part workout’, Berlin Biennale 2016 featured the Open Workout, and both Brooklyn Museum and the Victoria and Albert Museum host yoga classes.

Better Self is a reflection on the contemporary culture of individualism, its causes, effects, and side effects. Featuring actions, performance pieces, training sessions, and public workshops, the Zachęta space will become a stage, a gym, a yoga room, a therapy room, and a discussion site. Rather than merely serving to present art works, the gallery will be filled with people and action.

Throughout the seven weeks of the exhibition, visitors will be able to view the shows of Dominika Olszowy’s little theatre *Ego Trip*, a story about lack of time to make mistakes, lack of freedom, about creativity, imagination, the need to be the number one, the artist’s ego, the superiority of the community over the individual, and a reminder that together we can accomplish more, especially now, when we celebrate the Chinese year of the Rooster. They will have the opportunity to see the newest films by Nina Cristante and attend diet consultations within her original diet Zao Dha. Together with physiotherapist Krzysztof Stefanek the artist will run a series of workouts for senior citizens in city gyms in four locations in Warsaw. #SPA — *Summertime Performing Arts* is a project by choreographers from the Centrum w Ruchu formation, designed especially for the exhibition. For a week the galleries of Zachęta will become the site of choreography and physical activities, meetings and discussions with the artists. Within the #SPA project the viewers will be able to take part in workshops, rehearsals and performances — for senior citizens, mothers with babies, parents with children and for adults. The project by Xavier Cha will enable the participants to take part in a hypnosis session and gain new insight in this unusual way. Within the project by Cally Spooner *On False Tears & Outsourcing*, Stanisławski method trainer Małgorzata Lipmann will carry out a lesson of crying on demand. The viewers will also have the opportunity to meet Pamela, a polymorphous creature created by Marta Ziółek, which reacts to the surrounding space and transform it. They can also undergo false therapy with Jennifer Lacey, and take part in creating a choreography based on jumping, from ballet to rave, with Paweł Sakowicz. ●●●

Magdalena Komornicka

PROGRAM WYSTAWY:

7–9.07 DOMINIKA OLSZOWY

11–16.07 NINA CRISTANTE

18–23.07 CENTRUM W RUCHU

25–30.07 XAVIER CHA

1–6.08 CALLY SPOONER

8–13.08 MARTA ZIÓŁEK

15–20.08 JENNIFER LACEY

25–27.08 PAWEŁ SAKOWICZ

PRZEZ CAŁY CZAS TRWANIA WYSTAWY W DOLNYCH SALACH ZACHĘTY ODBYWAĆ SIĘ BĘDĄ ZAJĘCIA JOGI. NAUCZYCIELE Z SHAKTI SZKOŁY JOGI PROWADZĄ CYKL ZAJĘĆ METODĄ B. K. S. IYENGARA, ZARÓWNO W GRUPACH DLA POCZĄTKUJĄCYCH, JAK I DLA TYCH, KTÓRZY JUŻ MIELI DO CZYNNIENIA Z JOGĄ.

PROGRAMME OF THE EXHIBITION:

7–9.07 DOMINIKA OLSZOWY

11–16.07 NINA CRISTANTE

18–23.07 CENTER IN MOTION

25–30.07 XAVIER CHA

1–6.08 CALLY SPOONER

8–13.08 MARTA ZIÓŁEK

15–20.08 JENNIFER LACEY

25–27.08 PAWEŁ SAKOWICZ

THROUGHOUT THE DURATION OF THE SHOW, IYENGAR YOGA CLASSES WILL BE TAUGHT IN THE GROUND-FLOOR GALLERIES BY TEACHERS FROM THE SHAKTI SCHOOL OF YOGA, IN GROUPS FOR BOTH BEGINNERS AND THOSE WHO HAVE ALREADY PRACTICED YOGA.

SZCZEGÓŁOWY PROGRAM WYDARZEŃ | FOR MORE DETAILS PLEASE VISIT:
ZACHETA.ART.PL



foto: | photo: syrenawarszawa

O pochodzeniu nowoczesnego człowieka, czyli kultura indywidualizmu

About the Origin of Modern Man, or the Culture of Individualism

Małgorzata Jacyno

Indywidualizm zarówno w jego wyzwających, jak i niszczących przejawach, nie jest, choć zwykliśmy tak myśleć, osiągnięciem ostatnich kilkudziesięciu lat. Nauki społeczne i humanistyczne szukają źródeł indywidualizmu w XV wieku, zwłaszcza w sztuce nowego portretowania. To wówczas z obrazów zniknęły herby, a portretowani nie byli już przedstawiani jako część rodu. W obrazach Jana van Eycka ludzie nie reprezentują już dynastii i nie są częścią łańcucha ludzkich istnień. Reprezentują jedynie siebie, a ich obecność, jak zauważył Hans Belting, nie szuka podparcia w przodkach i w następnych pokoleniach. Tę zmianę w przedstawianiu człowieka wyraża przede wszystkim odmienne spojrzenie portretowanych: spojrzenie tępe i niewidzące zastępuje spojrzenie wymowne, poszukujące widza. W sztuce nowego portretowania, przekonuje Belting, artyści nie rejestrowali już faktu zaistnienia takiego czy innego człowieka, ale zmierzali do przedstawienia jego żywej obecności. Do dzisiaj aktualne jest pytanie, czy sztuka jest forpoczta zmian i proponuje nowe wyzwolone człowieczeństwo, czy też raczej ilustruje nowe idee, podąża za nimi i je wzmacnia. Niezależnie od tego, jaka jest odpowiedź na to pytanie, w sztuce sprzed blisko sześciu wieków znajdujemy zapowiedź projektu nowego człowieczeństwa i nowych zasad współistnienia ludzi. W dziełach van Eycka, a potem Rafaela i Rembrandta człowiek występuje w towarzystwie, ale bez asekuracji ludzi. Wymowność jego spojrzenia kierującego się często ku widzowi jest pozbawiona konkretnej treści czy dającego się odgadnąć przesłania. Jest to spojrzenie skoncentrowane, skupiające własną wewnętrzną energię. Nie wydobywa się ono z anatomicznie pojmowanej twarzy, fizjonomii człowieka, ale z jakiegoś wnętrza, z jakiejś głębi. Świadczy ono o tym, że człowiek do tego, by istnieć, nie potrzebuje już asysty dostarczającej mu zewnętrznej społecznej racji istnienia. Jego prawo do życia daje się wyprowadzić z niego samego, z tego, że doświadcza szczęścia i cierpienia, ma marzenia, sny i sekrety. Taki człowiek nie należy już do jakkolwiek wyobrazonego świata, ale przede wszystkim do siebie. Nieśmiertelność przeżywaną w następnych pokoleniach czy nieśmiertelną duszę w społeczeństwach zachodnich zastąpiły wartości indywidualistyczne — jaźń, ekspresja, autentyczność, samoświadomość, wybór i wolność.

Człowiek jako solista, by posłużyć się określeniem niemieckiego socjologa Norberta Eliasa, to główna idea indywidualizmu, który kształtuje zarówno nasze współczesne środowisko kulturowe, jak i polityczne. Inaczej mówiąc, nasze sposoby życia, ale także posiadane przez nas prawa, nie byłyby niczym oczywistym, gdyby jednostki nie wyszły z tła na plan pierwszy. Trudno jest rozstrzygnąć, jaki udział miała indywidualizacja w takich

wydarzeniach jak zniesienie niewolnictwa, przyznanie wszystkim praw wyborczych czy przyjęcie deklaracji praw człowieka, nie ma jednak wątpliwości co do tego, że wartości indywidualizmu dodawały im energii i uprawomocnienia. Indywidualizacja wymusiła reformy na wszystkich instytucjach. Szkoła, sądy, medycyna, sfera publiczna i rodzina zostały zmienione ze względu na emancypujące się jednostki. Wszystkie te instytucje muszą brać pod uwagę to, że mają do czynienia z jednostkami wyposażonymi w owo wymowne spojrzenie, które stało się niezbitym dowodem na istnienie niewidzialnego „wnętrza” wypełnionego przez nadzieje, pragnienia i udręki.

Indywidualizm przyczynił się, jak zauważa Jean-Claude Kaufmann, do rozszerzenia demokracji na życie prywatne jednostki. Najpierw wybory ograniczały się do sfery wyborów politycznych, później jednostki zyskały prawo do swojej prawdy, tożsamości i moralności. Demokratyzacja życia prywatnego, zauważa przywołany autor, w takim samym stopniu, jeśli nie bardziej niż demokratyzacja życia publicznego, określiła charakter epoki nowoczesnej. Proces indywidualizacji zmienił także sposób sprawowania władzy zarówno w sferze publicznej, jak i prywatnej. Panowanie nad „solistami” zmusiło wszelką władzę do „innowacji”, poszukiwania nowych strategii wpływania na ludzi. Nie wyklucza to oczywiście żadnej formy nadużywania przez nią siły, jednak władza w społeczeństwie zindywidualizowanych ludzi musi ukrywać się ze swoim okrucieństwem, ćwiczyć się w hipokryzji i perswazji i okazywać lub przynajmniej udawać respekt dla jednostki. Dzisiaj widać, że indywidualizacja, a w każdym razie jej kierunek, nie była procesem koniecznym, zwieńczeniem jakiejś kulturowej „ewolucji” społeczeństw zachodnich. Widać również, że nie jest to proces zakończony, a jego efekty wcale nie są ostateczne i pewne. Oznacza to, że także my, współcześni ludzie, nie jesteśmy jedynie spadkobiercami czy konsumentami indywidualizacji, ale że cały czas uczestniczymy w niej, wychodzimy ciągle z tła i usiłujemy z kulis wtargnąć na scenę świata podobnie jak ludzie portretowani przez van Eycka.

Ideologicznego wsparcia dla różnych form sakralizacji jednostki — „bycia sobą”, „życia osobistego” i „prywatności” — dostarczyły na przełomie wieku XIX i XX psychoanaliza i pole artystyczne. Psychoanaliza zaproponowała program autoryzowania życia przez jednostki. Ćwiczyła je w rozróżnianiu, co pochodzi z własnych wyborów, a co jest skutkiem wpływów, pragnień i niewypowiedzianych rozkazów innych. Anna Freud, korzystając z charakterystycznej dla psychoanalizy podejrzliwości, przekonywała, że ulubiona lektura kobiet — biografie wielkich ludzi — świadczy o tym,

że mają one tłumione przez rodzinę i ówczesną kulturę pragnienie uczestniczenia w sferze publicznej. Z kolei bohema końca XIX wieku rzuciła wyzwanie układowemu mieszczańskiemu życiu. Wiadomo, że na wpół samobójcze życie, pogarda dla honorów i bon tonu, nieliczenie się z opinią innych, przypisywane środowisku artystów, były przede wszystkim mitem, jednak takim, do którego mogli się odwołać wszyscy gotowi na to, by eksperymentować z nowymi sposobami życia.

Pod wpływem indywidualizacji zmieniły się wszystkie nasze instytucje: dają one człowiekowi prawo posiadania własnego życia i własnej opinii, ale też wymagają od jednostek ciągłego reformowania się i stosują rozliczne — werbalne i niewerbalne — zachęty do indywidualizowania się. Dzisiaj jednostki coraz mocniej doświadczają tego, że możliwość posiadania własnego życia to konieczność życia na własny rachunek. Nie chodzi o to, że indywidualizacja ma jasną i ciemną stronę. Chodzi raczej o to, że społeczeństwa zachodnie realizują pewien program indywidualizacji, a w idei „bycia sobą” ujawnia się coraz więcej paradoksów. Kluczowe ideały indywidualizmu tracą na oczywistości i stają się dzisiaj „węzłowiskami” znaczeń wymagającymi egzegezy. Autentyczność i naturalność są tyleż prawem, ile wymogiem i główną zasadą nowego *savoir-vivre*'u. Aby „być sobą” trzeba czytać poradniki, korzystać z ekspertyzy, uczestniczyć w warsztatach asertywności, medytować, uczęszczać na kursy tańca, obserwować swoje ciało, kontrolować oddech, zdobywać wiedzę medyczną, stosować właściwą dietę itd. „Bycie sobą” musi być też poddane starannej kalkulacji, bowiem, jak wiadomo, otwartość i szczerść mogą być wykorzystane na różne sposoby przeciwko tym, którzy nazbyt dosłownie traktują apele o wyrażanie siebie. Nie przypadkiem jedna z głośniejszych książek końca XX wieku autorstwa Alaina Ehrenberga mówi o zmęczeniu współczesnych ludzi z powodu bycia sobą. Skądinąd elitarna, promująca jednostkę idea „bycia sobą” stała się ostatecznie populistycznym, można powiedzieć, programem partii politycznych każdej strony. Obecna jest w produkcjach hollywoodzkich, romansach, programach telewizyjnych, poradnikach, piosenkach i reklamach.

Z tego powodu, jak przekonywał Michel Foucault, dzisiaj zadaniem jednostek jest wyzwolenie się z określonego programu indywidualizacji i poszukiwanie jej nowej innej wersji. Aktualny program indywidualizacji współbrzmie z projektami politycznymi i ekonomicznymi. „Coś takiego jak społeczeństwo nie istnieje, istnieją konkretni ludzie i ich rodziny” — to stwierdzenie Margaret Thatcher z lat osiemdziesiątych ubiegłego wieku stało się dogmatem określającym program polityki



foto: | photo: Simon Blas

gospodarczej. „Konkretni ludzie” coraz bardziej przypominają nowe wcielenie zakonników: pracują kilkanaście godzin na dobę, śpią nie dłużej niż sześć godzin, rezygnują z urlopów, ćwiczą, biegają do utraty tchu, medytują, decydują się na drakońskie diety, angażują się w akcje społeczne, robią świadomie zakupy, (aby odpokutować za to, że czasem robią „nieświadome” zakupy), oczyszczają się ze złych emocji, trenują dystans i zachowują stoicki spokój wobec zniewag, jakich doznają w pracy. Kultura indywidualizmu opiera się na wierze w omnipotentną jednostkę, która może zyskać niemal nadprzyrodzone moce, jeśli tylko „będzie sobą”, a będzie sobą, jeśli się zmieni. „Bycie sobą” nie ma bowiem dzisiaj nic wspólnego z życiem po prostu. Ciśnie się na usta złośliwe pytanie, czy ludzie przebiegaliby codziennie kilometry, stosowali reżimy dietetyczne i znosili rozmaite upokorzenia, gdyby stwierdzili któregoś dnia, że nie robią tego „dla siebie”, ale dlatego, ponieważ przyszło im żyć w takim, a nie innym reżimie politycznym, który w indywidualizacji zobaczył wspaniałą okazję do nowego, bardziej dyskretnego dyscyplinowania ludzi.

Problemy niegdyś społeczne dzisiaj są już problemami „konkretnych ludzi”. Bankructwo, ubóstwo, bezrobocie, wymuszona mobilność, choroba, starość, uzależnienia czy zdrada to problemy indywidualne, a zatem psychologiczne, z którymi musi się uporać samodzielna, wyzwolona jednostka. Pręty samodzielności, jak zauważył Ulrich Beck, mogą stać się kratami samotności. Jednostka jest zmęczona „byciem sobą” i aby unieść odpowiedzialność za „własne życie” albo choćby ustać na własnych nogach musi ciągle się wspomagać na własny koszt i na własne ryzyko ekspertyzami, lekami pobudzającymi i uspokajającymi, suplementami, używkami, terapiami,

warsztatami i treningami. Bycie nowoczesnym człowiekiem okazuje się coraz bardziej wyczerpujące. Osobliwe praktyki, irracjonalne wierzenia, indywidualne rytuały i dziwactwa ludzi są często niewidoczne dla innych, bo ludzie oddają się im, jak pisał Zygmunt Freud, w „meluzynowatym odosobnieniu”. Meluzyna była nimfą wiodącą dwa życia. Jedno — publiczne i znane wszystkim, i drugie, pod nieludzką postacią — sekretne. Freud twierdził, że dziwactwa, którym oddają się potajemnie ludzie, są funkcjonalne. Radzą sobie oni nieźle z codziennymi obowiązkami, „ponieważ przedtem” oddali się „tajemnym czynnościom”, a te są uderzająco podobne do niegdysiejszych zakazów i nakazów — mycie rąk, dieta, ćwiczenia. Intensywna indywidualizacja spowodowała odwiązanie jednostki od innych ludzi i zinstytucjonalizowanych sposobów chronienia się przed nieszczęściem i cierpieniem. Nieznośna lekkość bytu, brak grawitacji, życie pośrodku niczego to cena samodzielnych występów na scenie. Dzisiaj jasno widać, że troska i przemoc, doznawane przez jednostki w społeczeństwach tradycyjnych, były niezbyt dobrze dobraną, ale nierozzerwalną parą. Można powiedzieć, że realizowana wersja indywidualizacji każe ludziom pośpiesznie zrywać kajdany, choćby miało się to skończyć amputacją kończyn.

Coraz wyraźniej widać, że prawo do bycia człowiekiem w pojedynkę, przekształca się w historię bardziej i mniej udanych prób poszukiwania oparcia w sobie. „Ja” barykaduje się we własnych rytuałach, co grozi samotnością i izolacją. Jean-Claude Kaufmann śledził ludzi w ich „meluzynowatym odosobnieniu”, czyli w domu. Odprężająca kąpiel, rozmowa telefoniczna, słuchanie muzyki, lektura, film, snucie się po mieszkaniu, nagłe decyzje, by wyjść z domu i nagłe decyzje o odwołaniu

Cally Spooner, *Sztuczne łzy i outsourcing*, 2015, widok instalacji, Vleeshal, Middelburg, dzięki uprzejmości artystki i Vleeshal, Middelburg

na sąsiedniej stronie

Xavier Cha, *parwana*, 2015, wideo, dzięki uprzejmości artystki i Museum of Contemporary Art, Cleveland

s. 21

Piotr Sakowicz, *Jumpcore*, fot. Witek Orski/DistributedDasein, 2017

s. 23

Dominka Olszowy, *Łeb*, 2017

Cally Spooner, *On False Tears & Outsourcing*, 2015, installation view, Vleeshal, Middelburg, courtesy the artist and Vleeshal, Middelburg

opposite

Xavier Cha, *abduct*, 2015, video, courtesy of the artist and the Museum of Contemporary Art, Cleveland

p. 21

Piotr Sakowicz, *Jumpcore*, photo by Witek Orski/DistributedDasein, 2017

p. 23

Dominka Olszowy, *Head*, 2017



spotkania: nic nie jest wystarczająco konieczne ani uzasadnione, by trwać przy wybranej czynności i podjętym postanowieniu. Głębia i wewnątrz człowieka okazują się wypełnione głównie doznaniem, ulotnymi myślami i trudnymi do nazwania niepokojami, na których nie daje się budować poczucia tożsamości. Z kolei to, co się nazywa oczyszczeniem umysłu — zatrzymanie myśli, rezygnacja z dziecięcych sposobów poszukiwania ukojenia w jedzeniu czy w ruchu — powoduje, że „ja” staje się puste i nazbyt abstrakcyjne, by móc się nim cieszyć. Jeśli przypadkiem, snując się po mieszkaniu, zabarykadowane „ja” zobaczy swoje odbicie w lustrze, prawdopodobnie to, co ujrzy, nie będzie owym wymownym spojrzeniem wyemancypowanej jednostki, ale raczej twarzą udręczonego i zgębnionego człowieka, dosłownie nie mającego co ze sobą zrobić. Palącą kwestią „meluzynowatego odosobnienia” zajmują się też artyści i nie jest przypadkiem, że tak wiele mówi się o „społecznym zwrocie” sztuki. Jest to sztuka gotowa zrezygnować z własnej autonomii po to, by próbować na nowo powiązać jaźń, ciało, tożsamość i wspólnotę. Dla nas, indywidualistów, najważniejszy będzie wynik eksperymentu pokazującego, czy jest możliwe połączenie w trwałą, stabilną formę respektu dla wielkości i świętości jednostki z ukojeniem, jakie daje współobecność i wspólnota. ●●●

Ulrich Beck, *Społeczeństwo ryzyka. W drodze do innej nowoczesności*, przeł. Stanisław Cieśla, Wydawnictwo Naukowe SCHOLAR, Warszawa 2002; Hans Belting, *Historia twarzy*, przeł. Tadeusz Zatorski, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2015; Walter Benjamin, *Pasażer*, red. R. Tiedemann, przeł. Ireneusz Kania, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2005; Alain Ehrenberg, *La Fatigue d'être soi. Dépression et société*, Odile Jacob, Paris 1998; Elias Norbert, *Społeczeństwo jednostek*, przeł. Janusz Stawiński, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2008; Michel Foucault, *Narodziny biopolityki*, przeł. Michał Herer, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2011; Anna Freud, *Ego i mechanizmy obronne*, przeł. Małgorzata Ojrzyska, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2004; Zigmunt Freud, *Charakter i erotyka*, przeł. Robert Reszke, Dariusz Rogalski, Wydawnictwo KR, Warszawa 1996; Jean-Claude Kaufmann, *La femme seule et le Prince charmant*, Nathan, Paris 1999; Jean-Claude Kaufmann, *Ego. Socjologia jednostki*, przeł. Krzysztof Wakar, Scholar, Warszawa 2004.

Małgorzata Jacyno pracuje w Instytucie Socjologii Uniwersytetu Warszawskiego. Autorka i redaktorka publikacji książkowych: (wraz z Aliną Szulżycką) *Iluzje codzienności. O teorii socjologicznej Pierre'a Bourdieu* (1997); *Dzieciństwo. Doświadczenie bez świata*

(współred. Aldona Jawłowska, Marian Kempny), (1999); *Kultura w czasach globalizacji* (2004); *Kultura indywidualizmu* (2007) (tłum. na j. rosyjski: *Kultura indywidualizmu*, 2012, tłum. na j. czeski: *Kultura individualismu*, 2012), *Przewodnik socjologiczny po Warszawie* (red.) (2016).

Individualism, in both its liberating and destructive manifestations is not — though we may believe so — the achievement of the last few decades. Social sciences and the humanities are looking for sources of individualism in the 15th century, especially in the art of new portraiture. It was then that the coats of arms disappeared from the paintings, and the portrayed people were no longer represented as part of a family. In the paintings by Jan van Eyck people no longer represent the dynasty and cease to be part of the chain of human existence. All they represent is themselves, and their presence, as Hans Belting noted, needs no support from their ancestors and the generations to come. This change in representation is expressed, mainly, by a different gaze of the portrayed person: the blunt and absent gaze is replaced by a meaningful one, seeking the viewer's attention. In the art of new portraiture, Belting argues, artists ceased to simply record the existence of the subject, and were aiming to express his or her living presence. To this day, the question whether art is the forerunner of change and proposes a new liberated humanity, or rather illustrates, follows and strengthens new ideas — remains unanswered. Regardless of the answer, a project of new humanity and new principles of human coexistence can be found in the art from nearly six centuries ago. In the works of van Eyck and later Rafael and Rembrandt, man is in company but without the assurance from other people. The meaningfulness of his gaze, often directed towards the viewer, is devoid of any particular content or clear message. It is a focused gaze, concentrating its own inner energy. It does not come from an anatomically represented face, or from the human physiognomy, but from the interior, from a certain depth. It demonstrates

that man in order to exist does not need the assistance of the external social reason for existence anymore. His right to live can be deduced from himself, from the fact that he experiences happiness and suffering, has longings, dreams and secrets. Such a man no longer belongs to an imagined world, but above all to himself. In western societies, immortality in the eyes of the next generations or the immortal soul have been replaced by individualistic values of self, expression, authenticity, self-consciousness, choice and freedom.

Man as soloist, to use the term coined by German sociologist Norbert Elias, is the main concept of individualism, which shapes our contemporary cultural as well as political environment. In other words, our ways of life, but also our rights, would not be so obvious if the individuals did not come out of the background to the fore. It is difficult to decide what was the influence of individualisation on such events as the abolition of slavery, universal suffrage, or the adoption of the declaration of human rights, but there is no doubt that the values of individualism have given them energy and legitimacy. Individualisation has forced reforms on all institutions. Schools, courts, medicine, the public sphere and the family have been changed thanks to emancipated individuals. All these institutions must take into account the fact that they are dealing with individuals equipped with this meaningful gaze, which has become indisputable proof of the existence of an invisible 'interior' filled with hopes, desires and anguish.

Individualism has contributed, as Jean-Claude Kaufmann notes, to extending democracy to individuals' private lives. At first, the choices were limited to the sphere of politics, later individuals gained the right to their own truths, identities and morals. The democratisation of private life, as the author notes, defined the character of modern times to the same extent — if not more — as the democratisation of public life. The process of individualisation has also changed the way people exercise power, both in the public and private

spheres. Ruling the 'soloists' has forced all authority to 'innovate', to seek new strategies for influencing people. This does not, of course, exclude any form of abuse of power, but the authorities in a society of individualised people must hide their cruelty, practice hypocrisy and persuasion, and show or at least pretend to show respect for the individual. Today it is clear that individualisation, or at least its direction, was not a necessary process, the culmination of some cultural 'evolution' of western societies. It is also clear that this is not a complete process, and its effects are not definitive and certain. It means that we, too, are not just inheritors or consumers of individualisation, but that we are constantly participating in it, constantly coming out of the background and trying to make it to the world stage just like the people portrayed by van Eyck.

Ideological support for various forms of sacralisation of the individual — 'being yourself', 'personal life' and 'privacy' — was provided by psychoanalysis and the arts at the turn of the 19th and 20th centuries. Psychoanalysis has proposed a program for authorising life by individuals. It trained them in the distinction of what comes from their own choices, and what is the result of influences, desires and unspoken orders from others. Anna Freud, making use of distrust, typical of psychoanalysis, argued that women's favourite reading — the biographies of great men — testify to the fact that their desires to participate in the public sphere have been suppressed by their families and culture. In turn the bohemians of the end of the 19th century challenged the bourgeois life. It is known that their half-suicidal lives, contempt for honours, manners, and the opinions of others, attributed to the artistic milieu, were above all a myth, but one that everyone could relate to when experimenting with new ways of life.

Under the influence of individualisation, all our institutions have changed: they give people the right to own one's own life and opinion, but they also require individuals to continually reform, and use the numerous, verbal and non-verbal incentives to individualise. Today individuals are increasingly aware of the fact that the possibility of having their own life equals necessity of living on their own. It's not that individualisation has a bright and a dark side. It is rather that western societies are implementing a certain program of individualisation, and that the idea of 'being yourself' reveals more and more paradoxes. The key ideals of individualism are less obvious and they become today 'a vortex' of meanings that require exegesis. Authenticity and naturalness are as much a right as the requirement and principle of the new etiquette. In order to 'be yourself' you have to read guides, order surveys, participate in assertiveness workshops, meditate, attend dance classes, watch your body, control your breath, gain medical knowledge, follow a proper diet, etc. 'Being yourself' must also be carefully calculated, as, obviously, openness and sincerity can be used in various ways against those who treat the encouragement to express themselves too literally. It is no accident that one of the popular books of the late 20th century, by Alain Ehrenberg, is about people being tired of being themselves. The otherwise elitist idea of

being yourself, promoting the individual, has become ultimately a populist program of each political party. It is present in Hollywood productions, romances, TV shows, guides, songs and commercials.

For this reason, as Michel Foucault argued, today the task of individuals is to liberate themselves from the specific individualisation programme and seek for new versions of it. The current individualisation programme coincides with political and economic projects. 'There is no such thing as society. There are individual men and women, and there are families' — the statement by Margaret Thatcher from the 1980s has become a doctrine determining economic policy agenda. 'Individual men and women' are increasingly reminiscent of a new incarnation of monks: they work a dozen or so hours a day, sleep no more than six, give up vacations, do workouts, run breathless, meditate, choose drastic diets, engage in social programs, buy consciously (to repent for sometimes buying unconsciously), release bad emotions, practice emotional distance, and keep stoic calm against the insults they experience at work. The culture of individualism is based on faith in an omnipotent individual who can gain almost supernatural powers if only he remains 'himself', and — he will become himself, if he changes. 'Being yourself' today has nothing to do with life as such. The question is whether people would run miles every day, stick to dietary regimes, and tolerate various types of humiliation if one day they were to discover they are not doing it for themselves, but because they happen to live in a certain political regime, that saw individualisation as a wonderful opportunity to discipline people in a new, more discreet way.

Social problems of today are problems of 'individual people'. Bankruptcy, poverty, unemployment, forced mobility, illness, old age, addiction or betrayal are personal, and therefore psychological problems, with which an independent, liberated individual must deal. The rods of self-reliance, as Ulrich Beck notes, can become the bars of loneliness. An individual is tired of 'being himself' and in order to be able to take responsibility for 'his own life' or even to stand on his own feet must constantly support himself at his own expense and at his own risk with expertise, stimulant and sedative drugs, supplements, substances, therapies, workshops and workouts. Being a modern human being is becoming more and more exhausting. Weird practices, irrational beliefs, individual rituals and quirks are often invisible to others, because people practice them, as Sigmund Freud wrote: in 'Melusine-like isolation'. Melusine was a nymph leading a double life. One — public and known to everyone, and the other — secret, under an inhuman figure. Freud claimed that the quirks that people secretly practice are functional. They manage to do well with their daily duties, because before in secret they practiced 'secret activities', and these are strikingly similar to old prohibitions and orders — washing hands, diet, exercise. Intensive individualisation has caused the individual to be detached from other people and institutionalised ways of protecting themselves from misfortune and suffering. Unbearable lightness of being, lack of gravity, life in the middle of nowhere is the price of

solo performance on stage. Today it becomes clear that care and violence experienced by individuals in traditional societies were not a very well matched, but inseparable couple. It can be said that the implementation of individualisation makes people hurry to break off the shackles, even if it ends with the amputation of the limbs.

It is increasingly evident that the right to be a single human becomes a history of more or less successful attempts to seek support in oneself. 'I' is barricaded in its own rituals, which brings loneliness and isolation. Jean-Claude Kaufmann observed people in their 'Melusine-like isolation' — at home. Relaxing bath, phone calls, listening to music, reading, watching movies, wandering around the house, sudden decisions to leave the house, and sudden decisions to cancel a meeting: nothing is necessary or justified enough to stick to the chosen action and decision. The depths and the interior of the human being are filled with experiences, ephemeral thoughts and difficult to name anxieties, upon which one cannot build a sense of identity. On the other hand, what is called purification of mind — stopping ones thoughts, giving up childish ways of seeking solace in food or movement — makes the 'I' empty and too abstract to enjoy it. If by chance, as you wander around the apartment, the barricaded 'I' sees your reflection in the mirror, probably what it sees will not be a meaningful look of the emancipated individual, but rather the face of an agonised and depressed man who literally has nothing to do with himself. The burning issue of 'Melusine-like isolation' is also addressed by artists, and it is no coincidence that so much is being said about the 'social turn' of art. It is art that is ready to give up its autonomy in an attempt to re-associate the self, the body, the identity, and the community. For us, individualists, the most important will be the result of an experiment that shows whether it is possible to combine in a durable, stable form the respect for the magnitude and holiness of the individual with solace brought by co-existence and community. ●●●

Ulrich Beck, *World Risk Society*. Cambridge: Polity Press, 1998; Hans Belting, *Faces: Eine Geschichte des Gesichts*, München: C. H. Beck, 2013; Walter Benjamin, *Passagen-Werk, 1927–1940*, publ. 1982; Alain Ehrenberg, *La Fatigue d'être soi. Dépression et société*, Paris: Odile Jacob, 1998; Elias Norbert, *The Society of Individuals*, Dublin: UCD Press, 2010; Michel Foucault, *The Birth of Biopolitics: Lectures at the Collège de France, 1978–1979*, New York: Palgrave Macmillan, 2010; Anna Freud, *The Ego and the Mechanisms of Defense* (1936), revised edition: 1966; Sigmund Freud, *Studienausgabe*, vol. 2: *Zwang, Paranoia und Perversion*, Frankfurt am Main 1973; Jean-Claude Kaufmann, *La femme seule et le Prince charmant*, Paris: Nathan, 1999; Jean-Claude Kaufmann, *Ego: Pour une sociologie de l'individu*, Paris: Nathan, 2001.

Małgorzata Jacyno works at the Institute of Sociology of the University of Warsaw. Author and editor of book publications: (together with Alina Szulżycka) *Iluzje codzienności. O teorii socjologicznej Pierre'a Bourdieu* [Illusions of everyday practice. On the sociological theory of Pierre Bourdieu] (1997); *Dzieciństwo. Doświadczenie bez świata* [Childhood. Experience without the world] (co-editors: Aldona Jawłowska, Marian Kempny), (1999); *Kultura w czasach globalizacji* [Culture at the time of globalisation] (2004); *Kultura indywidualizmu* [Culture of individualism], (2007) (translated into Russian: *Kultura indywidualizmu*, 2012, translated into Czech: *Kultura individualismu*, 2012), *Przewodnik socjologiczny po Warszawie* [Warsaw. A sociological guide] (ed.) (2016).

Rejestry bliskości i ciała jako filtry

Registers of Closeness and Body as Filters

Katarzyna Słoboda



Choreografię dzisiaj możemy rozumieć nie tylko jako sposób komponowania ruchu ciała w czasie i przestrzeni, ale jako metodę tworzenia relacji. Nie jest ona już wyłącznie domeną sztuki tańca, rozpisywaniem na papierze układów, gestów i póz narzucanych ciałom, które miały opowiadać historię — przeważnie taką, która gloryfikowała króla, chlebobawcę pierwszych akademii tańca (w XVII wieku we Francji). Rozwój baletu — tej najbardziej nobilitowanej sztuki tańca — doprowadził do ekstremum

wirtuozerię ruchu ciała, które dzięki żmudnemu treningowi miały stawać się idealną taneczną maszyną. W początkach XX wieku taniec wyzwolił się z konieczności ujarzmięcia ciała, a twórczynie takie jak Isadora Duncan, Loïe Fuller, Mary Wigman czy Martha Graham poszukiwały w nim wyrazu stanów wewnętrznych i sposobu oddziaływania na widzów, badały anatomiczne uwarunkowania ruchu czy wreszcie samodzielnie włączały w spektakl taneczny cały arsenał nowatorskich rozwiązań scenicznych.

Choreografii nie traktowano już jako zaprogramowanego następstwa kroków i figur, a jako narzędzie do badania wzorów ruchu, jego rytmu, kształtu i natężenia. W połowie XX wieku tworzenie tańca przestawało być jedynie wyrazem indywidualnej ekspresji, stawało się mobilną i cielesną wypowiedzią na temat istoty ruchu i jego materialności. Tym samym zerwano z intencjonalnością i jednoznaczną interpretacją choreograficznych propozycji (Merce Cunningham). Przełomowa rola pokolenia Judson Dance Theater (Trisha Brown, Deborah Hay, Robert Morris, Steve Paxton, Yvonne Rainer czy Carolee Schneemann) polegała na przewartościowaniu roli choreografa poprzez wspólne podejmowanie decyzji dotyczących przebiegu performansu, a procesualność doceniano bardziej niż skończone dzieło. Inicjujący pracę artysta proponował rodzaj partytury — zestawu otwartych zadań, częstokroć włączających ruch codzienny, potoczny. Artystyczna domena tańca stała się otwarta, a choreografia zmieniła się w pole gry, często włączającej widzów.

Yvonne Rainer w 1965 roku w swoim *NO Manifesto* pisała:

NIE dla spektaklu.
 NIE dla wirtuozerii.
 NIE dla przekształcania, magii i uwiarygodnienia.
 NIE dla splendoru i transcendencji.
 NIE dla wizerunku gwiazdy.
 NIE dla heroiczności.
 NIE dla antyheroiczności.
 NIE dla śmieciowej wyobraźni.
 NIE dla zaangażowania wykonawcy lub widza.
 NIE dla stylu.
 NIE dla estetyki camp.
 NIE dla kuszenia widza przez wykonawcę.
 NIE dla ekscentryczności.
 NIE dla ruszania się czy bycia poruszonym!

W 2004 roku Mette Ingvartsen odpowiedziała, pisząc *YES Manifesto*:

TAK dla przededefiniowania wirtuozerii.
 TAK dla „inwencji” (jakkolwiek niemożliwej).
 TAK dla konceptualizowania doświadczenia, afektów i odczuć.
 TAK dla materialności i praktyki ciała.
 TAK dla ekspresji.
 TAK dla zmiany nazwy, dekodowania i nagrywania ekspresji.
 TAK dla nierozpoznawalności i niepodobieństwa.
 TAK dla nonsensu/nielogiczności.
 TAK dla organizujących zasad zamiast stałych systemów logicznych.
 TAK dla umieszczaniem „wrażnego konceptu” za faktycznym jego wykonaniem.
 TAK dla metodologii i procedur.
 TAK dla montażu i ożywiania.

TAK dla stylu będącego wynikiem procedury i specyfiki danej propozycji (tzn. każda propozycja ma odmienny „styl”/specyfikę, i w tym sensie praca nie może być rozumiana jako esencjalistyczna).

TAK dla mnogości, różnicy i współbycia?

Współczesny taniec wydaje się być zawieszony pomiędzy tymi dwoma manifestami. Praktyka choreograficzna wykraczająca poza pole sztuki rozpięta jest pomiędzy sprawczością i posłuszeństwem, zmianą i stałością, procesualnością i efektywnością, obecnością i brakiem, relacyjnością i techniką, uważnością i autoreferencyjnością, dążeniem do wolności i kontrolą. Choreografia staje się trybem odczuwania i komponowania doświadczenia współobecności. Przechodząc do galerii czy muzeum, współuczestniczymy w pewnej bardzo precyzyjnie zakreślonej choreografii. Poczawszy od zakupu biletu w kasie, zostawienia plecaka czy wierzchniego okrycia w szatni, po przechodzenie salami wystawowymi i odbiór wystawy. Od kilku lat jednak daje się zauważyć większą i bardziej jednoznaczną obecność choreografii w muzeach i galeriach, które podejmują zagadnienia tańca, choreografii czy szerzej — sztuk performatywnych w kontekście sztuk wizualnych czy wystawiennictwa. Najciekawsze są propozycje, które nie fetyszyzują ulotności sztuki tanecznej, nie traktują wydarzenia jako dodatku do programu instytucji, ale włączają się w dialog pomiędzy dyscyplinami, prowokując widza do przemyślenia swojego sposobu funkcjonowania w galeryjnych przestrzeniach. Na co i jak patrzeć? Jak się poruszam? Co przykuwa moją uwagę i dlaczego? Czy wizyta na wystawie jest dla mnie spełnieniem kulturowego rytuału, przygodą intelektualną, estetyczną przyjemnością, prowokacją, czy doświadczeniem dzielnym z innymi współobecnyimi?

„Tym, co może zrobić instalacja, performans, pojęcie czy zapośredniczony obraz, jest wytyczenie możliwego lub rzeczywistego zwrotu na gruncie praw, zwyczajów, miar, obyczajów, technicznych i organizacyjnych narzędzi, które definiują, jak musimy się zachowywać i w jaki sposób winniśmy się do siebie odnosić w danym czasie i określonym miejscu. W sztuce szukamy odmiennego sposobu życia, nowej szansy na współistnienie”³ — pisał Brian Holmes w swoim *Manifestie afektywistycznym* (2008), zapowiadając, że to rozmaicie rejestrowana i generowana intymność stanie się toposem dla sztuki XXI wieku. Czy to właśnie nie ciekawość ciała, jego materialności, emocjonalności czy intensywności powoduje, że coraz częściej to one, a nie obiekty budują muzealne doświadczenie? Czy powodem, dla którego chcemy oglądać inne ciała z bliska jest fakt, że mamy coraz więcej narzędzi do kreowania ich idealnego wizerunku, zmieniania dynamiki ich odczuwania i rejestrów rzeczywistości, w jakiej funkcjonują? Czy nasze ciała nie stały się filtrami naszego codziennego doświadczenia i odczuwania? Tak często podróżują po rozmaitych orbitach wirtualności, że z jednej strony potencjalnie mogą ulec raptownym przekształceniom, a z drugiej — są ciężarem, nie spełniając oczekiwań, jakie narzuca wyobraźnia (podsycana ciągle nowymi produktami popkultury). ●●●

3 Brian Holmes, *Manifest afektywistyczny*, przeł. Piotr Juszkowiak, w: *Przyjdźcie, pokażemy Wam, co robimy. O improwizacji tańca*, red. Katarzyna Stoboda, Sonia Nieśpiatowska-Owczarek, Muzeum Sztuki w Łodzi, Łódź 2013, s. 249.

Katarzyna Stoboda — kuratorka, redaktorka, badaczka tańca. Doktorantka w Instytucie Sztuki Polskiej Akademii Nauk w Warszawie. Pracuje w Muzeum Sztuki w Łodzi, gdzie była kuratorką m.in. wystaw: *Oczy szukają głowy do zamieszkania* (2011, z Aleksandrą Jach, Joanną Sokołowską, Magdaleną Ziółkowską), *Ćwiczenia z (re)produkcji* (2013, z Aleksandrą Jach, Magdaleną Ziółkowską), *Przyjdźcie, pokażemy Wam, co robimy. O improwizacji tańca* (2013, z Sonią Nieśpiatowską-Owczarek), *Układy odniesienia* (2016, z Mateuszem Szymanówką), *Poruszone ciała. Choreografie nowoczesności* (2016/2017). Współredaktorka książek: *Robert Morris. Uwagi o rzeźbie. Teksty* (2010), *Przyjdźcie, pokażemy Wam, co robimy. O improwizacji tańca* (2013), *Muzeum Sztuki w Łodzi. Monografia. Tom I* (2015), *Poruszone ciała. Choreografie nowoczesności* (2017).

Choreography today can be understood not only as a way of composing body motion in time and space, but as a method of creating relationships. It is no longer just a domain of dance art, patterns, gestures and poses put on a piece of paper, and imposed on bodies, which are to tell a story — mostly one that glorifies the king, patron of the first dance academies (in the 17th century in France). The development of ballet — the most valued dance art, has led to extreme virtuosity of body movements which, thanks to arduous training, were to become perfect dance machines. At the beginning of the 20th century, dance was liberated from the necessity of body taming, and artists such as Isadora Duncan, Loie Fuller, Mary Wigman and Martha Graham sought expression of internal states and ways of influencing spectators, explored anatomical conditions of the movement and finally included a whole set of innovative solutions in the dance performance. Choreography was no longer treated as a programmed sequence of steps and figures, but as a tool for examining motion patterns, rhythm, shape, and intensity. In the middle of the 20th century, dance was no more seen as means of individual expression; it became a mobile and bodily statement about the essence of movement and its materiality. Thus, it broke with intentionality and unequivocal interpretation of choreographic suggestions (Merce Cunningham). The breakthrough role of the Judson Dance Theater generation (Trisha Brown, Deborah Hay, Robert Morris, Steve Paxton, Yvonne Rainer and Carolee Schneemann) was to redefine the role of the choreographer by making collective decisions about the course of the performance, and processuality was appreciated more than the completed work. The artist initiating the work proposed a kind of score — a set of open tasks, often involving every day, ordinary movement. The artistic domain of the dance became open and the choreography changed into a game field, often involving spectators.

In 1965, Yvonne Rainer wrote in her *NO Manifesto*:

NO to spectacle.
NO to virtuosity.
NO to transformations and magic and make-believe.
NO to the glamour and transcendency of the star image.
NO to the heroic.
NO to the anti-heroic.
NO to trash imagery.
NO to involvement of performer or spectator.

NO to style.
NO to camp.
NO to seduction of spectator by the wiles of the performer.
NO to eccentricity.
NO to moving or being moved!

In 2004 Mette Ingvartsen responded with her *YES Manifesto*:

YES to redefining virtuosity.
YES to 'invention' (however impossible).
YES to conceptualizing experience, affects and sensation.
YES to materiality and body practice.
YES to expression.
YES to un-naming, decoding and recoding expression.
YES to non-recognition, non-resemblance.
YES to non-sense/illlogics
YES to organising principles rather than fixed logic systems.
YES to moving the 'clear concept' behind the actual performance of.
YES to methodology and procedures.
YES to editing and animation.
YES to style as a result of procedure and specificity of a proposal (meaning each proposal has another 'style/specificity, and in this sense the work cannot be considered essentialist.)
YES to multiplicity, difference and co-existence?

Contemporary dance seems to be suspended between these two manifestos. Choreography practice extending beyond the field of art is spread between agency and obedience, change and permanence, processuality and efficiency, presence and absence, relations and technique, mindfulness and self-reference, the pursuit of freedom and control. Choreography becomes a mode of feeling and composing the experience of co-existence. When coming to a gallery or museum, we participate in a very precise choreography. Beginning with the purchase of the ticket at the box office, leaving the rucksack or coat in the cloakroom, walking through the exhibition rooms and receiving the exhibition we are offered. In the recent years, however, one can notice a greater and more explicit presence of choreography in museums and galleries, which deal with issues of dance, choreography or performing arts in a broader sense — in the context of visual arts or exhibitions. The most interesting are those projects that do not make a fetish out of the ephemeral character of dance, do not treat events as simply supplements to the institution's program, but engage in dialogue between disciplines, provoking the viewers to rethink their ways of functioning in the gallery space. What and how do I look at? How do I move? What attracts my attention and why? Is the visit to the exhibition a cultural ritual, intellectual adventure, aesthetic pleasure, provocation, or experience shared with other participants?

‘What an installation, a performance, a concept or a mediated image can do is a mark, or a real shift with respect to the laws, the customs, the measures, the mores, the technical and organizational devices that define how we must behave and how can we relate to each other at a given time and in a given place. What we look for in art is a different way to live, and fresh chance at coexistence’³, as Brian Holmes wrote in his *Afektivist Manifesto* (2008), announcing that it's the diversely recorded and generated intimacy that would become a topos for 21st century art. Is it not the curiosity of the body, its materiality, emotionality or

1 Yvonne Rainer, *NO Manifesto*, przeł. Jadwiga Majewska, w: *Świadomość ruchu. Teksty o tańcu współczesnym*, red. Jadwiga Majewska, Korporacja ha!art, Kraków 2013, s. 195.

2 Cyt. za: Astrid Peterle, *The Performances of Mette Ingvartsen. The Pleasures of Depersonalized Bodies, Bouncing Trampolines and Evaporated Landscapes*, „n.paradoxa” 2010, t. 25, s. 37, także <http://www.metteingvartsen.net/performance/5050/> (dostęp 10.06.2017).



intensity that build the museum experience rather than the objects? Do we want to see closely other bodies due to the fact that we have more and more tools to create their ideal image, change the dynamics of their feelings and registers of the reality in which they function? Have our bodies not become filters of our daily experiences and feelings? So often they travel on various virtual orbits that, on the one hand, they can potentially undergo rapid transformations, and on the other — they are a burden, not fulfilling the expectations imposed by imagination (fuelled by new and new products of the pop-culture). ●●●

- 1 Yvonne Rainer, "No' to spectacle . . .", *Tulane Drama Review*, no. 2, vol. 10, 1965, p. 178.
- 2 Quoted after: Astrid Peterle, 'The Performances of Mette Ingvarstsen. The Pleasures of Depersonalized Bodies, Bouncing Trampolines and Evaporated Landscapes', *n.paradoxa*, vol. 25, 2010, p. 37, also <http://www.metteingvarstsen.net/performance/5050/> (accessed 10 June 2017).
- 3 Brian Holmes, 'The Affectivist Manifesto. Artistic Critique for the 21st Century', in idem, *Escape the Overcode. Activist Art in the Control Society*, Eindhoven: Van Abbemuseum, 2009, p. 12.

Katarzyna Słoboda — curator, editor, dance researcher. Post-graduate student at the Institute of Art of the Polish Academy of Sciences. She works at the Muzeum Sztuki Łódź, where she curated several exhibitions, i.a.: *Eyes Looking for a Head*

to Inhabit (2011, with Aleksandra Jach, Joanna Sokołowska, Magdalena Ziółkowska), *Exercises in (Re)production* (2013, with Aleksandra Jach, Magdalena Ziółkowska), *You Come, We'll Show You What We Do. On Dance Improvisation* (2013, with Sonia Nieśpiąłowska-Owczarek), *Frames of Reference* (2016, with Mateusz Szymanówka), *Moved Bodies. Choreographies of Modernity* (2016/2017). Co-editor of books: *Robert Morris. Notes on Sculpture. Texts* (2010), *You Come, We'll Show You What We Do. On Dance Improvisation* (2013), *Muzeum Sztuki Łódź, Monograph. Vol. I* (2015), *Moved Bodies. Choreographies of Modernity* (2017).



Autoportret ekspresyjny, 1945, olej, węgiel, płyta pilśniowa

reprodukcje wszystkich prac: © Fundacja Marii Lassnig

Expressive Self-Portrait (Selbstporträt expressiv), 1945, oil paint and charcoal on fibreboard

all reproductions: © Maria Lassnig Foundation

Maria Lassnig

Maria Lassnig

kuratorka | curator: **Kasia Redzisz**

współpraca kuratorska ze strony Zachęty | assistant curator on the part of Zachęta: **Magdalena Komornicka**

identyfikacja wizualna | visual identity: **Full Metal Jacket**

organizator wystawy | organiser of the exhibition: **Tate Liverpool**

współpraca | collaboration: **Maria Lassnig Foundation**

Wystawa jest pierwszą w Polsce prezentacją twórczości austriackiej artystki Marii Lassnig (1919–2014), jednej z najbardziej oryginalnych malarek XX wieku. Obejmuje kilkadziesiąt wielkoformatowych obrazów odzwierciedlających jej wieloletnią fascynację ludzkim ciałem i autoportretem. Prezentuje przekrój całej twórczości malarki, począwszy od prac powstałych w Wiedniu w latach czterdziestych XX wieku, przez dzieła tworzone w Paryżu, w Nowym Jorku oraz po powrocie do Austrii w roku 1980, a także obrazy z ostatnich lat życia artystki. Maria Lassnig, która we wczesnym okresie twórczości pozostawała pod silnym wpływem nurtów celebrujących spontaniczne gesty malarskie, jak informel, tasyzm oraz surrealizm, tworzyła obrazy o wyrazistej ekspresji i żywej kolorystyce, w centrum kompozycji umieszczając postać ludzką.

Wystawa kładzie nacisk na zainteresowanie artystki „świadomością ciała” — terminem tym określała swoje zaangażowanie w transponowanie doświadczeń cielesnych na gesty malarskie i przelewanie na płótno realistycznych przedstawień samego ciała. Wśród prac prezentowanych na wystawie znalazło się wiele autoportretów z całego okresu pracy twórczej malarki, począwszy od *Autoportretu ekspresyjnego* z 1945 roku, aż po powstały niedawno *Autoportret z pędzlem* (2010–2013). Płótna, których bohaterką jest sama artystka, ukazują kruchość ciała ludzkiego, proces starzenia się i upływ czasu.

Obok autoportretów na wystawie prezentowane są obrazy przedstawiające ciała ulegające metamorfozie w przedmioty codziennego użytku i urządzenia mechaniczne, a także — w serii obrazów odnoszących się do wojny w Zatoce Perskiej w 1991 roku — w broń. Wprawdzie w twórczości Lassnig kluczowym elementem jest skupienie się na sobie, prace takie jak *Kuchenne wojny* z 1991 roku ujawniają głębokie zainteresowanie malarki ludzkim losem, związkami pomiędzy ludźmi i technologią, a także jej wpływem na społeczeństwo.

W czasie trwającej 70 lat kariery Maria Lassnig pozostawała wierna sformułowanej przez siebie koncepcji „świadomości ciała”. Wystawa oddaje hołd wyjątkowej wizji artystki, która zawsze sprzeciwiała się kategoryzacji. Mimo że niemal do końca swoich dni była w niewystarczającym stopniu prezentowana, odegrała znaczącą



foto: © Kurt-Michael Westermann

rolę w rozwoju malarstwa w XX i XXI wieku, a jej obrazy były wysoko oceniane przez krytyków i stanowiły źródło inspiracji dla innych artystów, takich jak Paul McCarthy czy Martin Kippenberger. ●●●

Zachęta — National Gallery of Art presents the first retrospective in Poland of one of the most original painters of the 20th century, Maria Lassnig (1919–2014), Austria.

Featuring large scale paintings that reveal her long standing exploration of the body and self-representation the exhibition spans her career; from work made during the 1940s in Vienna, periods spent in Paris and New York, her return to Austria in 1980 and paintings made in the final years of her life. Influenced at an early stage by art movements that celebrate gestural, informal and spontaneous practice such as art informel, tachisme and surrealism, Lassnig developed a singular body of work, making boldly expressive, brightly coloured oil paintings with the human figure at the centre of her compositions.

The exhibition emphasises Lassnig’s interest in ‘body awareness’, a term she coined herself to express her commitment to painting the sensations experienced by the body alongside the realistic representation of the body

itself. The exhibition will feature a large group of self-portraits spanning from *Expressive Self-Portrait (Selbstporträt expressiv, 1945)* to her *Self-Portrait with Brush (Selbstporträt mit Pinsel, 2010–2013)*. Using herself as the subject of her paintings, they address the fragility of the body, the aging process and the passing of time.

In addition to self-portraiture, the exhibition also shows a selection of paintings that depict the body morphed with household objects and mechanical devices, or with weapons, in paintings that refer to the Gulf war of 1991. Although defined as an artist for whom the focus on the self is of key importance, these works, such as *Kitchen War (Der Küchenkrieg, 1991)* reveal Lassnig’s deep interest in the human condition and our relationship with technology and its impact on society.

During Lassnig’s 70 year career her unwavering commitment to ‘body awareness’ remained persistent and the exhibition celebrates the singular vision of this artist who was never willing to be categorised. Despite being largely underrepresented until recent years, Maria Lassnig has played an influential role in the development of painting in the 20th and 21st centuries and her work has been met with critical acclaim and inspired other artists such as Paul McCarthy and Martin Kippenberger. ●●●

Maria Lassnig w swojej pracowni w Wiedniu, 1983

Maria Lassnig in her studio in Vienna, 1983



Świadomość ciała. Manifest

Body Awareness Manifesto

Maria Lassnig

Moje barwne obrazy z ostatnich lat są związane z polem widzenia, polem różnobarwnego światła odpowiadającego temu, które wpada przez zamknięte powieki, do których przyłączone są później nijakie grudy ciała —

Ale rysunki skazane przez ostry lub tępy ołówek na to, by być tylko linią, nie wypełniają się, raczej tworzą kontur zgodnie z opisem lub zawierają opis w swoich wewnętrznych granicach; Każdy rysunek jest udaremionym obrazem olejnym, nie powtarzam bowiem żadnego rysunku w oleju; innymi słowy są one autonomiczne.

W moich rysunkach jest więcej wolności i spontaniczności niż w obrazach olejnych, bo łatwiej mi ułożyć kartkę papieru, przyklejoną do czegoś twardego, czy to na kolanach, czy w łóżku na brzuchu, na stole, na podłodze, na krześle, ja sama też mogę przyjmować przed nią różne pozycje, czego nie da się, albo z trudem da się zrobić, z naciągniętym płótnem.

„Rysunek jest najbliższy idei”.

Rysunek jest najbliższy chwili.

Każda chwila to tylko jedna możliwość.

Ale pokusa, by stworzyć „ostateczny” rysunek, jest nadal niezbędna od czasu do czasu.

Czas mści się na rysunku rozpoczętym zbyt szybko i pozostaje on nigdy nie dokończony.

Doznania cielesne = świadomość ciała = ŚC

Kiedy obrazuje się ŚC, widzenie staje się rodzajem inspekcji.

Abstrakcja — usunięcie, strata?

Raczej ucieleśnienie obfitości, kompresja.

Więc jaki jest sens ŚC? Nie zmysł wzroku, nie zmysł słuchu, ani powonienia, ani smaku, ani dotyku (choć ten ostatni jest najbliższy).

Nie jest to też mieszanka zmysłów. Ale jest to zmysł.

Od niewyraźnego, płynnego, wrażliwego rozpoznania własnej percepcji cielesnej do chwili, gdy można użyć ołówka, by przekroczyć granicę bezpieczeństwa, co dla mnie staje się w coraz większym stopniu jedną z największych tajemnic działalności artystycznej — i nawet jeśli da się uchwycić każdą ulotną chwilę, następną łamigłówką będzie wybór chwil.

Skoro można zakwestionować wygląd wszystkich rzeczy widzialnych, o ile bardziej musi to być prawdziwe w odniesieniu do niewidzialnych, takich jak doznania cielesne ŚC; ponieważ są tak bardzo wątpliwe, nie są kwestionowane albo w ogóle pokazywane. Sama robiłam to wiele razy.

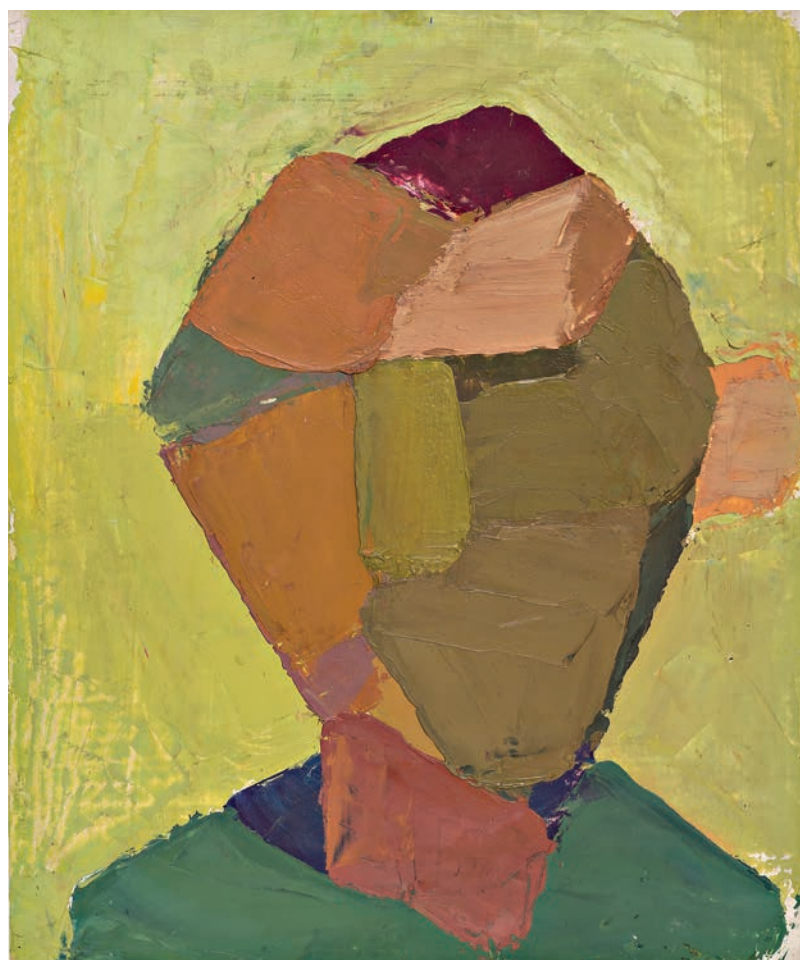
Niewidzialne nie znaczy nieodczuwalne; ponieważ można to poczuć.

Zamiast „wysp ciała” (Wildermuth) pojawiają się grudy ciała utrzymywane w całości przez linię skóry.

ŚC = punkt wyjścia = początek = treść = idea.

Wątpliwość i pewność w sztuce:

Jako że wszelka wiedza jest subiektywna, nie może być żadnych wątpliwości. Ale to, co obce, jest dla mnie pewnością.



Napoleon i Brigitte Bardot, 1961, olej, płótno

Napoleon and Brigitte Bardot (Napoleon und Brigitte Bardot), 1961, oil on canvas

Głowa, 1956, olej, płyta pilśniowa

Head (Kopf), 1956, oil on fibreboard

Dobrze, że Lyotard nie ogłosił, że ciało jest martwą przestrzenią: „cisza zdrowych organów tworzy piekielną wrzawę, bijące tętno, bodźce nerwowe” — (bo twierdzi się, że nie czujemy obecności zdrowego organu).

Kwestia świadomości przesady:

Jeśli pójść o krok za daleko, wkracza się w obszar dziwactwa; nie jest to coś, do czego dążę.

Kwestia świadomości czasu:

Ile czasu poświęcam dziełu sztuki?

Każdy rysunek jest triumfem nad niepokojem świata.

Kiedy usunie się granice, koncentracja rozchodzi się jak linie kardiogramu.

Związek między dwiema minutami nie ma nic wspólnego ze związkiem między jedną minutą a następną, a jednak potrzebujemy historii.

Odpowiedziałam negatywnie na pytanie O. Wienera, czy moja świadomość ciała tworzy „obraz” w mojej świadomości, tak że jedyne, co muszę zrobić, to skopiować go, takim, jaki jest, gdyż wierzę, że postrzegam jedynie intensywność, kierunek, pozycję świadomości mojego ciała, które nie tworzą obrazu.

Teraz jednak skłaniam się ku temu, by odpowiedzieć na to pytanie twierdząco, bo lepiej mieć jakiś obraz, nieważne, jak bardzo będzie amorficzny, chociaż to praca postkonceptualna, która przychodzi po zmysłowej impresji. Obraz jest przeciągany tam i z powrotem w stanie niepokoju, aż „osiągnie spokój” w owym tajemniczym punkcie pewności. ●●●

(1992)

My coloured paintings of recent years have to do with the field of vision, a field of variously coloured light equivalent to the fall of light through closed eyelids, to which the dull clumps of the body are then attached —

But the drawings, condemned by a sharp or blunt pencil to line only, do not fill out, but rather outline, following a description or containing a circumscription by its outer limit;

Every drawing is a thwarted oil painting, since I do not repeat any drawing in oil; in other words they are autonomous.

My drawings have more freedom and more motility in them than the oil paintings because I find a sheet of paper that has to rest on something hard easier to position, be it on my knees, on my belly in bed, on the table, on the floor, on the chair, and I myself can take up all sorts of positions in front of it, which cannot be done at all with a mounted canvas, or only with difficulty.

‘The drawing is closest to the idea.’

The drawing is closest to the moment.

Every instant has only one possibility.

But the temptation to make a ‘definitive’ drawing is still necessary from time to time.

Time takes revenge on a picture begun too fast and it is never finished.

Bodily sensations = body awareness = BA

Seeing is inspecting when depicting BA.

Abstraction — a removal, a loss?

More an incorporation of abundance, a compression.

So what is the point of BA? Not the sense of sight, nor the sense of hearing, nor the sense of smell, nor even taste or the sense of touch (the latter being the closest).

Nor is it a mixture of these senses. But it is a sense.

From vague, fluctuating, sensitive recognition of one’s own bodily perceptions to the moment the pencil is applied is a leap over a safety barrier, which to me is increasingly becoming one of the greatest mysteries of all artistic endeavor — and even if every fleeting moment can be nailed down, the next puzzle would be the choice of moments.

As all visible things are ‘questionable’ in appearance, how much more must this be true of invisible things like the bodily sensations of BA; because they are so very questionable they are not questioned or shown at all, I myself have done this repeatedly.

Invisible is not the same as insensible; because it can be sensed.

Instead of ‘body islands’ (Wildermuth) what emerge are body clumps held together by the line of the skin.

BA = starting point = beginning = content = idea.

Doubt and certainty in art:

Since all knowledge is subjective, there cannot be any doubts. But the strange is certainty to me.

It’s a good thing Lyotard didn’t declare the body to be a dead space: ‘the silence of healthy organs makes a hellish racket, the beating pulse, the neural stimuli’ — (because they claim that you don’t feel the presence of a healthy organ).

The question of conscience of exaggeration:

One step too far and it becomes bizarre; not something I aspire to.

The question of conscience of time:

How much time do I give a work of art?

Every drawing is a triumph over the world’s unrest.

When boundaries are removed, concentration spreads like the lines of a cardiogram.

The connection between two minutes has nothing to do with the connection between one minute and the next, but we still need history.

I answered the question of O. Wiener, whether my body awareness forms a ‘picture’ in my consciousness so that all I have to do is copy it, as it were, in the negative, as I believe myself to perceive only the intensity, the direction, and position of my body awareness, which do not yield a picture.

But now I am inclined to answer the question in the affirmative, for no matter how amorphous a picture may be, it is better at least to have a picture, though this is post-conceptual work that comes after the sensory impression itself. The picture is pulled back and forth in a state of unrest until it ‘comes to rest’ at the mysterious point of certainty. ●●●

(1992)



Z Marią Lassnig rozmawia Hans Ulrich Obrist

Maria Lassnig talks to Hans Ulrich Obrist

Autoportret z kijem, 1971, olej, węgiel, płótno

Self-Portrait with Stick (Selbstporträt mit Stab), 1971, oil paint and charcoal on canvas

Wiele pani obrazów wyróżnia się białym tłem. Wielokrotnie w kuluarowych rozmowach wspominała pani, że właśnie tło stanowiło przedmiot pani konfliktu z Francilem Baconem. Najnowsze pani prace dobitnie podkreślają zjawisko dające się zauważyć w obrazach z lat pięćdziesiątych [...]. Już wtedy malowała pani czarną farbą na białym tle. Czy mogłaby pani powiedzieć coś więcej o tej niemal awersji do tła?

Wybór białego tła jest właściwie naturalną konsekwencją mojego rozwoju. Po II wojnie światowej byłam aktywna w obrębie wielu nurtów, między innymi surrealizmu i sztuki informel, w której przypadku obecność pierwszego i drugiego planu nie była aż tak istotna. A poza tym wtedy raczej rysowałam. Rysunek będący wyrazem moich wewnętrznych odczuć przenosiłam na płótno. A płótno jest po prostu białe. Podobnie jak w przypadku innych moich prac, tutaj też jest dla mnie niezwykle istotne, aby tło było białe.

To surrealizm zdefiniował pani twórczość podczas pobytu w Paryżu, potem była sztuka informel, którą zresztą dosyć szybko pani porzuciła. Któregoś razu wspomniała pani w jednej z nieoficjalnych rozmów, że ten nurt szybko stał się pospolity. Wtedy wszyscy młodzi malowali informel, wystarczyło po prostu namazać cokolwiek na płótnie i nazwać to malarstwem informel. [...]

Ale w pani pracach, nawet tych najwcześniejszych, widać wiele oznak późniejszego stylu. Przecież wisi u pani ten wspaniały portret, mały obraz z lat czterdziestych. Tak wiele można w nim z pani odnaleźć. [...]

Te portrety to dla mnie szczególnie powód do dumy. Sądzę, że moje późniejsze, dojrzałe prace nie są wcale, wbrew powszechnej opinii, znacznie lepsze od prac z mojej młodości. Uważam, że takie twierdzenie jest niesprawiedliwe względem mojego wczesnego dorobku.

Pani twórczość prezentuje stały poziom. Na każdym etapie powstawały wybitne prace, ale to autoportrety stanowiły motyw przewodni, są wszechobecne, pojawiają się na każdym etapie pani aktywności.

Zmiana postępowała dynamicznie i rzeczywiście mój rozwój jest bardzo wyraźny. Od pierwszych kroków w świecie malarstwa aż do teraz zawsze szłam do przodu, pewnie dlatego, że po II wojnie światowej nie mogłam sobie znaleźć miejsca. [...]

Co zatem kształtowało pani twórczość w tym początkowym okresie, kim byli ważni dla pani artyści malarze? Czy był ktoś najbardziej inspirujący?

Nie. W czasach III Rzeszy nic nie widzieliśmy. W akademii była wprawdzie biblioteka, ale została ograbiona.

Można było jedynie zobaczyć malarstwo ludowe. Później naturalną kolejną rzeczą było odkrycie impresjonistów. Poznałam twórczość ich wszystkich, a Manet został moim bogiem. Jak i wszyscy impresjoniści zresztą, każdy z nich.

Czy poza Manetem byli jacyś inni malarze?

[...]

Owszem, później się pojawili. Oczywiście impresjoniści mieli też swoje autorytety, hiszpańskich malarzy, Goyę i Velázquezę. Wraz z impresjonistami zaadoptowałam ich jako nowych bogów.

Czy byli nimi też ekspresjoniści?

Szczerze mówiąc, nie do końca. Później bardzo szybko dotarłam do Picassa, a wtedy to on stał się moim autorytetem. Spośród ekspresjonistów naturalnie wielbiłam van Gogha. To nim zafascynowałam się po impresjonistach.

Picasso?

Tak, tak. Rozpad formy. On zaistniał w moim życiu wraz z rozpadem formy.

Czyli pewnym jej dualizmem. [...] W wywiadzie udzielonym Jörgowi Heiserowi dla „Frieze” w 2006 roku mówi pani o rozróżnieniu punktów wyjściowych pani twórczości — wewnętrznej świadomości, wewnętrznego odbioru własnego ciała i przeciwstawnego, zewnętrznego spojrzenia na ciało. Kiedy nastąpił ten rozpad?

[...]

Stosunkowo szybko, w 1948, 1949 roku wraz z pierwszymi rysunkami, bo na początku były rysunki. Człowiek zawsze nieśmiało stawia pierwsze kroki. Nie do końca wierzę osobom, które od razu działają z rozmachem.

[...]

Mówi pani, że nigdy nie traktowała ciała jako całości, lecz jako zbiór elementów. Zatem nie jest to ciało w wymiarze holistycznym. Twierdzi pani, że jeśli nie czuje części ciała, to go nie maluje.

Można tak powiedzieć. Wciąż tak robię.

[...]

Na wystawie, na której się znajdujemy [Maria Lassnig, Serpentine Gallery, Londyn, 25 kwietnia–8 czerwca 2008] ten dualizm jest bardzo silny, namacalny. Mamy tutaj więcej prac traktujących o zewnętrznosci ciała, można by to tak nazwać, ale mamy też prace pokazujące jego wnętrze.

Te mięsiste obrazy, mówiąc za Robertem Storrem. Przywołuje tu fenomenalną wypowiedź Storra, parafrazującego tutaj Willema de Kooninga, który stwierdził, że mięso jest istotą malarstwa.

[...] Czy maluje pani szybko, czy raczej powoli?

W porównaniu z innymi bez wątplenia szybko.

Ile czasu zajmuje stworzenie obrazu?

Niektóre powstają w jeden dzień.

[...]

Czy obrazy nurtu „świadomości ciała” powstają od razu, czy poprzedzają je rysunki? Jak wygląda ich proces powstawania?

Owszem, często wykonuję rysunki, ale nigdy nie rysuję dla samych rysunków, chyba że traktuje je jako podstawę do malarstwa. A w ostatnim czasie stworzyłam ich mimo wszystko całkiem sporo, bo tego oczekiwały ode mnie galerie, więc musiałam działać dosyć szybko. Wtedy te małe rysunki przerabiałam na wielkie obrazy. Ale nie jestem tym szczególnie usatysfakcjonowana.

Ale dzięki temu powstały fenomenalne obrazy.

Wiem.

Więc rysunek jest bardzo ważnym medium.

Jak najbardziej. Rysunki często były dla mnie znacznie ważniejsze niż malarstwo olejne.

Czy zatem można pokusić się o stwierdzenie, że to one są pani najbliższe?

Są prawie najważniejsze.

Czy rysowanie wymaga codziennego ćwiczenia?

Nie, to raczej chleb powszedni.

A nie malarstwo?

W malarstwo trzeba się całym sobą zaangażować. Malowanie jedną godzinę dziennie to za mało, dwie godziny mogłyby wystarczyć, ale to jest minimum.

[...] Pomówmy o innych niż ciało tematach pani malarstwa. Zastanawiałem się na przykład nad rysunkami związanymi z odkrywaniem ludzkiego umysłu; teraz przyszedł mi one do głowy, w związku z obrazem *Kaganiec* (*Sprachgitter*).

Mój Boże! *Kaganiec*. A co on ma z tym wspólnego?

W związku z historiami o badaniu mózgu przyszło mi na myśl, że ten obraz w jakiś sposób się z tym wiąże. Z czym zatem się wiąże?

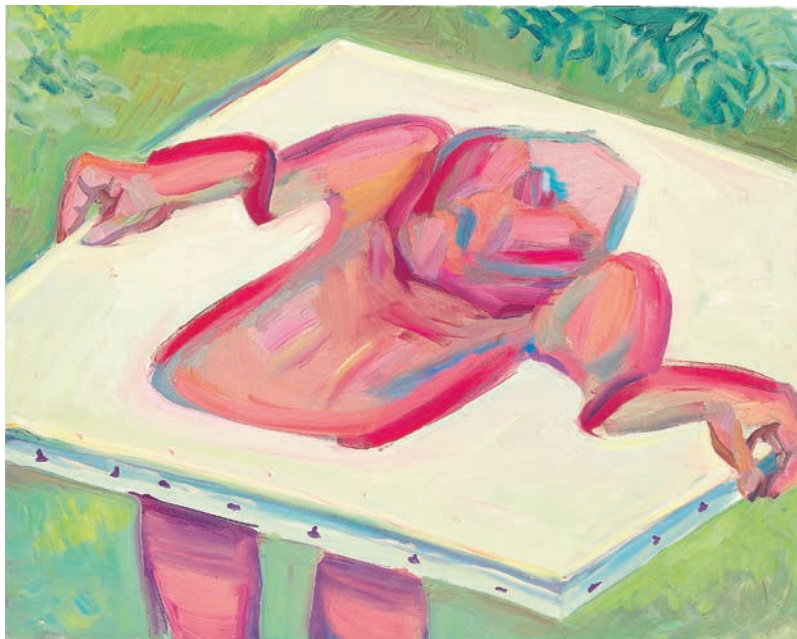
Z Paulem Celanem. On napisał wiersz pod tym tytułem.

To hołd dla Paula Celana?

Tak, znałam go.

W jakich okolicznościach go pani poznała?

W Paryżu, byliśmy dobrymi przyjaciółmi.



Wnętrze i na zewnątrz płótna IV, 1984–1985,
olej, płótno

Kuchenna narzeczona, 1988, olej, płótno

na sąsiedniej stronie
Żniwiarz, 1991, olej, płótno

Furia wojny, 1991, olej, płótno

Inside and Outside the Canvas IV (Innerhalb und außerhalb der Leinwand IV), 1984–1985, oil on canvas

Kitchen Bride (Küchenbraut), 1988, oil paint on canvas

opposite
The Grim Reaper (Sensenmann), 1991, oil on canvas

Fury of War (Kriegsfurie), 1991, oil on canvas

Czy pisał o pani sztuce?

Nie, on po prostu we mnie wierzył, powiedział: „przetrwa pani, przetrwasz”.

[...] Kiedy w 1993 roku po raz pierwszy współpracowaliśmy przy cyklu wystaw *Der zerbrochene Spiegel (Rozbite lustro)* w Wiedniu, włączyliśmy do nich wiele portretów zwierzęcych.

[...]

Gdy jesteś zachwycony faktem, że masz styczność ze zwierzętami, należy to przedstawić. Obrazowanie naczyń, innych przedmiotów i temu podobnych zawsze sprawiało mi pewną trudność, ponieważ nie znam żadnej relacji z przedmiotem poza więzią definiowaną przez potrzebę posiadania, nie ma tu żadnej wyższej, metafizycznej więzi, bo jak wiadomo, są przecież różne poziomy relacji. Z pewną rezerwą traktuję malowanie kwiatów, ponieważ są one tak nadzwyczajnie piękne. Nie ma takiego koloru farby, który oddałby piękno barwy róży. Na przykład jako jedno z pierwszych ćwiczeń dałem moim studentom do namalowania stoł nakryty białym obrusem, na którym znajdują się jajka i kalafior. Kalafior ma właśnie taki wielowymiarowy kolor, właściwie to żaden kolor, jednak jakiś kolor. Podobnie rzecz ma się z jajkiem, które ma przecież swój kolor, choć pozornie nie ma żadnego. Moi uczniowie mają zacząć od tego typu analizy.

Jest taka niepozorna książeczka Rainera Marii Rilkego, w której autor doradza początkującemu poecie. Co doradziłaby pani młodemu malarzowi w roku 2008?

Rada dla początkującego malarza? Przede wszystkim sugerowałabym zacząć od zbudowania świadomości tego, co się robi i w czym jest się najlepszym, choć on i tak czeka go błędzenie. A poza tym musi się poddać biegowi zdarzeń. [...]

Rozmawiałem z Paulem McCarthy'm, który napisał tekst na pani wystawę w Serpentine Gallery. Kiedy po raz pierwszy wspominałem o pani, mówiliśmy, że przez wiele lat nikt nie mógł dogonić pani dzieła, na przykład akcjonści wiedeńscy. Tematu pani stosunku do młodszej generacji, chociażby wspomnianych wiedeńskich akcjonistów, nigdy dotąd nie poruszaliśmy. Czy zawiązały się między wami jakieś przyjaźnie?

Z kim konkretnie?

Z Otto Muehlem, Hermannem Nitschem i innymi.

To byli prawdziwi akcjonści, ale ich czas wcale nie nastał po mnie.

Ale oni są przecież znacznie młodszy od pani.

Ja też byłam młodsza, byłam zawsze tak samo młoda jak oni.

Jest pani coraz młodsza, a tu i teraz — najmłodsza.

Coś należałoby w tym momencie zaznaczyć. Współcześni akcjonści, performerzy kontynuują po prostu dzieło zapoczątkowane przez pionierów. Szczercze mówiąc, nie mam już za wiele czasu, aby to wszystko śledzić, przykro mi.

Ale to przecież nie jest aż tak istotne, ciągle jest pani aktywna zawodowo.

No tak, życie ma swoją z góry określoną długość i nic ponad to. Winny jest oczywiście świat, który mnie wcześniej nie odkrył.

Ale młode pokolenie artystów coraz częściej się na panią powołuje.

Nie do końca to zauważam. Może zakończmy jakimś negatywnym akcentem, właśnie powiedziałam coś takiego.

Czyli na tym zakończymy naszą rozmowę?

Tak. [śmiech] ●●●

Na podstawie: Jacqueline Kaess-Farquet, *Das Interview. Maria Lassnig im Gespräch mit Hans Ulrich Obrist*, Serpentine Gallery, Londyn, 2008, 38 min, niemiecki, angielski (voice-over), © Independent artfilms J.K.F. – P.M.E., http://www.independentartfilms.eu/maria_lassnig.html
Fragmenty wywiadu red. Kasia Redzisz

Many of your paintings are distinguished by a white background. You have often mentioned in unofficial talks that it was just the background which made up the core of your conflict with Francis Bacon. Your latest works heavily emphasize the phenomenon, which can be noticed in the pictures of the 1950s. . . . As early as then you painted in black on a white background. Could you say something more about this almost aversion to the background?

The choice of a white background is actually a natural consequence of my development. After the Second World War I was active within many movements, for example surrealism and art informel, and in the latter case the presence of the fore- and background is not so important. Besides, I mostly drew at that time. A drawing expressing my feelings was transposed onto the canvas. And canvas is simply white. Similarly, as in the case of my other works, here it is also absolutely crucial for me that the background be white.

It was surrealism which defined your art during your stay in Paris, then the phase of art informel followed, which you anyway quite quickly abandoned. Once during backstage talks you mentioned that this current quickly became too ordinary.

Then all young people painted in the informel style. It was enough just to daub anything on the canvas and call it art informel. . . .

But in your works, even those earliest ones, many signs of the later style can be seen. There is for example that wonderful portrait hanging in your place, a small picture of the 1940s. So much of you can be found in it.

. . .

These portraits are for me a special reason to be proud. I think that my later, mature works are not at all, against general opinion, much better than the pictures of my youth. For my money, such a statement is not fair in relation to my earlier output.

Your oeuvre shows an equal level. At each stage there were outstanding works but these were your self-portraits, which constituted the leitmotif. They are omnipresent, and appear at each stage of your activity.

The changes occurred dynamically, and indeed my development appears fairly distinct. Since my first steps in the world of painting till now I have always moved forward, maybe because after the Second World War I couldn't find a place for myself.

. . .

So what influenced your work at the very beginning. Who were important painters for you? Was there anyone particularly inspiring?

No. In the times of the Third Reich we saw nothing. Although there was a library in the academy, it had been robbed. You could only see folk painting. Later, by the natural order of things, I discovered the Impressionists. I got to know the output of all of them and Manet became my god. As, actually, did all of the Impressionists, each and every one of them.

Were there other painters besides Manet?

. . .

Yes, they appeared later. Of course the Impressionists also had their authorities — Spanish painters, Goya and Velázquez. Along with the Impressionists I adopted them as new gods.

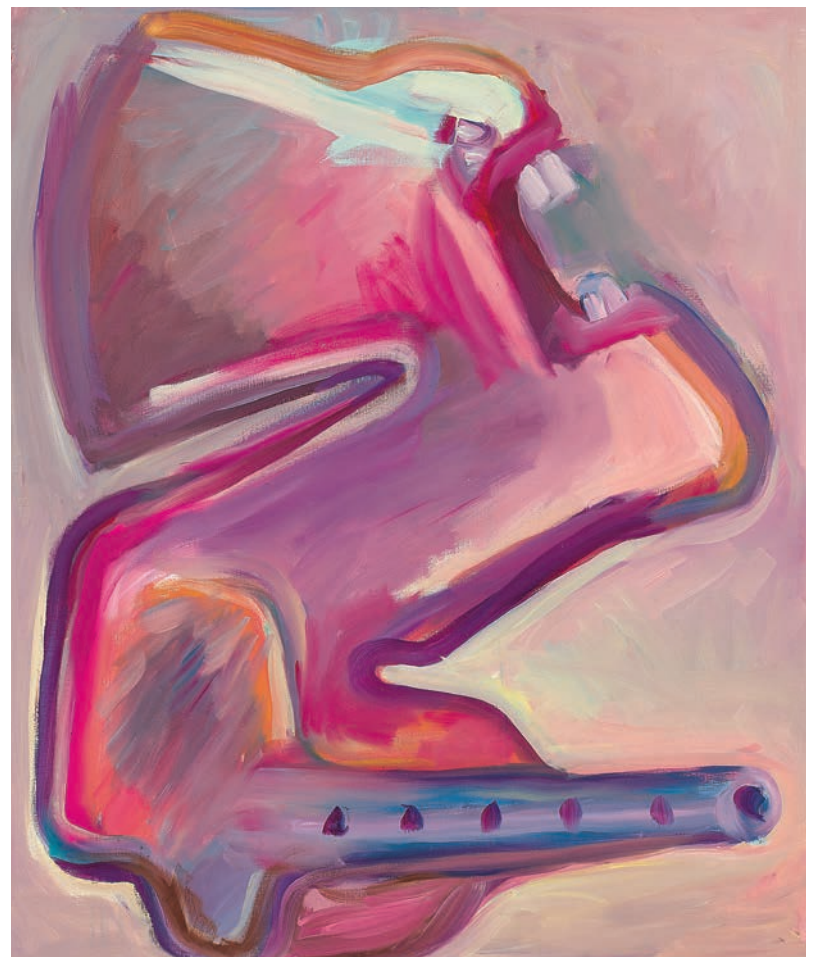
Were there also Expressionists?

To be honest, not exactly. Later, I very quickly discovered Picasso, and he became my authority. Among the Expressionists I naturally adored van Gogh. I became fascinated with him after the Impressionists.

Picasso?

Yes, yes. The disintegration of form. He entered my life with the disintegration of form.

So it's a certain dualism. . . . In the interview given to Jörg Heiser for *Frieze* in 2006 you talked about the differentiation of the points of departure for your artistic work — inner consciousness or inner reception of your own body and, contrary to it, the external look at the body. When did this breakdown take place?





Dama z mózgiem, ok. 1990, olej, płótno

na sąsiedniej stronie

Dwa sposoby istnienia/Autoportret podwójny, 2000, olej, płótno

Lady with Brain (Dame mit Hirn), c. 1990, oil on canvas

opposite

Two Ways of Being/Double Self-Portrait (Zwei Arten zu sein/Doppelselbstporträt), 2000, oil on canvas



...
Relatively fast, in 1948 or 1949, with the first drawings, because at the beginning there were drawings. Man always shyly takes first steps. I don't fully believe people who right away work on a large scale.

...
You say that you've never treated the body as a whole but as a collection of elements. So it's not the body in a holistic dimension. You claim that if you don't feel a body part, you don't paint it. You may say so. I still do it.

...
The exhibition at which we are at the moment [*Maria Lassnig*, Serpentine Gallery, London, 25 April–8 June 2008] shows this dualism very strongly, tangibly. We have here more works about the externality of the body, as it can be called, but we also have works displaying its interior. These fleshy paintings, to quote Robert Storr. It's a phenomenal statement of Storr, who paraphrased here Willem de Kooning's statement that 'Flesh was the reason oil paint was invented'.

... Do you paint quickly or quite slowly?
In comparison with others, undoubtedly quickly.

How long does it take you to create a picture?
Some of them need one day.

...
Are body awareness paintings created immediately or are they preceded by drawings? What is their process of execution?

That's true, I often make drawings but I never do them just for themselves but as a basis for painting. Nevertheless, recently I've created quite a lot of them because galleries expected me to do so, and for this reason I had to work quite swiftly. Then I remade these small drawings into huge paintings. But I'm far from being fully satisfied with it.

Thanks to this, however, phenomenal pictures were painted.
I know.

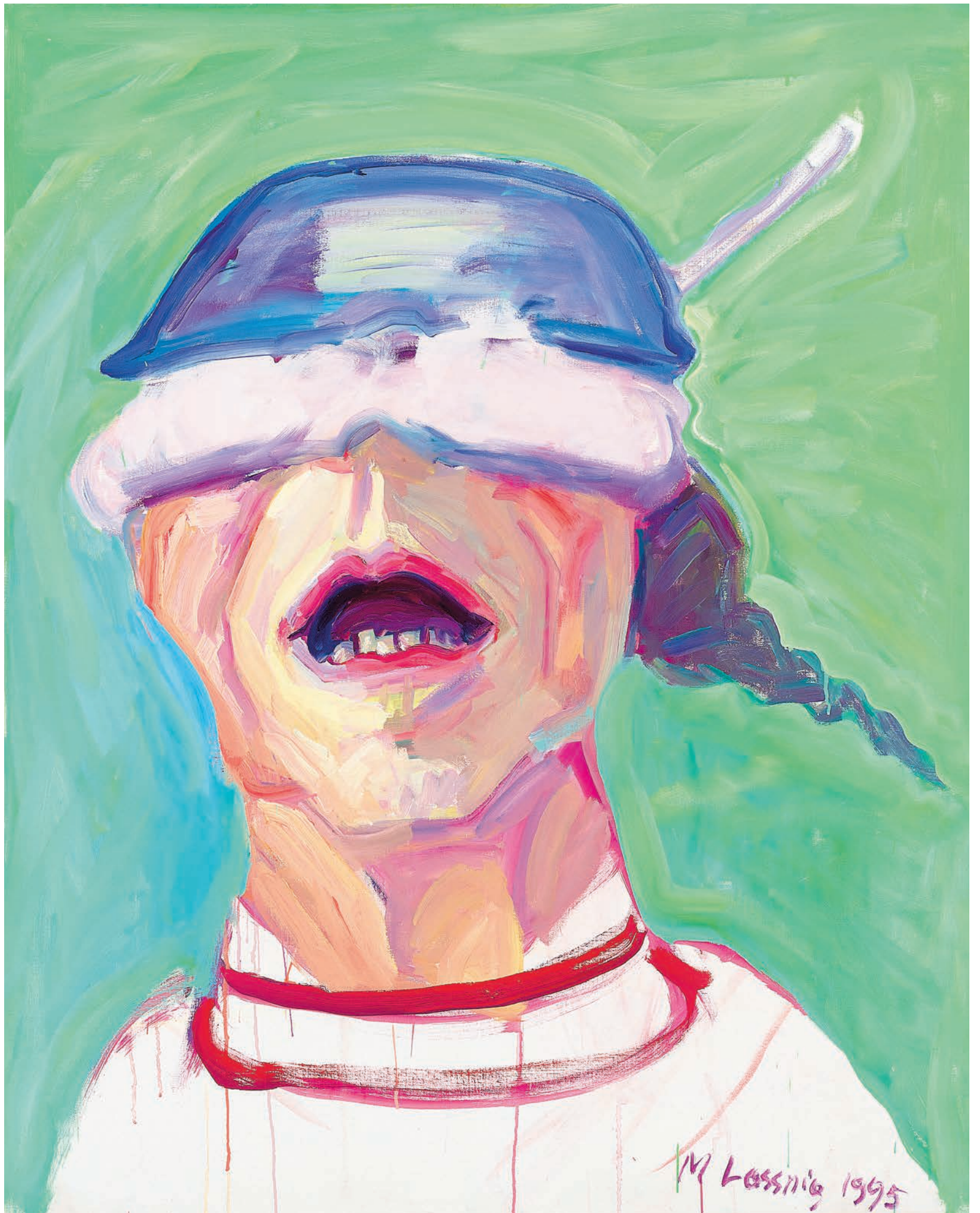
So drawing is an essential medium.
Of course. Drawings were often much more important for me than oil painting.

So can you say that they are the most important to you?
Almost the most important.

Does drawing require everyday exercise?
No, it's more daily bread.

Not painting?
You have to get involved with your whole self in painting. It's not enough to paint an hour daily, two hours could suffice but it's the minimum.

... Let's talk about topics of your painting other than the body. I was thinking for example about the drawings connected with the exploration of the human mind. Your picture *Language Grid (Sprachgitter)* seems related to them a bit.
Oh my God! *Language Grid*. And what does it have in common with brain research?



Maria Lassng, marzec 2002

na sąsiedniej stronie

Autoportret z rondlem, 1995, olej, płótno

Maria Lassnig, March 2002

opposite

Self Portrait with Saucepan (Selbstporträt mit Kochtopf), 1995, oil on canvas



foto: © Bettina Filmer

It crossed my mind that this picture is somehow bound up with it. If not, what is it then connected with?

With Paul Celan. He wrote the poem under this title.

Is it a tribute to Paul Celan?

Yes, I knew him.

In what circumstances did you get to know him?

In Paris, we were good friends.

Did he write about your art?

No, he simply believed in me. He said, 'You will make it through.'

... As in 1993 we cooperated for the first time on the cycle of exhibitions *Der zerbrochene Spiegel (The Broken Mirror)* in Vienna, we included numerous animal portraits.

...

When you are delighted with the fact that you have contact with animals, it should be depicted. The portrayal of vessels, other objects and the like always posed a certain difficulty for me since I don't know any other relation with the object apart from the bond defined by the need to possess. There is no higher, metaphysical tie here, because, as is known, there are different levels of relationships. I treat the painting of flowers with some reserve on account of the fact they are so exceptionally beautiful. There is no such colour of paint which would reflect the hue of a rose. For example, one of the first exercises I give to my students for painting is a table covered with a white tablecloth, with eggs and a cauliflower laid on it. A cauliflower has just such a multi-dimensional colour; actually not any particular colour but still one. A similar situation is with an egg, which has its own hue after all, although seemingly it doesn't have any. My students have to start from this type of analysis.

There is an inconspicuous little book of Rainer Maria Rilke in which the author gives his advice for a novice poet. What would you counsel young painters in 2008?

Advice for budding painters? First of all, I would suggest they start from building self-awareness of what they do and in what they are best, even though they are fated to still wander around. Apart from that, they should succumb to the course of events. . . .

I talked with Paul McCarthy, who wrote an essay for your exhibition in the Serpentine Gallery. When I mentioned you for the first time, we said that for many years nobody had been able to catch up with your work, for example the Viennese Actionists. The topic of your relationship with the younger generation, say the just mentioned Viennese Actionists, has not been brought up yet. Did you strike up any friendships?

With whom specifically?

With Otto Muehl, Hermann Nitsch and others.

These were real actionists, but their time did not come after me by any means.

But they are, after all, much younger than you.

I also was younger, I was always equally as young as they were.

You are always younger and here and now — the youngest.

Something should be emphasized here. Contemporary actionists, performers, simply continue work initiated by pioneers. To be honest, I don't have time to follow it all, I'm sorry.

But it's not that essential. You are still professionally active.

Well, yes, life has its own predetermined length and nothing beyond it. It is of course the world, which failed to discover me earlier, that is to be blamed.

But the young generation of artists cite you as an authority more and more often.

I don't really notice that. Let's maybe finish with some negative accent. I've just said something of this sort.

So we will conclude our conversation with it?

Yes [laughter]. ●●●

Based on: Jacqueline Kaess-Farquet, *Das Interview. Maria Lassnig im Gespräch mit Hans Ulrich Obrist*, Serpentine Gallery, London, 2008, 38 min., German, English (voice-over), © Independent artfilms J.K.F. – P.M.E., http://www.independentartfilms.eu/maria_lassnig.html

Fragments of the interview edited by Kasia Redzisz

30.08–15.10

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

The Best Gallery. Nowości w kolekcji

The Best Gallery. New Works in the Collection

kuratorzy | curators: Małgorzata Bogdańska, Joanna Egit-Pużyńska,
Maria Świerzevska (dział zbiorów i inwentarzy | collection and inventory department)
infografika i identyfikacja wizualna | infographics and visual identity: Rafał Dominik

artyści | artists: Azorro (Oskar Dawicki, Igor Krenz, Wojtek Niedzielko, Łukasz Skąpski),
Karolina Breguła, Stefan Gierowski, Elżbieta Jabłońska, Jerzy Jarnuszkiewicz, Koji Kamoji,
Anna Molska, Tomasz Osiński, Katarzyna Przeważńska, Konrad Smoleński, Olga Wolniak,
Ewa Zarzycka



Azorro, *The Best Gallery*, 2002, wideo,
dofinansowano ze środków Ministra Kultury
i Dziedzictwa Narodowego

Azorro, *Samospełniająca się przepowiednia*,
2016, złota nitka, hak, dofinansowano ze środków
Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego

na sąsiedniej stronie
Koji Kamoji, *Bez tytułu*, 1967, olej, deska,
zakupiono dzięki wsparciu Fundacji Sztuki
Polskiej ING

Azorro, *The Best Gallery*, 2002, video, with the
financial support from the Minister of Culture and
National Heritage

Azorro, *Self-fulfilling Prophecy*, 2016, golden thread,
hanger, with the financial support from the Minister
of Culture and National Heritage

opposite
Koji Kamoji, *Untitled*, 1967, oil on wood, purchase
has been made possible by funding from ING Polish
Art Foundation

foto: | photo: Grzegorz Karkoszka

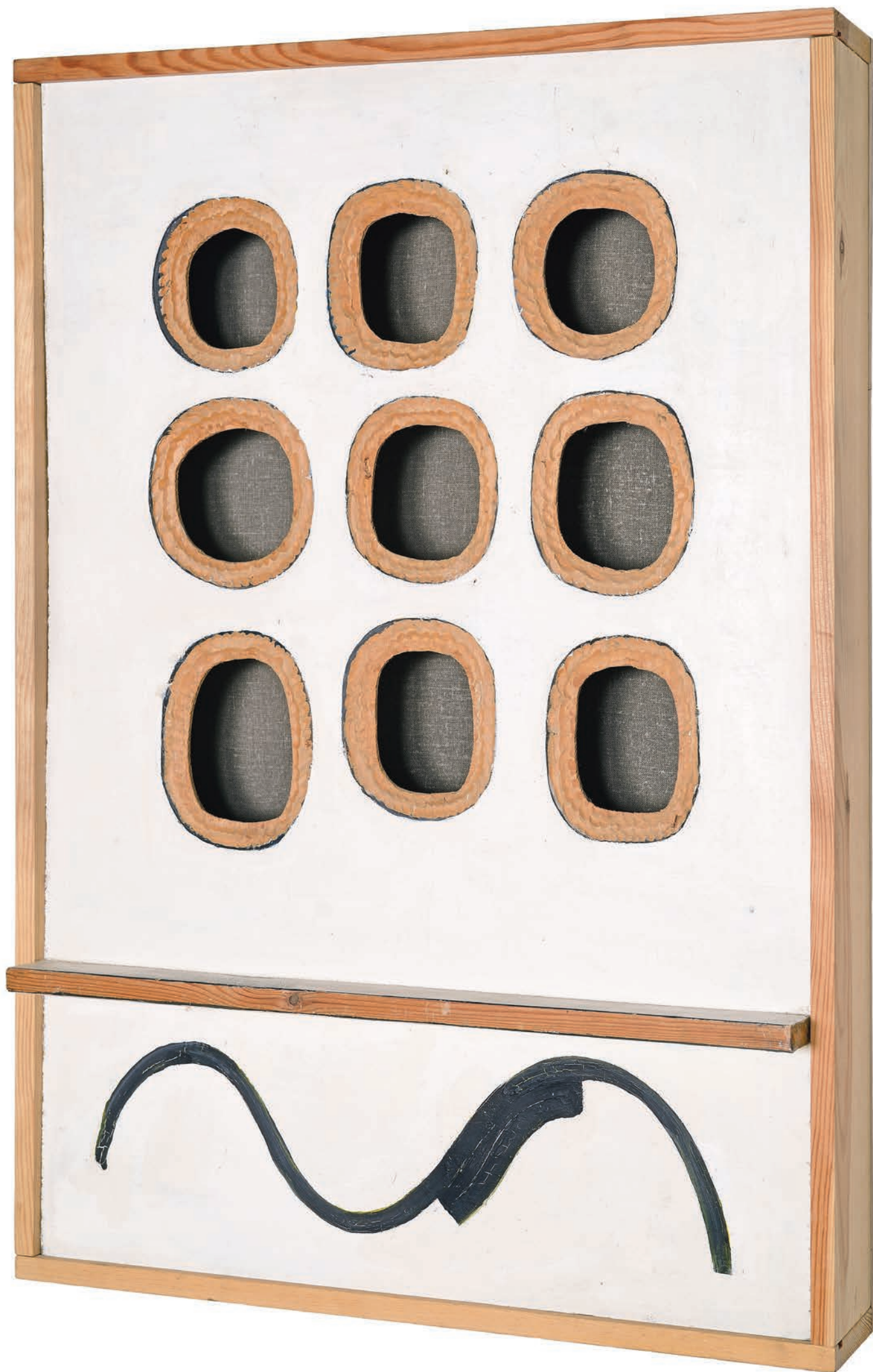
Każda galeria dąży do tego, by określano ją mianem najlepszej. Z tematem tym zmierzali się dowcipnie artyści z grupy Azorro, gdy w Berlinie poszukiwali dla siebie tytułowej *The Best Gallery*, takiej, w której chcieliby umieścić swoje prace. I być może znaleźli — film ten trafił w tym roku do kolekcji Zachęty.

Jako galeria wystaw czasowych Zachęta nie ma stałej ekspozycji, ale ten brak daje impuls do cyklicznego prezentowania fragmentów naszych zbiorów i pokazywania ich w różnych zestawieniach. Tym razem chwalimy się nowościami w dwóch salach galerii. Pokazujemy większość prac, które ostatnio trafiły do naszej kolekcji, udowadniając, że ich wybór nie jest przypadkowy, ponieważ osadzone są w kontekście dotychczasowej działalności Zachęty.

Od początku lat dziewięćdziesiątych postanowiono poszerzać kolekcję Zachęty o prace współczesnych twórców związane z programem wystawienniczym i edukacyjnym galerii. Uznano ten wybór za jednoczesną gwarancję jakości artystycznej i element wyróżniający te zbiory wśród kolekcji innych instytucji sztuki współczesnej. Decyzje zakupu prac podejmuje powołana w tym celu komisja zakupów. Opiniuje ona także dzieła przekazywane jako dary od artystów i donatorów pod kątem zgodności z profilem zbiorów oraz zwraca uwagę, by nowe prace korespondowały z dziełami już znajdującymi się w naszym posiadaniu, tworząc wspólne narracje i wchodząc ze sobą w dialog.

W tworzeniu kolekcji Zachęty istotne jest konstruowanie rozbudowanego i różnorodnego obrazu współczesnej sztuki polskiej — również dzięki połączeniom, jakie powstają pomiędzy dziełami z kolekcji a niezwykle szerokim archiwum życia

artystycznego gromadzonym przez dział dokumentacji Zachęty. Wśród tegorocznych nabytków znalazły się m.in. dary: rzeźby Jerzego Jarnuszkiewicza oraz obraz Tomasza Osińskiego — unikalne dzieła autorów dotychczas nieobecnych w naszych zbiorach. Prace Stefana Gierowskiego, Jacka Malinowskiego i Konrada Smoleńskiego natomiast doskonale uzupełniają zgromadzone dotąd prace tych artystów. Rozbudowujemy także konteksty historyczne. Z jednej strony włączyliśmy dzieła Olgi Wolniak czy Ewy Zarzyckiej, z drugiej, instalacją *15 Polish Painters*, zainspirowaną działalnością wieloletniego dyrektora Programu Międzynarodowego MoMA Portera McCraya, przywołujemy istotny moment w polskiej historii sztuki przełomu lat pięćdziesiątych i sześćdziesiątych XX wieku. Do naszych zbiorów trafiają także prace wystawiane lub produkowane przez Zachęte w związku z projektami realizowanymi zarówno w gmachu galerii, jak i w innych miejscach. Poza wspomnianymi już dziełami Konrada Smoleńskiego prezentowanymi na wystawie *Bogactwo*, filmem Jacka Malinowskiego *Plama* zrealizowanym przy okazji wystawy artysty *Dwubiegunowo*, włączyliśmy do zbiorów wideoinstalację C.T. Jaspera i Joanny Malinowskiej *Halka/Haiti 18°48'05"N 72°23'01"* przygotowaną do Pawilonu Polskiego na 56 Międzynarodową Wystawę Sztuki w Wenecji, a także kilka prac pokazywanych na wystawie *Common Affairs*, która odbyła się w zeszłym roku w Deutsche Bank KunstHalle w Berlinie (wideo Anny Molskiej *Platforma*, Elżbiety Jabłońskiej *Nowe Życie*, Karoliny Breguły *Biuro budowy pomnika* oraz tytułowe *The Best Gallery* grupy Azorro i dopełniająca film praca *Samospełniająca się przepowiednia*). Przy wyborze artystów z młodszego pokolenia dużą rolę odgrywa działalność Miejsca Projektów Zachęty.



1



2



3

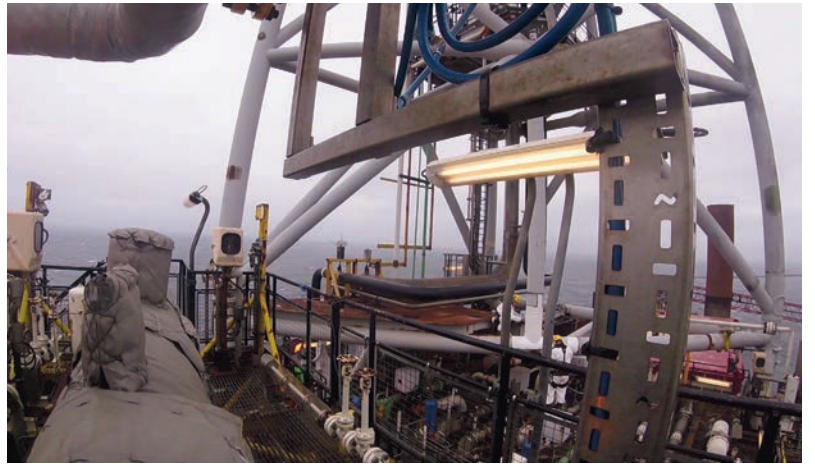


foto: dzięki uprzejmości | photo courtesy of Gordon Fox

4



5



foto: | photo: Marek Krzyżanek

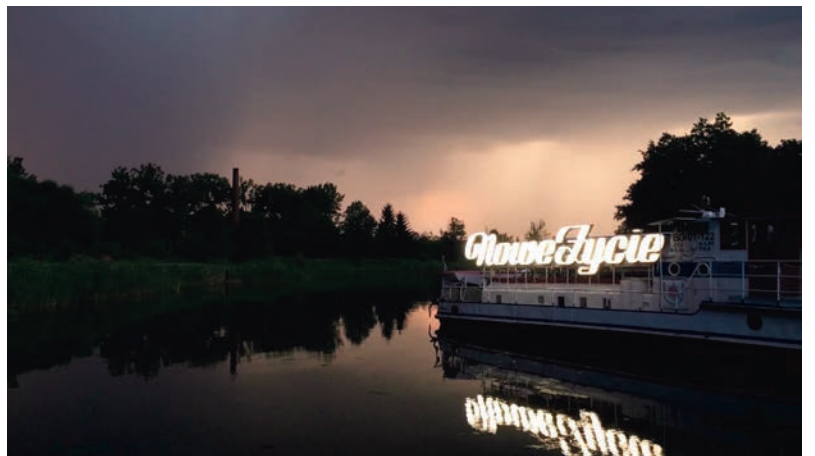
foto: | photo: Grzegorz Karkoszka

6



foto: | photo: Marek Krzyżanek

7



Jerzy Jarnuszkiewicz, *Przedmioty*, 1972, metal

na sąsiedniej stronie

1 Stefan Gierowski, *Obraz L*, 1958, olej, płótno, obraz ofiarowany przez Gordona Foxa dla uczczenia pamięci Marii Hiszpańskiej-Neumann

2. Ewa Zarzycka, *Ręka*, 2011, wideo, dofinansowano ze środków Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego

3 Anna Molska, *Platforma*, 2016, wideo

4 Konrad Smoleński, *All for Money/Money for Nothing*, 2016, kolaż

5 Karolina Breguła, *Biuro budowy pomnika*, 2016, instalacja wideo, wystawa *Common Affairs*, zakupiono dzięki wsparciu Fundacji Sztuki Polskiej ING

6 Katarzyna Przeważńska, *Donica*, 2016, ceramika

7 Elżbieta Jabłońska, *Nowe Życie*, 2016, wideo

s. 40

Tomasz Osiński, *Autoportret*, 1973, akryl, płótno

s. 41

Porter McCray, *15 Polish Painters*, 1961, 2016, instalacja, wystawa *Podróżnicy*, dofinansowano ze środków Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego

Aleksandra Ska, *3 × U*, 2005, silikon, stal nierdzewna, magnes, wystawa *Poza zasadą przyjemności. Afektywne operacje*, dofinansowano ze środków Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego

Jerzy Jarnuszkiewicz, *Objects*, 1972, metal

opposite

1 Stefan Gierowski, *Painting L*, 1958, oil on canvas, donated by Gordon Fox in memory of Maria Hiszpańska-Neumann

2. Ewa Zarzycka, *Hand*, 2011, video, with the financial support from the Minister of Culture and National Heritage

3 Anna Molska, *Platform*, 2016, video

4 Konrad Smoleński, *All for Money/Money for Nothing*, 2016, collage

5 Karolina Breguła, *Office for Monument Construction*, 2016, video installation, exhibition *Common Affairs*, purchase has been made possible by funding from ING Polish Art Foundation

6 Katarzyna Przeważńska, *Flowerpot*, 2016, ceramics

7 Elżbieta Jabłońska, *Nowe Życie*, 2016, video

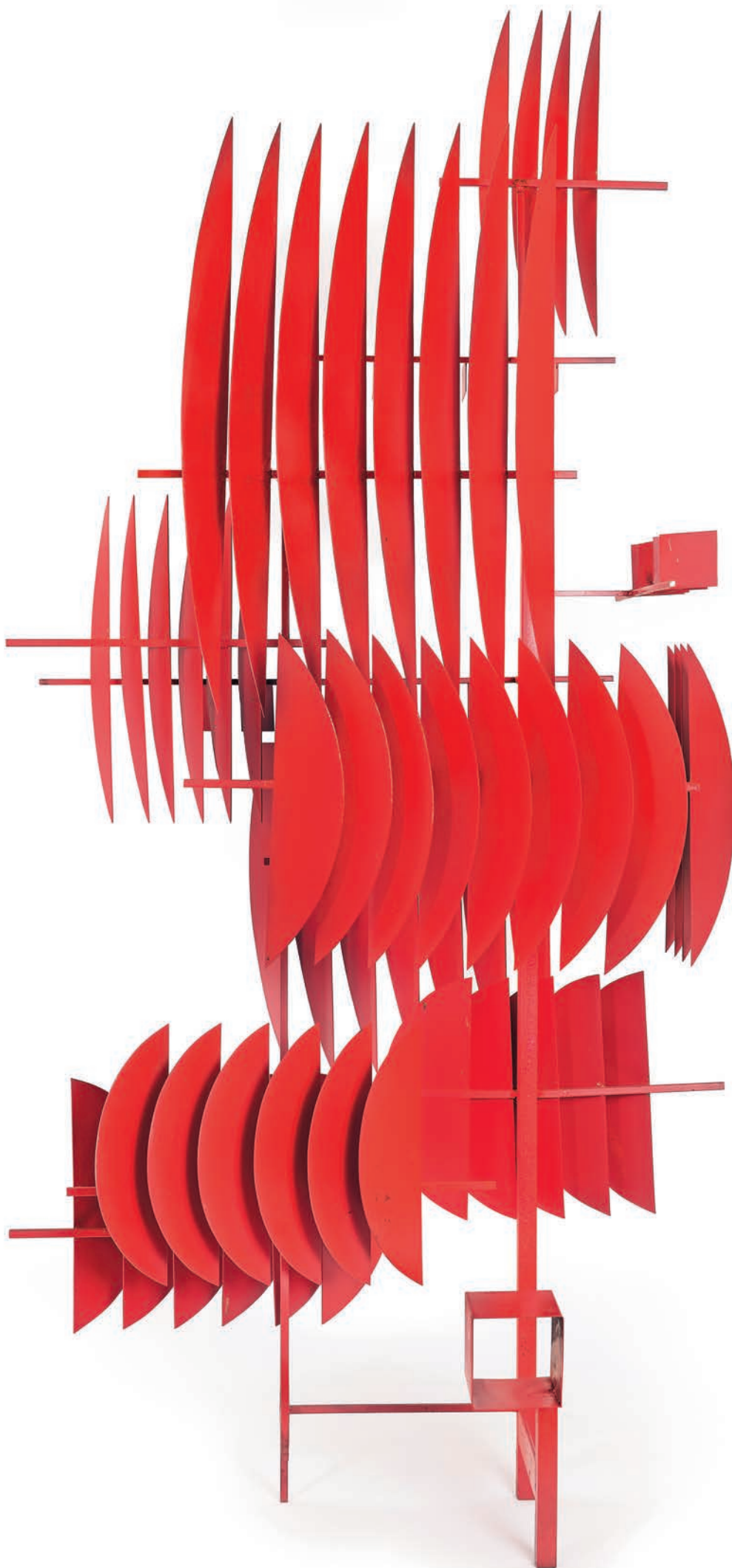
p. 40

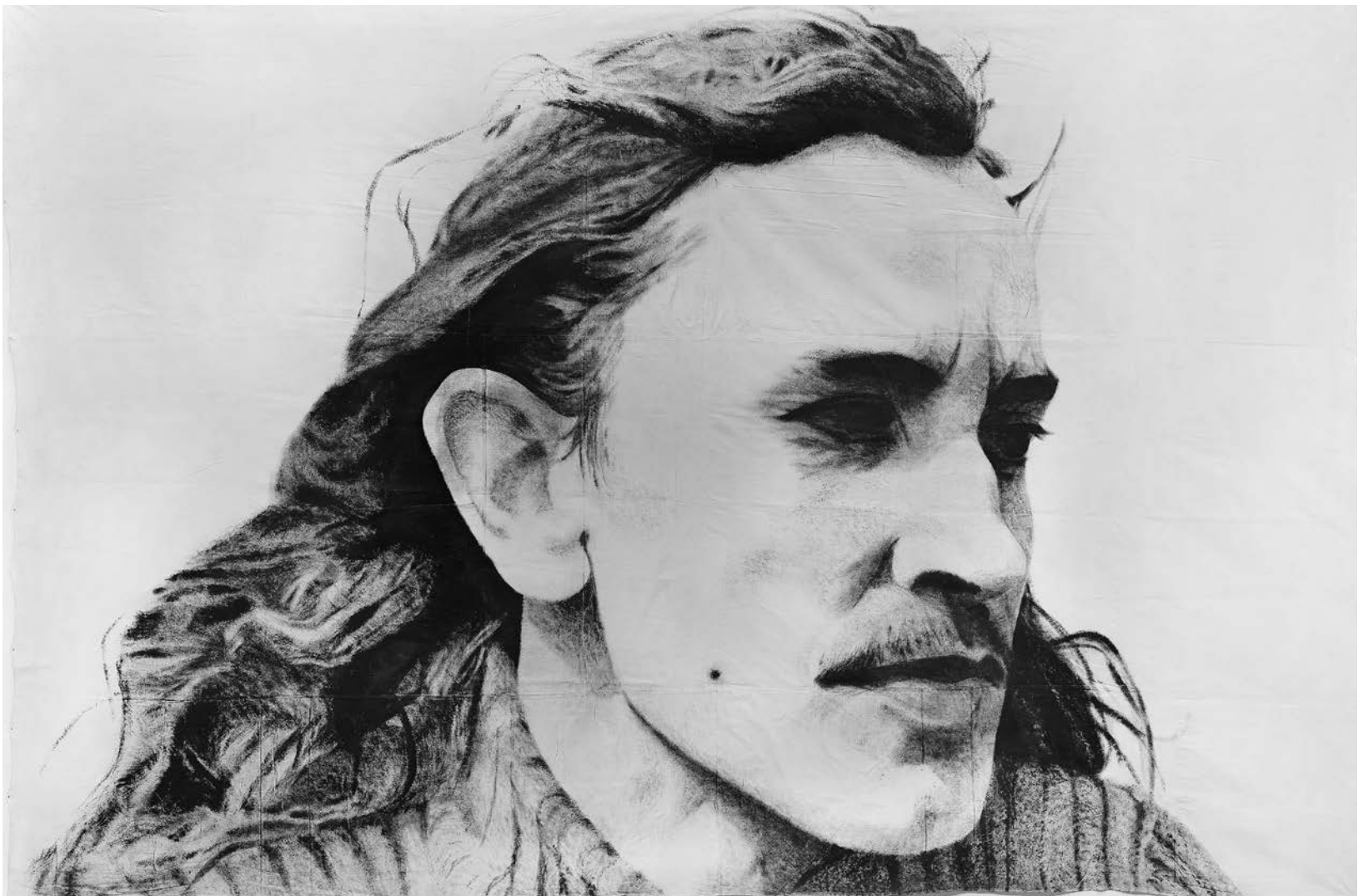
Tomasz Osiński, *Self-portrait*, 1973, acrylic on canvas

p. 41

Porter McCray, *15 Polish Painters*, 1961, 2016, installation, exhibition *The Travellers*, with the financial support from the Minister of Culture and National Heritage

Aleksandra Ska, *3 × U*, 2005, silicon, stainless steel, magnet, exhibition *Beyond the Pleasure Principle. Affective Operations*, with the financial support from the Minister of Culture and National Heritage





Donica Katarzyny Przeważńskiej była elementem wystawy *Eksperyment łysogórski 50 lat później* w MPZ i od tej pory na stałe zdobi wejście do galerii.

W zeszłym roku było głośno o naszej kolekcji za sprawą akcji crowdfundingowej *Buduj z nami kolekcję Zachęty*. Jej wielki sukces pokazał, że możemy liczyć na naszych widzów.

Rozwój zbiorów Zachęty jest możliwy także dzięki funduszom Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego w ramach programu Regionalne Kolekcje Sztuki Współczesnej i wsparciu stałych fundatorów: Fundacji Sztuki Polskiej ING oraz Towarzystwa Zachęty Sztuk Pięknych. Konsekwentnie będziemy dalej budować nasze zbiory. ●●●

Małgorzata Bogdańska

Every gallery wants to have the reputation of being the best. The artists from Azorro Group tackled this idea in a humorous way, in Berlin, while looking for the Best Gallery, where they could show their works. And perhaps they found it: this year, their film became part of Zachęta's collection.

As a gallery intended for temporary exhibitions, Zachęta does not have a permanent exposition, but this gives us a reason to cyclically present fragments of our collection and show them in various configurations. This time we proudly present the new arrivals in two of the gallery rooms. Most of the works that recently enlarged our collection are presented in order to prove that their choice is not accidental and that they are embedded in the context of our current activity.

Since the beginning of the 1990s, a decision was made to expand Zachęta's collection with works by contemporary artists in connection with the exhibition and educational program of the gallery. This choice was considered to be a guarantee of artistic quality and a distinguishing feature among the collections of other institutions of contemporary art. Purchase decisions are made by a purchasing commission appointed for this purpose. It also reviews works donated by artists and donors for compliance with the collection's profile, and assures that new works correspond with those already in our possession, creating common narratives and entering into dialogue.

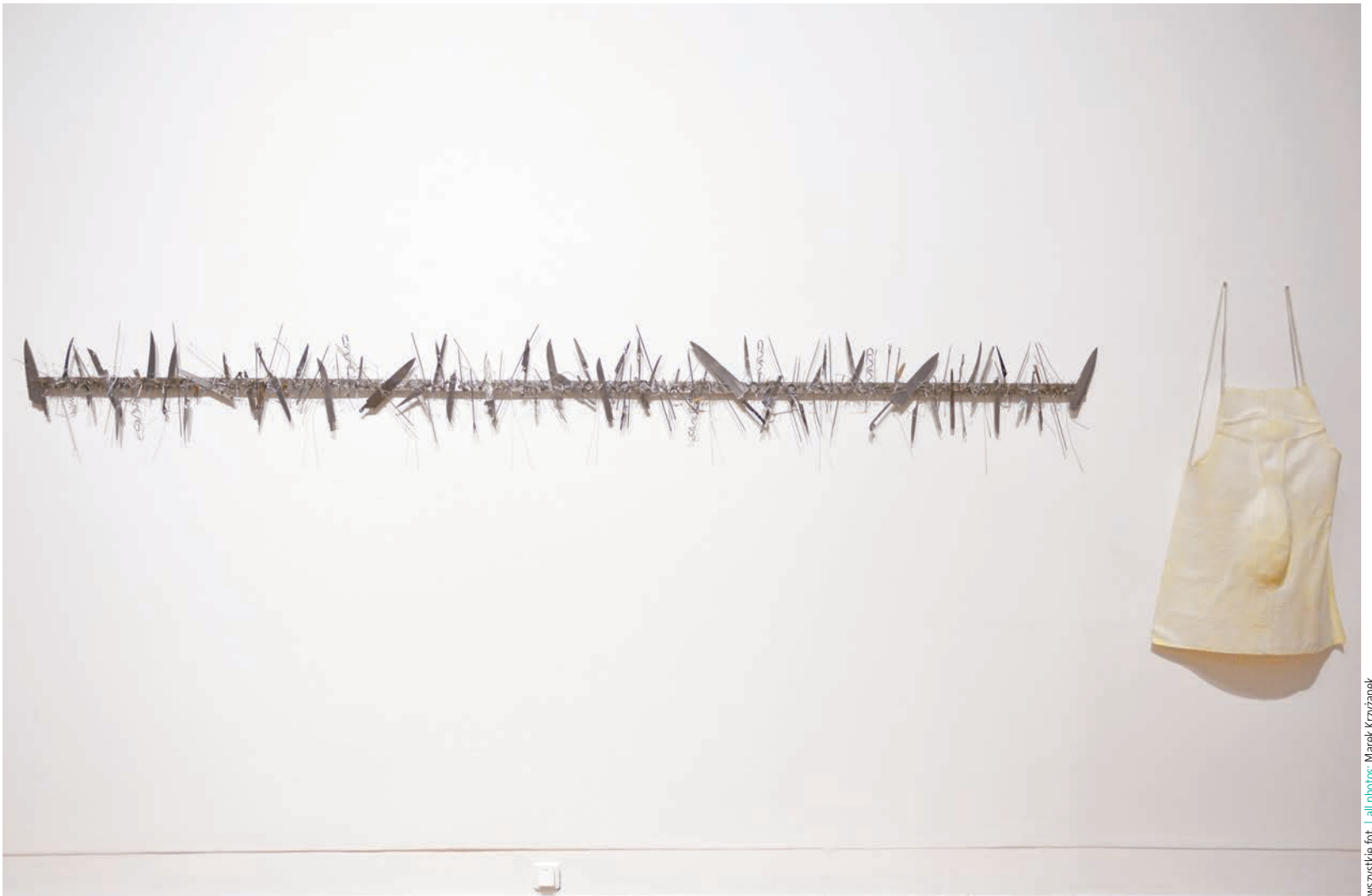
An important feature of the process of building Zachęta's collection is to construct a rich and varied image of contemporary Polish art — also thanks to the connections created between the works from the collection and the unusually rich archive

of artistic life gathered by Zachęta's documentation department. This year's acquisitions include, among others the following gifts: sculptures by Jerzy Jarnuszkiewicz and a painting by Tomasz Osiński — unique works by authors not yet present in our collection. The works of Stefan Gierowski, Jacek Malinowski and Konrad Smoleński perfectly complement the existing works of these artists. We also expand some historical contexts. On the one hand, we have included works by Olga Wolniak or Ewa Zarzycka; on the other, the installation *15 Polish Painters*, inspired by the work of Porter McCray, director of the International Program at MoMA, invokes an important moment in Polish art history of the 1950s and 1960s. Our collection also includes works exhibited or produced by Zachęta within projects implemented both in the gallery building and elsewhere. Apart from the above mentioned works by Konrad Smoleński, presented at the exhibition *Money to Burn*, a film by Jacek Malinowski *Stain*, produced on the occasion of the artist's exhibition *Bi-Polar*, we included in the exhibition a video installation by C.T. Jasper and Joanna Malinowska *Halka/Haiti 18°48'05"N 72°23'01"* prepared for the Polish Pavilion at the 56th International Art Exhibition in Venice, and some of the works shown at the *Common Affairs* exhibition held last year at the Deutsche Bank KunstHalle in Berlin (video *Platform* by Anna Molska, *Nowe Życie* by Elżbieta Jabłońska and *Office for Monument Construction* by Karolina Breguła, *The Best Gallery* by the Azorro group, and the accompanying film by this group *Self-fulfilling Prophecy*). Zachęta Project Room plays an important role during the selection of artists from the younger generation. The *Flowerpot* by Katarzyna Przeważńska was an element of the exhibition *Łysa Góra Experiment — 50 Years Later*, at the Zachęta Project Room and it has been placed permanently at the entrance to the Gallery.

Last year our collection gained popularity thanks to the crowdfunding action *Build the Zachęta collection with us*. Its great success has shown that we can count on our audience.

The development of the Zachęta collection is also possible thanks to the funds from the Minister of Culture and National Heritage within the Regional Collections of Contemporary Art programme and the support of permanent funders: ING Polish Art Foundation and the Society for the Encouragement of Fine Arts. We will consistently develop it further. ●●●

Małgorzata Bogdańska



2.09–29.10

Miejsce Projektów Zachęty | Zachęta Project Room

Šestsil

Šestsil

kurator | curator: Grzegorz Kozera

współpraca ze strony MPZ | collaboration on the part of ZPR: Julia Harasimowicz

artyści | artists: Karolina Breguła, Grzegorz Kozera,
Jan Mioduszewski, Marta Paciejewska, Iza Rogucka

Wystawa jest świadectwem zainteresowań artystów czeskim surrealizmem i jednocześnie wynikiem wizyty studyjnej w Pradze 29 listopada–3 grudnia 2016 roku. Idea projektu, którego częścią był zeszlóroczny pobyt, zrodziła się znacznie wcześniej, bo w 2013 roku, podczas zwiedzania przez piszącego te słowa madryckiej ekspozycji *El Surrealismo y el sueño*¹. Kontakt z pracami czołowych czeskich przedstawicieli tego kierunku — Toyen i Jindřicha Štyrskiego — zestawionych z dziełami innych znanych reprezentantów ruchu stanowił bezpośrednią inspirację do wnikliwszego spojrzenia na zagadnienie czeskiego surrealizmu. Tym bardziej, że jak zauważył wcześniej Leszek Engelking, choć było to zjawisko niezwykle bogate, zasługujące na miano „surrealizmu w liczbie mnogiej”, z powodu niesprzyjającej sytuacji politycznej przez lata pozostawało nieznanne, czekając na odkrycie².

Choć oficjalnie Skupina Surrealistů v ČSR [Grupa Surrealistów w Republice Czesosłowackiej] została założona 21 marca 1934 roku w Pradze, jej powstanie poprzedzały inne interesujące lokalne zjawiska artystyczne, a głównie występujący w latach dwudziestych XX wieku kierunek literacki poetyzm. Wywarł on w owym czasie ogromny wpływ na liczne formy ekspresji, także wizualnej, uitorował też drogę surrealizmowi. Czołowym jego przedstawicielem było powstałe w 1920 roku stowarzyszenie artystyczne Devětsil (dziewięćsił, lepiężnik). Tytuł wystawy w MPZ to skutek transformacji: dziewięćsił zmienił się w sześćsiła (czeskie: šestisil) z powodu liczby zaproszonych artystów. Tytuł ten jest też aluzją do głośnej bibliofilskiej serii wydawniczej *Edice 69* z lat 1931–1933.

Pomimo bardzo wcześnie pojawiającej się krytyki czy chłodnego odbioru historycznego surrealizmu lat trzydziestych, niekwestionowany jest trwały jego wkład w rozwój czeskiej kultury³. W różnym stopniu i nasileniu stanowił stały punkt odniesienia dla twórców kolejnych pokoleń, przedstawicieli tzw. drugiej fazy kierunku. Dowodem na jego żywotność jest też działające od 1969 roku do dziś (z kilkunastoletnią przerwą), w całości poświęcone surrealizmowi w Pradze czasopismo „Analogon” ze skupionym wokół niego środowiskiem⁴.

Poszukując wyjaśnienia trwałej obecności myśli surrealistycznej w kulturze czeskiej, warto zwrócić uwagę na wyjątkowo sprzyjający jej, jak zauważyła Agnieszka Taborska, *genius loci*. „Tradycja Pragi jako miasta magicznego sięga czasów Rudolfa II, który otaczał się astronomami i okultystami, miał najwspanialszy gabinet osobliwości (pierwowzór kolekcji surrealistycznych przedmiotów) i sprowadził na swój dwór manierystów z mistrzem malarstwa koleżanę, Arcimboldem, na czele. [...] Mit Golema, legenda o praskim epizodzie w historii Fausta, twórczość Kafki, oniryczne teatry lalkowe — wszystko to składa się na atmosferę niesprzyjającą realistycznemu spojrzeniu na rzeczywistość”⁵. Zorganizowana rok temu praska eskapada, poza bezpośrednim kontaktem z dziełami w kolekcjach muzealnych (Veletřní palác, Národní galerie w Pradze; Museum Kampa), miała na celu doświadczenie *in situ* wyjątkowej atmosfery, w której one powstawały.

Grupa surrealistów była bardzo zróżnicowaną formacją artystyczną. Tworzyli ją nie tylko malarze, graficy i rzeźbiarze, ale także architekt, muzyk, reżyser i poeta, wszyscy uprawiający równolegle kilka dyscyplin — fotografię, kolaż czy poezję. Wybór zaproszonych artystów służyć miał osiągnięciu podobnej interdyscyplinarności; w obecnym projekcie przeważają jednak artystki.



foto: Iza Rogucka

Wystawa jest efektem subiektywnego spojrzenia polskich współczesnych twórców na awangardową twórczość naszych czeskich sąsiadów. Tak jak czescy surrealiści nie kopiowali bezrefleksyjnie francuskich, również zaproszeni artyści nie powielają dosłownie praskich rozwiązań, lecz wchodzą z nimi w dialog twórczy. Wierzmy jednak, że podjęta przez nas próba, urzeczywistniony „czeski sen”, przyczyni się do nadrobienia wszystkich przespanych lat w kontaktach z tym środowiskiem i pobudzi do dalszych badań surrealistycznego fenomenu. ●●●

Grzegorz Kozera

- 1 *El Surrealismo y el sueño*, Museo Thyssen-Bornemisza, Madryt, 8.10.2013–12.01.2014.
- 2 Leszek Engelking, *Surrealizm w liczbie mnogiej*, „Literatura na Świecie” 1992, nr 10/12, s. 242.
- 3 Hanna Marciniak, *Likwidacja sztuki-narodziny obrazu. Wprowadzenie do czeskiej i słowackiej awangardy międzywojennej*, w: *Głuchy brudnopis. Antologia manifestów awangard Europy Środkowej*, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2014, s. 31–34.
- 4 28 października 2016 roku uczestniczyliśmy w specjalnie zorganizowanym spotkaniu środowiska wokół pisma „Analogon” w Café Montmartre z udziałem Bertranda Schmitta i Františka Dryje, współczesnych surrealistycznych animatorów.
- 5 Agnieszka Taborska, *Instytut Imaginacji działa pełną parą*, rozmowa z Jerzym Franczakiem, „Tygodnik Powszechny”, dodatek „Książki w Tygodniku. Magazyn Literacki” 2016, nr 1/3, s. 9.

The exhibition is the result of the artists’ interest in Czech surrealism and their study visit to Prague between 29 November and 3 December 2016. The idea of the project (the visit being part of it) however was conceived much earlier, in 2013, while I was visiting the *El Surrealismo y el sueño*¹ exhibition in Madrid. Contact with the works of leading Czech representatives of surrealism — Toyen and Jindřich Štyrský — combined with the works of other well-known representatives of the movement was a direct inspiration for a more in-depth look at Czech surrealism. All the more so, as Leszek Engelking noted before, as although it was a very rich phenomenon deserving the name ‘surrealism in plural’, because of the unfavourable political situation for years it remained unknown, waiting to be discovered.²

Although officially Skupina Surrealistů v ČSR [the Surrealist Group in the Czechoslovak Republic] was founded on 21 March 1934 in Prague, its origin was preceded by other interesting local artistic phenomena, predominantly by the literary movement from the 1920s called Poetism. At that time, it exerted a tremendous influence on numerous forms of expression, also visual, and paved the way for surrealism. Its leading representative was the artistic association Devětsil (petasites, butterbur, in Czech meaning ‘power of nine’) founded in 1920. The title of the exhibition at the Zachęta Project Room is the result of a transformation: nine from the name Devětsil was replaced by six (Czech: šestisil) due to the number of invited artists. The title is also a reference to the popular bibliophile series *Edice 69* from 1931–1933.

Despite the very early criticism and cold reception of the historical surrealism of the 1930s, its contribution to the development of Czech culture is undisputed.³ To varying degrees and intensities it was a constant reference point for the creators of successive generations, representatives of the so-called second phase of the movement. The journal *Analogon* totally devoted to surrealism, existing from 1969 to the present (with a break of over a decade) and bringing the Prague milieu together, is also evidence of its vitality.⁴

When looking for explanations of the permanent presence of surrealist thought in Czech culture, it is worth to pay particular attention to the *genius loci*, as Agnieszka



Taborska notes. "The tradition of Prague as magical city dates back to the time of Rudolf II, who surrounded himself with astronomers and occultists, had the most magnificent cabinet of peculiarities (the prototype of a collection of surrealist objects) and brought mannerists to his court, particularly the master of painting collage, Arcimboldo. [...] The myth of Golem, the legend of the Prague episode in Faust's story, the works of Kafka, the dreamy puppet theaters — all of this makes for an atmosphere that does not have a realistic view of life."⁵ Our Prague escapade organised a year ago, in addition to direct contact with works in museum collections (Veletřní palác, National Gallery in Prague; Museum Kampa), aimed at experiencing the unique atmosphere in which they were created.

The surrealist group was a very diverse artistic formation. It was created not only by painters, graphic artists and sculptors, but by architects, musicians, filmmakers and poets, all practicing several disciplines — photography, collage or poetry. The selection of invited artists was to achieve a similar interdisciplinarity, but in the present project women artists prevail.

The exhibition is the result of a subjective perspective of contemporary Polish artists on the avant-garde work of our Czech neighbours. Just as the Czech surrealists did not copy French surrealists without reflection, the invited artists also did not reproduce literally the solutions from Prague, but instead entered into creative dialogue with them. We believe, however, that the attempt made by us, the 'Czech dream' realised, will help to fill the long gap in contact with this environment and will stimulate further research into the surreal phenomenon. ●●●

Grzegorz Kozera

1 *El Surrealismo y el sueño*, Museo Thyssen-Bornemisza, Madrid, 8 October 2013–12 January 2014.

2 Leszek Engelking, 'Surrealizm w liczbie mnogiej', *Literatura na Świecie*, no. 10/12, 1992, p. 242.

3 Hanna Marciniak, *Likwidacja sztuki-narodziny obrazu. Wprowadzenie do czeskiej i słowackiej awangardy międzywojennej*, in *Głuchy brudnopis. Antologia manifestów awangard Europy Środkowej*, Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, 2014, pp. 31–34.

4 On 28 October 2016 we participated in a meeting of the *Analogon* milieu at the Café Montmartre with the participation of Bertrand Schmitt and František Dryje, contemporary surrealist animators.

5 Agnieszka Taborska, *Instytut Imaginacji działa pełną parą*, a conversation with Jerzy Franczak, *Tygodnik Powszechny*, suppl. *Książki w Tygodniku. Magazyn Literacki*, no. 1/3, 2016, p. 9.

1 Grzegorz Kozera, *Hommage à Josef Istler*, wystawa *Josef Istler*, Museum Kampa, Praga, listopad 2016

2 Spotkanie z Adamem Budakiem, głównym kuratorem w Pałacu Kinskich, oddziale Narodni galerie v Praze, Veletřní Palác, Narodni galerie v Praze, listopad 2016

3 Marta Paciejewska na wystawie *Avantgardni fotograf Jaromir Funke*, Leica Gallery, Praga, listopad 2016

4 Spotkanie z Anna Pravdovą, kuratorką zbiorów sztuki XX wieku w Veletřní Palác, Narodni galerie v Praze, listopad 2016

5 Orowadzanie kuratorskie po wystawie *Josef Istler*, Museum Kampa, Praga, listopad 2016

6 Karel Srp Senior i artyści (od lewej): Grzegorz Kozera, Jan Mioduszewski, Iza Rogucka, Marta Paciejewska, Studio Radio Hortus, Praga, listopad 2016

7 Artyści w Café Slavia, Praga, listopad 2016

na sąsiedniej stronie

Spotkanie z grupą współczesnych praskich surrealistów związanych z platformą pisma „Analogon”. Obecni m.in.: František Dryje i Bertrand Schmitt, listopad 2016

1 Grzegorz Kozera, *Hommage à Josef Istler*, exhibition *Josef Istler*, Museum Kampa, Prague, November 2016

2 Meeting with Adam Budak, chief curator of the Kinsky Palace department of the National Gallery in Prague, Veletřní Palác, National Gallery in Prague, November 2016

4 Meeting with Anna Pravdova, curator of the 20th-century art collection in Veletřní Palác, National Gallery in Prague, November 2016

3 Marta Paciejewska at the exhibition *Avantgardni fotograf Jaromir Funke*, Leica Gallery, Prague, November 2016

5 Curatorial guided tour at the exhibition *Josef Istler*, Museum Kampa, Prague, November 2016

6 Karel Srp Senior and the artists (from the left): Grzegorz Kozera, Jan Mioduszewski, Iza Rogucka, Marta Paciejewska, Studio Radio Hortus, Prague, November 2016

7 The Artists at Café Slavia, Prague, November 2016

opposite

Meeting with a group of contemporary surrealists from Prague, from the milieu of the *Analogon* magazine, i.e.: František Dryje and Bertrand Schmitt, Prague, November 2016

9.09–12.11

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

Spojrzenia 2017 — Nagroda Deutsche Bank

Views 2017 — Deutsche Bank Award

kuratorka | curator: Dorota Monkiewicz

współpraca ze strony Zachęty | collaboration on the part of Zachęta: Maria Świerzevska

identyfikacja wizualna | visual identity: Małgorzata Gurowska, Iwo Rutkiewicz

artyści | artists: Ewa Axelrad, Przemysław Branas, Agata Kus, Honorata Martin, Łukasz Surowiec



foto: Remi Urnat

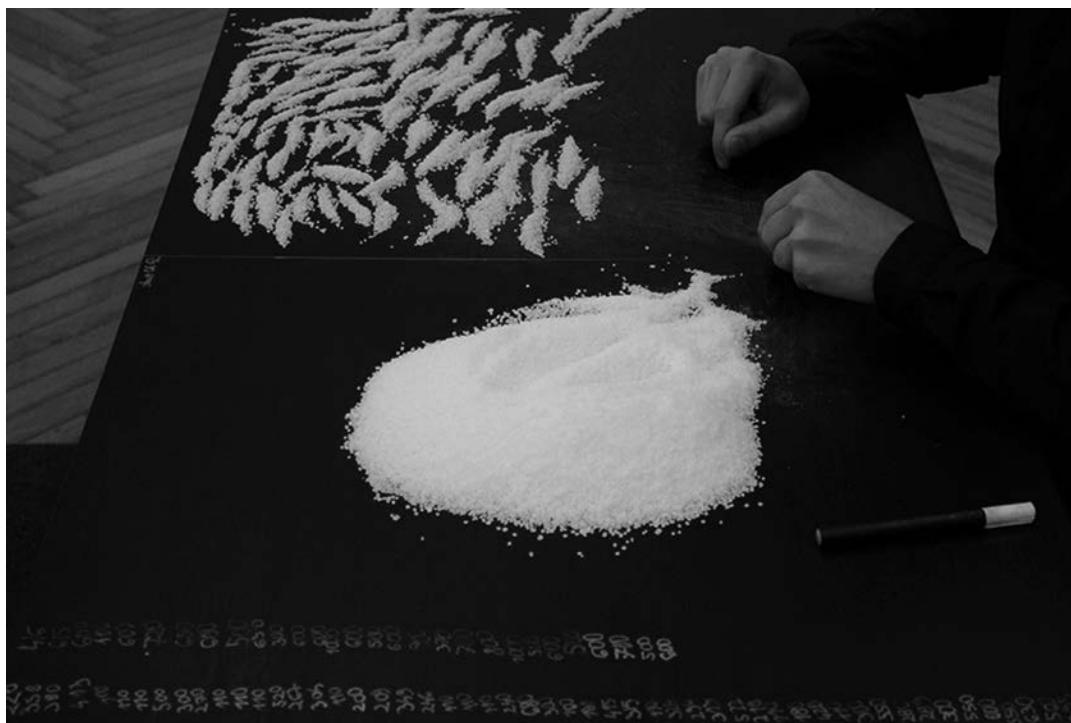


foto: Karol Trębuta

Poprzednia edycja wystawy *Spojrzenia* została otwarta w Zachęcie 8 września 2015 roku. Do konkursu o nagrodę Deutsche Banku zostało wówczas nominowanych pięciu artystów i artystek: Alicja Bielawska, Ada Karczmarczyk, Piotr Łakomy, Agnieszka Piksa i Iza Tarasewicz. Dzieła sztuki, które przygotowali, nadały wystawie mocny rys formalistyczny. Jedynie praca Ady Karczmarczyk *Oblubienice* współbrzmiała z przeczuciami nadchodzącego armagedonu, który nastąpił miesiąc później. W połowie października odbyły się wybory parlamentarne radykalnie zmieniające polityczny kontekst funkcjonowania kultury. Otwierana obecnie wystawa konkursowa jest okazją do postawienia pytania, czy wydarzenia ostatnich dwóch lat wywarły wpływ na sztukę młodych artystów, przynajmniej z perspektywy nominujących do wystawy jurorów¹. W *Spojrzeniach 2017* biorą udział twórcy urodzeni pomiędzy 1984 i 1987 rokiem: Ewa Axelrad, Przemysław Branas, Agata Kus, Honorata Martin i Łukasz Surowiec. Poprzednia edycja obejmowała artystów tylko nieznacznie starszych, bo urodzonych w latach 1980–1985. Biorąc pod uwagę, że jednym

z kryteriów wyboru jest wiek nominowanego (nie może mieć więcej niż 36 lat), zmieniający się skład komisji konkursowej ma do czynienia przez kilka edycji *Spojrzeń* z mniej więcej tą samą grupą potencjalnych kandydatów. Można zatem porównywać wybory jury z kilku kolejnych edycji i założyć, że każdorazowo stanowią one wskazówkę co do aktualnie wiodących tendencji na scenie artystycznej.

Umiejscowienie tegorocznych kandydatów do nagrody Deutsche Banku na szerszym tle polskiej sztuki nie jest zadaniem łatwym ze względu na bogactwo i różnorodność pejzażu instytucjonalnego (w sektorze publicznym i prywatnym). To pozytywny efekt polityki kulturalnej Polski po przystąpieniu do Unii Europejskiej, za którym idzie rozproszenie i zróżnicowanie oferty artystycznej. Na wystawie *Co widać? Polska sztuka dzisiaj* w Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie w 2014 roku, ostatek jak dotychczas próbie przekrojowej prezentacji polskiej sztuki najnowszej, kuratorzy wyróżnili aż 15 trendów². Z artystów tegorocznych *Spojrzeń* w dziale „sztuka krytyczna dzisiaj” wystawiał Łukasz

Surowiec, a poza tą sekcją — Ewa Axelrad i Honorata Martin. Na marginesie można zauważyć, że w *Co widać?* brało udział wielu uczestników i laureatów poprzednich edycji *Spojrzeń*. Wyróżnione na wystawie działy tematyczne miały charakter opisowy i porządkujący *a posteriori* w stosunku do różnych zjawisk sztuki ostatniej dekady. Nowością byli wcześniej szerzej nieznani twórcy zgrupowani pod hasłem „nowoczesny folklor”: Michał Łagowski, Krzysztof Maniak czy Daniel Rycharski. Sztuka stawiająca w centrum zainteresowania życie na wsi lub prowincji była już poczytywana za barometr nadchodzącej zmiany, wskazując nowego hegemon, w imieniu którego prowadzona jest nowa „antyelitarna” polityka polskiego państwa.

Tymczasem ostatnie dziesięciolecie w narracji krytyki artystycznej było zdominowane przez sztukę „zmęczonych rzeczywistością”. Termin ukuty przez krytyka Jakuba Banasiaka w 2009 roku odnosił się pierwotnie do surrealistycznych obrazów autorstwa młodych twórców, lecz wkrótce został rozszerzony na innych artystów, demonstrowujących ostentacyjnie brak zainteresowania bez-



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

Ewa Axelrad, *Fetor. Pozdrowienia*, 2014, pocztówka wysłana z różnych miejsc oraz wydruk na papierze barytowym w ramie, dzięki uprzejmości artystki i BWA Warszawa

Ewa Axelrad, *Minimalne, konieczne, obiektywnie umiarkowane #1*, 2015, stos dłoni w pozycji masażu serca, beton, dzięki uprzejmości artystki i BWA Warszawa

na sąsiedniej stronie

Przemysław Branas, *Ciągle rzucam geometryczne cienie*, performans, Galeria Studio, Warszawa, 24.11.2016, dzięki uprzejmości artysty

Przemysław Branas, *Übung, 12-godzinny performans, 6:03–18:04*, BWA Zielona Góra, 28.02.2015, dzięki uprzejmości artysty

Ewa Axelrad, *Fetor. Greetings*, 2014, postcard, posted from various locations and a framed baryta print, courtesy of the artist and BWA Warszawa

Ewa Axelrad, *Minimum, Necessary, Objectively Reasonable #1*, 2015, stacks of life-size hands in a CPR position, concrete composite, courtesy of the artist and BWA Warszawa

opposite

Przemysław Branas, *Ciągle rzucam geometryczne cienie*, performance, Galeria Studio, Warsaw, 24.11.2016, courtesy of the artist

Przemysław Branas, *Übung, long duration performance, 6:03–18:04*, BWA Zielona Góra, 28.02.2015, courtesy of the artist



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

pośrednim zaangażowaniem sztuki w kwestie społeczne i polityczne³. Karol Sienkiewicz wskazywał na przykład na ideową bliskość twórczości grupy Penerstwo z malarzami spod znaku „zmęczonych rzeczywistością”, ze względu na deklarowany przez członków formacji antyintelektualizm oraz skupienie na samej materii dzieła, która powinna przemawiać sama przez się⁴. Ponadto większość „penerów” nawiązywała do folkloru miejskiego, kultury blokowiska, i związanej z nim pop- czy subkultury. „Zmęczeni rzeczywistością”, w szerokim rozumieniu tego określenia, byli reakcją zarówno na „pop-banalizm” grupy Ładnie, inspirowany dokumentalną czy prasową fotografią, jak i na „sztukę krytyczną” w jej kolejnych odsłonach nowego millennium. W *Spojrzeniach* z lat 2009, 2011, 2013 i 2015 „penerzy” ciągle byli obecni. W tych latach wystawiali: Wojciech Bąkowski (laureat 2009), Konrad Smoleński (laureat 2011), Piotr Bosacki (nominowany 2013), Iza Tarasiewicz (laureatka 2015). W 2017 roku, zaledwie dwa lata później, zestawienia nazwisk artystów z poprzednich edycji wystawy wydają się jakby głosem z innej epoki.

Łukasz Surowiec zwrócił mi niedawno uwagę na tytuł ostatniego numeru „Krytyki Politycznej” (2017, nr 45), który brzmi *Znudzeni, zmęczeni, wściekli*. W kontekście sztuki kusząco brzmi zestawienie owych „zmęczonych rzeczywistością” AD 2009 oraz „zmęczonych

i wściekłych” z 2017. Zaiste wielu artystom, jak i innym obywatelom kultury niełatwo jest wieść codzienne życie w czasie, kiedy otaczająca rzeczywistość nasycy się treściami antyliberalnymi, nacjonalistycznymi, rasistowskimi, antyinteligentkimi, homofobicznymi i dewocyjnymi. Zanim jednak przymierzmy hasło ukute przez redakcję „Krytyki Politycznej” do artystów biorących udział w wystawie, ciekawie byłoby przyjrzeć się artystycznym patronom, na których powołują się młodzi twórcy. Jeśli dla Łukasza Surowca ważna jest praktyka artystyczna Artura Żmijewskiego, to Przemek Branas pisze na swojej stronie internetowej, że „praktyki sztuki krytycznej lat dziewięćdziesiątych wyczerpały swoje możliwości”, ale „potencjał kontestacji i destabilizacji rzeczywistości przez narzędzia sztuki pozostaje niewyczerpany”⁵. Z kolei Honorata Martin zaistniała szerzej na scenie artystycznej dzięki projektowi *Kurator Libera*⁶. Jej propozycja przemarszu przez Polskę została wybrana do realizacji na wystawie w BWA Awangarda we Wrocławiu (spośród setki nadesłanych aplikacji) przez artystę krytycznego generacji jeszcze lat osiemdziesiątych. Krytyk Piotr Policht w niedawno opublikowanym artykule zwraca uwagę, że młodzi malarze inspirowani przez Ryszarda Grzyba, najbardziej „ornamentalnym” spośród członków warszawskiej Grupy, ale dodajmy — autora potrafiącego w latach stanu wojennego skrywać

Agata Kus, *NARCYZ*, 2017, olej, płótno

Agata Kus, *TWIN BED*, 2016, olej, płótno

na sąsiedniej stronie

Honorata Martin, *Balkon*, 2015, dokumentacja performansu, dzięki uprzejmości artystki

Honorata Martin, *Wyjście w Polskę*, 2013, rysunek, fragment instalacji, dzięki uprzejmości artystki i Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie

Agata Kus, *NARCISSUS*, 2017, oil on canvas

Agata Kus, *TWIN BED*, 2016, oil on canvas

opposite

Honorata Martin, *Balcony*, 2015, performance documentation, courtesy of the artist

Honorata Martin, *Going out into Poland*, 2013, drawing, fragment of the installation, courtesy of the artist and Museum of Modern Art in Warsaw



foto. dzięki uprzejmości artystki | photo courtesy of the artist

pod dekoracyjną powierzchnią obrazów również treści polityczne⁷. Twórczość malarki Agaty Kus nie należy formalnie do tego nurtu, chociaż zdaniem Polichta z tą grupą łączy ją „jadowity język sztuki”⁸. Artystka powołuje się na innego ważnego dla figuracji lat osiemdziesiątych malarza — działającego na scenie amerykańskiej Erica Fischla. Dalej od polskiego kontekstu tworzy Ewa Axelrad, kształcąca się w latach 2007–2010 w Londynie i pozostająca tam obecnie. Podejmuje tematy wynikające z życia i obcowania z problemami społecznymi rezonującymi w jej miejscu zamieszkania.

Interesujące są te nawiązania do lat osiemdziesiątych i dziewięćdziesiątych, bo sztuka powstawała wówczas w określonych warunkach polityczno-społecznych. Prowokują do zastanowienia, czy inspiracje formalne i ideowe młodych artystów nie są, analogicznie jak w pokoleniach wcześniejszych, powiązane z faktem, że zatoczyliśmy koło i wracamy do punktu wyjścia — zmagania o demokratyczny kształt państwa i społeczeństwo otwarte. W sztuce jednak, jak i w historii, nic dwa razy się nie zdarza, a przynajmniej nie zdarza się tak samo. Artyści wybrani do wystawy *Spojrzenia 2017* są być może „zmęczeni rzeczywistością”, ale w innym, bardziej potocznym sensie niż miał na myśli Banasiak. Po prostu zajmują się nią w sposób krytyczny i dają temu wyraz w swojej sztuce.

W dziedzinie krytyczności sztuki ostatni jak dotąd głos miał Artur Żmijewski. W 2006 roku opublikował tekst/manifest *Stosowane sztuki społeczne*, w którym propagował działalność artystyczną polegającą na skutecznym przekształcaniu przez sztukę rzeczywistości politycznej i społecznej. Praktyczną realizacją tego programu było Biennale w Berlinie w 2011 roku, którego był kuratorem. Żmijewski we własnej działalności artystycznej skupił się na projektach partycypacyjnych — „usługowych”, jak je nazywał, wobec instytucji sztuki i grup społecznych⁹. Nieomal nazajutrz po publikacji rozpoczęła się dyskusja, która zdezawuowała ten projekt jako utopijny, a przede wszystkim — wbrew intencjom autora — jako „reakcyjny”¹⁰. Jak zatem może wyglądać polityczność sztuki dzisiaj, po lekcji lat osiemdziesiątych i dziewięćdziesiątych, kiedy wielkie narracje wydają się



foto. dzięki uprzejmości artystki | photo courtesy of the artist



foto | photo: Zofia Martin

młodym artystom nieadekwatne do obecnych problemów współczesności, a bezpośrednio zaangażowanie sztuki ukazało swoją naiwność i bezskuteczność?

Formuła *Spojrzeń* wymusza na artystach wycofanie się w przestrzeń galerii, ale też nie mieli oni (poza Łukaszem Surowcem) wcześniej zamiaru z niej wychodzić. Paradoksalnie, to właśnie Żmijewski nakreślił we wspomnianym tekście granice możliwości sztuki, poza które także i jemu samemu nie udało się wykroczyć: udział w stwarzaniu porządków symbolicznych, strategii subwersywne czy działalność interwencyjna na małą skalę¹¹. Niedocenionym natomiast przez tego autora narzędziem tworzenia sensów i dyskursów jest formalny język dzieła sztuki, czyli tak potępiana przez niego „estetyzacja”. Jak wiele przez nią można wyrazić, przy założeniu świadomego użycia, pokazał np. obraz Karola Radziszewskiego z cyklu *Ali* (2015) na wystawie *Późna polskość* w U-jazdowskim, w którym autor scenę z powstania warszawskiego przedstawił w stylistyce malarstwa Picassa z lat trzydziestych¹². Gdyby w Polsce powstawały obrazy naszych traum narodowych o randze estetycznej *Guerniki*, być może inaczej wyglądałyby nasze debaty publiczne. Ale twórczość artystów jest przede wszystkim symptomem i reakcją na to, co dzieje się wokół nich, i musi sobie radzić ze społeczeństwem wychowanym na innych wzorcach estetycznych i innych wzorach myślenia. I od tego trzeba zaczynać, zadając pytanie o skuteczność sztuki. Artyści biorący udział w tegorocznych *Spojrzeniach* mają dojrzałość pokolenia świadomego możliwości i porażek sztuki politycznej. Na wystawie będziemy mogli się więc dowiedzieć, jakie strategie w tej sytuacji wybrali. ●●●

Dorota Monkiewicz

1 W 2017 roku skład nominującego jury tworzyli: Magda Kardasz, Piotr Lisowski, Ewa Łęczyńska-Widz, Paulina Ołowska (przewodnicząca), Stanisław Ruksza, Piotr Stasiowski, Stach Szabłowski.

2 Zob. *Co widać? Polska sztuka dzisiaj*, Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie, 14.02–31.08.2014, kuratorzy: Sebastian Cichocki, Łukasz Ronduda, <http://cowidac.artmuseum.pl/pl/paths> (dostęp 6.06.2017).

3 Jakub Banasiak, *Zmęczeniu rzeczywistością. Rozmowy z artystami*, 40 000 Malarzy, Warszawa 2009.

4 Karol Sienkiewicz, *Penerstwo*, <http://culture.pl/pl/tworca/penerstwo> (dostęp 6.06.2017).

5 Zob. przemekbranas.com (dostęp 29.05.2017).

6 *Kurator Libera: Artysta w czasach beznadziei. Najnowsza sztuka polska*, BWA Awangarda, Wrocław, 7.12.2013–19.01.2014.

7 Zob. Ryszard Grzyb, *Wstydzić się, że jestem Polakiem*, 1986, olej, płótno.

8 Piotr Policht, *Ornament to nie zbrodnia. Horyzont młodego malarstwa*, „Szum” 2017, nr 16.

9 Artur Żmijewski, *Stosowane sztuki społeczne*, „Krytyka Polityczna” 2006, nr 11/12.

10 Zob. np. Jan Sowa, *Poza zasadą skuteczności*, w: *Skuteczność sztuki*, red. Tomasz Zahuski, Muzeum Sztuki w Łodzi, Łódź 2014.

11 Artur Żmijewski, op. cit.

12 *Późna polskość. Formy tożsamości narodowej po 1989 roku*, U-jazdowski, Warszawa, 31.03–6.08.2017.





The previous edition of the *Views* exhibition opened in Zachęta on 8 September 2015. Five artists were nominated then to the Deutsche Bank Award: Alicja Bielawska, Ada Karczmarczyk, Piotr Łakomy, Agnieszka Piksa and Iza Tarasewicz. The works they proposed gave the exhibition a strong formalist character. Only the work *The Brides* by Ada Karczmarczyk was in tune with the premonition of the armageddon which was to begin a month later. In mid-October the parliamentary elections took place, radically changing the political context in which the culture functions. The exhibition which opens this year is an occasion to ask the question whether the events of the last two years influenced the art of young artists, at least from the perspective of the jury members nominating the works for the exhibition¹. The following artists born between 1984 and 1987 take part in the *Views 2017* exhibition: Ewa Axelrad, Przemysław Branias, Agata Kus, Honorata Martin and Łukasz Surowiec. The artists of the previous edition were only slightly older, born between 1980 and 1985. Taking into account that one of the criteria is the age of the nominees (they cannot be over 36 years old), the changing jury members deal with more or less the same group of potential candidates during several editions of the *Views*. Therefore, the jury choices from a number of editions can be compared and an assumption can be made that the selection of artists is an indicator of the current trends on the art scene.

Placing this year's candidates to the Deutsche Bank award on a wider background of Polish art is not an easy task due to the rich and diverse institutional landscape (both in the private and public sector). It is a positive effect of Polish cultural policy after the accession to the EU, followed by dispersion and diversification of the artistic offer.

At the *As You Can See* exhibition, held at the Museum of Modern Art in Warsaw in 2014 — so far the last attempt to present a cross-section of Polish contemporary art, — the curators identified as many as 15 trends². From among this year's participants of the *Views*, Łukasz Surowiec exhibited in the 'critical art today' section, whereas Ewa Axelrad and Honorata Martin — outside this section. It is worth mentioning that many participants and laureates of the previous editions of the *Views* participated in the *As You Can See* exhibition. The thematic sections included in the exhibition were of descriptive character and they assigned the works *a posteriori* to various artistic phenomena of the last decade. Previously unknown artists, grouped under the label 'modern folklore' — Michał Łagowski, Krzysztof Maniak or Daniel Rycharski were a novelty there. Art

focused on country or provincial life was already perceived as a barometer of the change to come, pointing at the new hegemon, on behalf of whom the new 'anti-elitist' policy of the Polish state is being introduced.

Meanwhile, in the last decade, the narrative of art criticism was dominated by the art of those 'tired of reality'. The term coined by critic Jakub Banasiak in 2009, referred to surrealist paintings by young artists, but soon it was expanded to a group of other artists ostensibly demonstrating lack of interest in direct engagement of art in social and political issues³. Karol Sienkiewicz pointed at the ideological vicinity of the Penerstwo group with the 'tired of reality' painters, due to the anti-intellectualism declared by the members of that formation and their focus on the material aspect of the work of art, which should be meaningful in itself⁴. Moreover most of the 'Peners' referred to city folklore, the culture of housing estates and pop- or subcultures associated with them. Those 'tired of reality' in a wider meaning of the term, were a reaction to both the 'pop-banality' of the Ładnie group, inspired by documentary or press photos, as well as 'critical art' in its subsequent versions emerging in the new millennium. 'Peners' were still present in the *Views* editions of 2009, 2011, 2013 and 2015. The following artists participated at that time: Wojciech Bąkowski (2009 laureate), Konrad Smoleński (2011 laureate), Piotr Bosacki (2013 nominee), Iza Tarasewicz (2015 laureate). In 2017, merely two years later, the set of names from the previous editions seems to be a voice from a totally different era.

Łukasz Surowiec pointed recently at the title of the last issue of *Krytyka Polityczna* (no. 45, 2017), which reads: 'Bored, tired, furious'. In the context of art, combining the 'tired of reality' of 2009 with the 'tired and furious' of 2017 seems quite tempting. For sure many artists and 'citizens of culture' have a problem with leading a regular life in the time when the world around us gradually fills up with anti-liberal, nationalist, racists, anti-intellectual, homophobic and bigoted discourse. Yet, before we apply the slogan coined by the editors of *Krytyka Polityczna* to the artists who take part in the exhibition, it might be interesting to have a look at their artistic patrons, people to whom the young artists refer in their works. If for Łukasz Surowiec the artistic practice of Artur Żmijewski is still relevant, Przemek Branias writes on his website that the 'practice of critical art of the 1990's exhausted its possibilities', but the 'potential of contesting and destabilising reality through art tools is inexhaustible.'⁵ Honorata Martin made it big at the art scene thanks to the *Curator Libera* project⁶. Her proposal of traveling through

Łukasz Surowiec, *Berlin-Birkenau, Seeds*, 2012, certyfikat, dzięki uprzejmości artysty

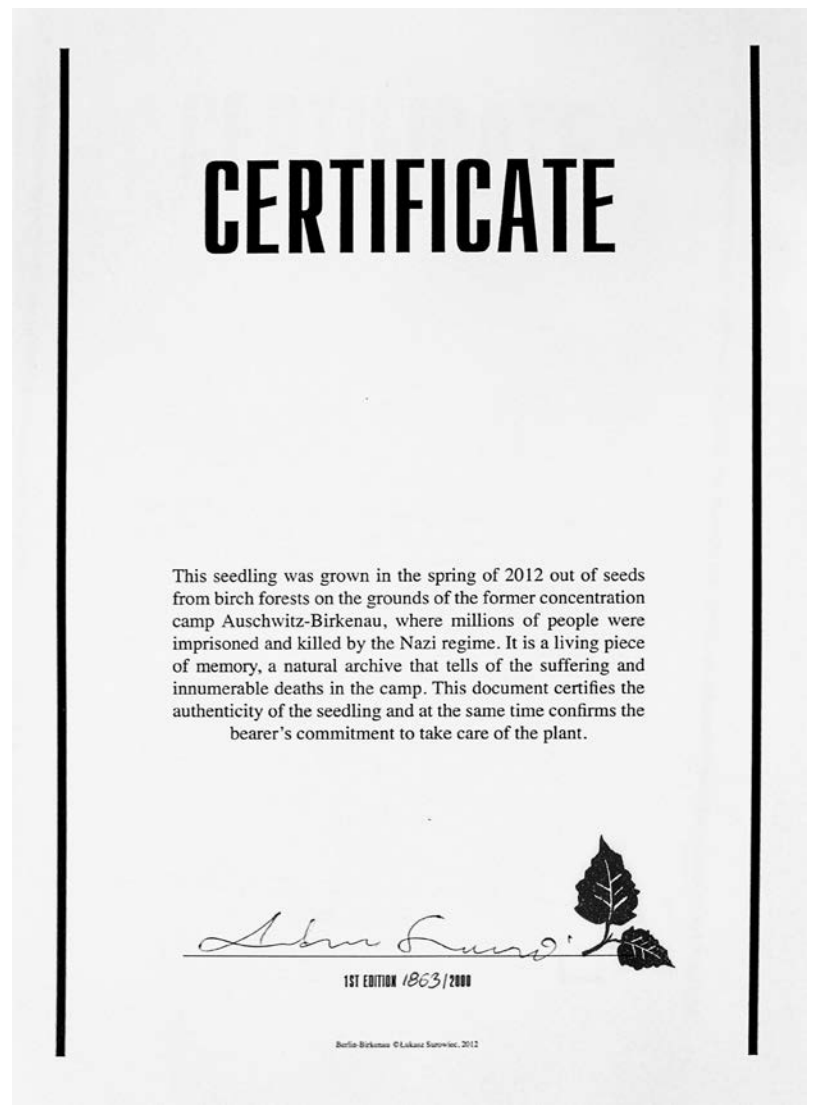
na sąsiedniej stronie

Łukasz Surowiec, *Poczekalnia*, akcja, Bunkier Sztuki, 2013, dzięki uprzejmości artysty

Łukasz Surowiec, *Berlin-Birkenau, Seeds*, 2012, certificate, courtesy of the artist

opposite

Łukasz Surowiec, *Waiting Room*, action, Bunkier Sztuki, 2013, courtesy of the artist



Poland on foot, was selected at the exhibition at the BWA Awangarda gallery in Wrocław (from among a hundred of submissions) by the artist from the critical generation of the 1980s. Art critic Piotr Policht, in a recently published article, emphasises that young painters are inspired by the work of Ryszard Grzyb, the most ‘ornamental’ of the Warsaw-based Gruppa members, but at the same time, during the martial law in Poland, able to conceal political content under the decorative surface of his paintings⁷. The works of painter Agata Kus do not belong formally to this trend, although, as Policht claims, what connects her to this group is the ‘stinging language of art’⁸. The artist however refers to another painter, significant for the figuration of the 1980s — Eric Fischl, active on the American scene. Ewa Axelrad, educated in London in 2007–2010 and living there, moved further away from the Polish context. She tackles subjects originating from everyday life and social issues resonating in her place of residence.

The references to the 1980s and 1990s are interesting, as art was created then in specific socio-political conditions. They provoke a reflection whether the formal and ideological inspirations for the young artists aren’t — as it were in the previous era — due to the fact that we are approaching the starting point again: the struggle to maintain a democratic character of the state and an open society. In art however, as well as in history, nothing happens twice, or at least it never happens the same way. The artists selected for the *Views 2017* exhibition, may be ‘tired of reality’, but in a different, more commonplace meaning than Banasiak suggests. They simply deal with it in a critical way and express it through their art.

So far, the last statement about the critical role of art was made by Artur Żmijewski. In 2006, he published the text/manifesto *Applied Social Arts*, in which he promoted artistic activity aiming at effective transformation of political and social reality through art. The Berlin Biennale in 2011, which he curated, became a practical realisation of his programme. In his own art practice, Żmijewski focused on participatory projects which he called ‘in the service’ of art institutions and social groups⁹.

Immediately after the publication, a discussion began, discrediting the project as utopian, and above all — against the author’s intentions — ‘reactionary’¹⁰. How can the political aspect of art be perceived today, after the lessons we took from the 1980s and 1990s, when the great narratives are dismissed by young artists as not applicable to modern problems, and immediate engagement of art has shown its naivety and pointlessness?

The formula of the *Views* forces the artists to confine their work to the gallery space, but (apart from Łukasz Surowiec) they had no intention to leave it. Paradoxically, it was Żmijewski, who — in the above mentioned text — defined the limits of art, which he also failed to transgress: participating in the creation of symbolic orders, subversive strategies or small-scale interventions¹¹. However, what the author underrates as a tool of creating meaning and discourses is the formal language of art, or the — dismissed by him — ‘aesthetisation’. Its expressive potential, when purposefully used, was represented i.a. by Karol Radziszewski’s painting from the *Ali* series (2015), at the *Late Polishness* exhibition at the U-jazdowski, where the author presented a scene from the Warsaw Uprising in Picasso’s style of the 1930s¹². If Polish paintings about our national traumas had the aesthetic rank of *Guernica*, perhaps our public debates would look slightly different. But the works of the artists are mainly a symptom and reaction to what is going on around them and they have to deal with the society educated on different aesthetic and intellectual patterns. This should be the starting point when asking about the effectiveness of art. The artists participating in this year’s *Views* have the maturity of the generation aware of both, the potential and the failures of politically involved art. At the exhibition we will have the opportunity to learn what strategies they have chosen in these circumstances. ●●●

Dorota Monkiewicz

- 1 In 2017 the jury members included: Magda Kardasz, Piotr Lisowski, Ewa Łączyńska-Widz, Paulina Ołowska (President), Stanisław Ruksza, Piotr Stasiowski, Stach Szabłowski.
- 2 See: *As You Can See. Polish Art Today*, Museum of Modern Art in Warsaw, 14.02–31.08.2014, curators: Sebastian Cichocki, Łukasz Ronduda, <http://cowidac.artmuseum.pl/pl/paths> (accessed 6 June 2017).
- 3 Jakub Banasiak, *Zmęczenie rzeczywistością. Rozmowy z artystami* [Tired of reality. Conversations with artists], Warsaw: 40 000 Malarzy, 2009.
- 4 Karol Sienkiewicz, *Penerstwo*, <http://culture.pl/pl/tworca/penerstwo> (accessed 6 June 2017).
- 5 See: przemekbranas.com (accessed 29 May 2017).
- 6 Curator Libera. *The Artist in the Time of Hopelessness. The Newest Polish Art*, BWA Awangarda, Wrocław, 7.12.2013–19.01.2014.
- 7 See: Ryszard Grzyb, *I am ashamed that I am a Pole*, 1986, oil on canvas.
- 8 Piotr Policht, *Ornament to nie zbrodnia. Horyzont młodego malarstwa*, „Szum”, no. 16, 2017.
- 9 Artur Żmijewski, ‘Stosowane sztuki społeczne’, *Krytyka Polityczna*, no. 11/12, 2006.
- 10 See: Jan Sowa, ‘Poza zasadą skuteczności’, in *Skuteczność sztuki*, ed. Tomasz Załuski, Łódź: Muzeum Sztuki Łódź, 2014.
- 11 Żmijewski.
- 12 *Late Polishness. Forms of National Identity after 1989*, U-jazdowski, Warsaw, 31.03–6.08.2017.

Nominowani

Ewa Axelrad

(ur. 1984) — autorka instalacji, fotografii, wideo oraz obiektów rzeźbiarskich. Ukończyła Akademię Sztuk Pięknych w Poznaniu oraz Royal College of Art w Londynie. Przedmiotem zainteresowania artystki jest potencjał, jaki niesie zmiana władzy, oraz dynamika tego procesu, a także rola estetyki i wzornictwa w przestrzeni społecznej. Jednym z tematów powracających w jej pracach jest przemoc obserwowana w relacjach społecznych i jej przejawy w przedmiotach codziennego użytku czy architekturze. Poszukiwania Axelrad dotyczą przeszłości, zarówno przeżyć osobistych, jak wydarzeń utrwalonych w pamięci zbiorowej. Jest laureatką stypendium 'Młoda Polska'. Jej prace znajdują się w kolekcjach m.in. Muzeum Współczesnego Wrocław, Zachęty Sztuki Współczesnej w Szczecinie, CSW Znaki Czasu w Toruniu, Muzeum w Gliwicach, Griffin Art Space. Mieszka i pracuje w Londynie i Gliwicach. Współpracuje z galerią BWA Warszawa.

foto: dziękuję uprzejmości | photo courtesy of: Warsaw Gallery Weekend

Przemysław Branäs

(ur. w 1987) — autor performansów, wideo, instalacji. Ukończył Wydział Intermediów Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie, obecnie jest doktorantem Interdyscyplinarnych Studiów Doktoranckich Uniwersytetu Artystycznego w Poznaniu. W swoich pracach łączy wątki biograficzne z symbolami. Interesuje go przekraczanie barier, jakie wyznacza ciało, kultura i mechanizmy społecznego funkcjonowania. Brał udział m.in. w festiwalu *Embodied Action* w Hongkongu (2016), *GUYU ACTION Performance Art Festival* w Xi'an (Chiny, 2016), *Polish Performance Night*, Le Lieu Gallery w Quebecu (2014). W 2013 roku był stypendystą Ministerstwa Kultury i Dziedzictwa Narodowego, w 2015 został laureatem nagrody Fundacji Grey House. Był rezydentem Meet Factory w Pradze (2016), Sesama w Dżakarcie (2017) oraz Terra Foundation for American Art w Giverny (2017). Mieszka i pracuje w Jarosławiu.

Agata Kus

(ur. 1987) — malarka, autorka wideo. Jest absolwentką i doktorantką Wydziału Malarstwa Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie (dyplom w 2012 roku w pracowni Leszka Misiaka). Maluje przede wszystkim ludzi, jej kompozycje charakteryzuje wielowątkowość narracji, nieoczywistość i dwuznaczność przedstawień. Stosuje chętnie gry z formą, np. malarskie kolaże, pseudowycinanki, wklejki, zamazywanie i destruowanie warstwy malarskiej. Jest laureatką wielu nagród i stypendiów, w tym nagrody głównej Międzynarodowego Biennale Sztuki Mediów WRO 2015 we Wrocławiu za wielokanałową wideoinstalację *Kochanka*. Jej obrazy znajdują się m.in. w Muzeum Sztuki Współczesnej MOCAP w Krakowie, Muzeum Narodowym w Gdańsku i licznych kolekcjach prywatnych w Polsce i zagranicą. Mieszka i pracuje w Krakowie.

foto: Manika Szewczyk

Honorata Martin

(ur. 1984) — malarka, performerka, artystka multimedialna. W latach 2004–2009 studiowała na Wydziale Malarstwa Akademii Sztuk Pięknych w Gdańsku (dyplom w pracowni Mieczysława Olszewskiego, aneks z Intermediów u Wojciecha Zamiary). W 2007 roku przez semestr studiowała na Marmara University w Stambule. Artystka znana jest z radykalizmu swoich działań. Przedmiotem jej zainteresowania są sytuacje ekstremalne, silne emocjami, jakie towarzyszą pokonywaniu własnych lęków, przekraczanie granic wytrzymałości psychicznej i fizycznej. Jest laureatką 3 nagrody w konkursie Gepperta (2011) i nagrody publiczności na Gdańskim Biennale Sztuki (2012). W 2015 roku otrzymała nagrody: w kategorii Kultura i sztuka w plebiscycie *Polacy z wewną*; w kategorii Kultura – odkrycie roku w plebiscycie *Pomorskie sztormy* oraz nominację do nagrody Splendor Gedanensis, Nagroda Miasta Gdańska dla młodych twórców kultury. W 2016 roku była nominowana do nagrody Paszporty Polityki. Mieszka i pracuje w Gdańsku.

Łukasz Surowiec

(ur. 1985) — artysta interdyscyplinarny, rzeźbiarz, performer, twórca filmów wideo, autor akcji społecznych. W latach 2007–2009 studiował w Akademii Sztuk Pięknych w Poznaniu, w latach 2009–2010 na Universität der Künste w Berlinie. Jest absolwentem Wydziału Rzeźby Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie i doktorantem Wydziału Sztuki Uniwersytetu Pedagogicznego w tym mieście. Interesują go zagadnienia polityczne, historyczne, relacje międzyludzkie, ale także ciało i jego granice. Zajmuje się sztuką społecznie zaangażowaną, pracuje wśród ludzi zepchniętych na margines, inicjuje działania anaoczniające najbardziej niewygodne problemy. Do jego najgłośniejszych projektów należą *Berlin Birkenau* (2012), *Poczekalnia* (2015), *Skup też* (2014) i *Przychodnia* (2016). Otrzymał stypendia MKiDN: stypendium naukowe w 2009, twórcze w 2012 i 2016 oraz dla najlepszych doktorantów w 2017. Mieszka i pracuje w Bytomiu i Krakowie.

Ewa Axelrad, Przemysław Branäs

na sąsiedniej stronie | opposite
Agata Kus, Honorata Martin, Łukasz Surowiec

Nominees

Ewa Axelrad

(born 1984) — author of installations, photography, video and sculptural objects. She graduated from the Academy of Fine Arts in Poznań and the Royal College of Art in London. The artist is mainly interested in the potential of the change in power and the dynamics of the process, as well as the role of aesthetics and design in social space. One of the recurring themes in her work is violence observed in social relationships and its manifestations in everyday objects or architecture. Axelrad's explorations concern the past, both personal experiences and events present in collective memory. She is the laureate of the 'Young Poland' scholarship. Her works are in several collections, among others of Wrocław Contemporary Museum, Encouragement of Contemporary Art in Szczecin, Centre of Contemporary Art Znaki Czasu in Toruń, Museum in Gliwice, Griffin Art Space. She lives and works in London and Gliwice. She collaborates with BWA Warszawa gallery.

Przemysław Branas

(born 1987) — performer, author of videos and installations. He graduated from the Intermedia Department of the Academy of Fine Arts in Kraków and is currently a PhD student of Interdisciplinary Doctoral Studies at the Poznań University of Arts. In his works he links biographical threads with symbols. He is interested in crossing the barriers determined by the body, culture and mechanisms of social functioning. He took part in the *Embodied Action Festival* in Hong Kong (2016) *GUYU ACTION Performance Art Festival* in Xi'an (China, 2016), *Polish Performance Night*, Le Lieu Gallery in Quebec (2014). In 2013, he received the scholarship of the Ministry of Culture and National Heritage, and in 2015 he was awarded the Grey House Foundation Award. He was a resident of Meet Factory in Prague (2016), Sesama in Jakarta (2017) and Terra Foundation for American Art in Giverny (2017). He lives and works in Jarosław.

Agata Kus

(born 1987) — painter, video artist. She is a graduate of the Department of Painting at the Academy of Fine Arts in Kraków (diploma in 2012 in Leszek Misiak's studio). She paints first and foremost people, her compositions are characterised by a multitude of narratives, equivocal meanings, and ambiguity. She likes to play with form, such as painting collages, pseudo-cutouts, stickers, blurring and destruction of the painting layers. She is laureate of many awards and scholarships, including the main prize of the WRO Media Art Biennale 2015 in Wrocław for her multichannel video installation *The Lover*. Her paintings are, among others, in the Museum of Contemporary Art MOCAR in Kraków, the National Museum in Gdańsk, and numerous private collections in Poland and abroad. She lives and works in Kraków.

Honorata Martin

(born 1984) — painter, performer, multimedia artist. In the years 2004–2009 she studied at the Painting Department of the Academy of Fine Arts in Gdańsk (diploma in Mieczysław Olszewski's studio, annex in Intermedia with Wojciech Zamiara). In 2007, she studied for one semester at Marmara University in Istanbul. The artist is known for the radicalism of her actions. The subject of her interest are extreme situations, strong emotions that accompany the overcoming of fears, crossing the limits of mental and physical endurance. She is a winner of the 3rd Geppert Award (2011) and the audience award at the Gdańsk Biennial of Art (2012). In 2015, she received the following awards: in the category of Culture and Art in the *Polacy z werwą plebiscyte*; in the category of Culture — Discovery of the Year in the *Pomorskie sztormy plebiscyte*, and the nomination to the Splendor Gedanensis Award, Gdańsk City Award for Young Creators of Culture. In 2016 she was nominated for the Polityka Passport Award. She lives and works in Gdańsk.

Łukasz Surowiec

(born 1985) — interdisciplinary artist, sculptor, performer, author of videos, and social actions. Between 2007 and 2009, he studied at the Academy of Fine Arts in Poznań, in the years 2009–2010, at the Universität der Künste in Berlin. He graduated from the Faculty of Sculpture at the Academy of Fine Arts in Kraków and was a doctoral student at the Faculty of Art at the Pedagogical University in Kraków. He is interested in political and historical issues, human relations, but also the body and its limits. He deals with socially engaged art, works with marginalised people, and initiates activities that illustrate the most uncomfortable problems. His most prominent projects include *Berlin Birkenau* (2012), *Waiting Room* (2015), *Tear Dealer* (2014) and *Clinic* (2016). He received scholarships of the Ministry of Culture and National Heritage: education scholarship in 2009, creative — in 2012 and 2016, and for the best PhD students in 2017. He lives and works in Bytom and Kraków.



foto: | photo: Isao Nishiyama



foto: | photo: Szymon Rogiński



foto: | photo: Aleksandra Kozuń



Materiały przygotowawcze do filmów Huberta Czerepoka (Cziatura, Gruzja, s. 52; Göbekli Tepe, Turcja, s. 54–57), dzięki uprzejmości artysty

Hubert Czerepok's films making-of (Chiatura, Georgia, p. 52; Göbekli Tepe, Turkey, pp. 54–57), courtesy of the artist

Hubert Czerepok. Początek

Hubert Czerepok. The Beginning

kuratorka | curator: **Monika Szewczyk**

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

Wystawa składa się z trzech instalacji wideo. Pierwsza z nich to trzykanałowa projekcja zrealizowana na miejscu wykopalisk w Göbekli Tepe w Turcji, gdzie odkryto najstarsze miejsce kultu datowane na 10 tysięcy lat przed naszą erą, uważanego za kolebkę osadnictwa. Jeszcze przed rewolucją neolityczną, czyli przed początkiem rolnictwa i hodowli zwierząt, z połączonych ścianami słupów megalitycznych powstały tam owalne struktury. W sferze domysłów pozostaje, jaka cywilizacja zdołała tego dokonać, kim byli ludzie, którzy zasypali sanktuarium 1500 lat później i dlaczego.

Artysta analizuje różne teorie dotyczące powstania tego niezwykłego miejsca, porównując wyprawę w tak odległą przeszłość do podróży na Marsa i nawiązując do *Stalkera* Andrieja Tarkowskiego. W filmie tym narracja prowadzona jest przez trzy postacie: Pisarza (człowieka sztuki), Profesora (człowieka nauki) i Stalkera symbolizującego duchowość. W pracy Huberta Czerepoka te trzy perspektywy widzenia ucieleśniają trzy roboty — łaziki marsjańskie.

Kolejną realizacją jest trzykanałowe wideo *Kontynuacja* będące wizualną opowieścią o sieci poprzemysłowych kolejek linowych w gruzińskim mieście Cziatura, działających niemal nieprzerwanie od 1953 roku, zbudowanej w celu transportu górników pracujących w okolicznych kopalniach. Choć upłynęło 60 lat, dziś nadal jest to najwygodniejszy i najszybszy sposób przemieszczania się mieszkańców miasta. Artysta zdążył zrealizować swą pracę tuż przed jej modernizacją jesienią 2016.

Tytuł wystawy zaczerpnięty został z kolejnej pracy wideo — filmu paradoksalnego przedstawiającego badania DNA pierwszych Piastów i hipotezy dotyczącej ich obcego rodowodu, która pojawiła się już w XIX wieku. Jednym z pierwszych jej zwolenników był Karol Szajnoch. W 1858 roku zaprezentował tezę, że w VI wieku na ziemi polskiej napłynęli skandynawscy imigranci zwani Lachami. Kolejną wersję tej teorii przedstawili w 1918 roku dwaj niemieccy historycy Lambert Schulte i Robert Holtzmann. Odwołali się do dokumentu zwanego *Dagome iudex*, w którym Mieszko I (nazywany Dagome) oddaje swoje państwo pod opiekę papieżowi. Na tej podstawie Niemcy uznali, że był to najpewniej duński wódz imieniem Dago, który około 960 roku podbił na czele swojej drużyny ziemię nad Wartą. Od dwóch lat Instytut Chemii Organicznej PAN w Poznaniu realizuje projekt badawczy, który ma ostatecznie rozwiązać zagadkę pochodzenia Mieszka I i dynastii Piastów.

W prezentowanych na wystawie pracach fikcja miesza się z nauką, wielość hipotez i teorii poszerza nasze spojrzenie na rzeczywistość, złożoną i niejednoznaczną, i powoduje, że pytanie o źródła pozostaje otwartym. ●●●

Hubert Czerepok (ur. 1973, Słubice) — artysta sztuk wizualnych, autor instalacji, fotografii, obiektów i filmów. Studiował w Akademii Sztuk Pięknych w Poznaniu, gdzie w 1999 roku obronił dyplom w pracowniach Izabelli Gustowskiej i Jana Berdyszaka. W latach 2002–2003 odbył studia podyplomowe w Jan van Eyck Academie w Maastricht, a w latach 2004–2005 w Higher Institute for Fine Arts w Antwerpii. Asystent, a potem adiunkt w Pracowni Wideo na Uniwersytecie Artystycznym w Poznaniu. Obecnie profesor nadzwyczajny na Wydziale Malarstwa i Nowych Mediów Akademii Sztuki w Szczecinie, kierownik Pracowni Filmu Eksperymentalnego. Bada anomalie, rzeczy dziwne i wymykające się kontroli, analizuje konstrukcje determinujące ludzkie zachowania, tropi konspiracyjne teorie i zjawiska paranormalne, szuka reguł Wielkiego Spisku, miesza historię z utopią. Z wyjątkową erudycją i poczuciem humoru balansuje na granicy ironicznego dystansu i autentycznego zaangażowania.

Wybrane wystawy indywidualne i zbiorowe: *Historia i utopia*, Galeria Arsenał w Białymstoku, 2013; *Lux Aeterna*, Galeria Żak/Branicka, Berlin, 2012; *Devil's Island*, La Criée Centre d'art contemporain, Rennes, 2009; *Cultural Transference*, EFA Project Space, The Elizabeth Foundation for The Art, Nowy Jork, 2012; *Domy srebrne jak namioty*, Zachęta — Narodowa Galeria Sztuki, Warszawa, 2013; *Regress/Progress*, CSW Zamek Ujazdowski, Warszawa, 2012.

The exhibition consists of three video installations. The first one is a three channel projection realised at the site of the archaeological excavations at Göbekli Tepe, Turkey, where the oldest site of worship — dating back to 10 thousand years BC and believed to be a cradle of civilisation — was discovered.

It was even before the neolithic revolution, before the beginning of agriculture and animal breeding, that the oval structures made of adhering megalithic pillars had been created there. What civilisation managed to accomplish this, who were the people who buried the sanctuary 1500 years later and why — remains a mystery.

The artist analyses various theories concerning the origins of this extraordinary place, comparing the expedition to such distant past to a travel to Mars, and referring to Andrei Tarkovsky's film *Stalker*. In this film, the narrative is led by three characters: the Writer (man of arts), the Professor (man of science) and the Stalker symbolising spirituality. In Hubert Czerepok's work, these three perspectives are embodied by three robots — Mars rovers.

Another part of the project is a three-channel video *Continuation* — a visual story of an old, post-industrial cable car network in the Georgian city of Chiatura, which has been operating almost continuously since 1953. It was built to transport miners working in nearby mines. Although 60 years has passed, it was still the most convenient and fastest way to move people around the city. The artist managed to complete his work just before the tram was modernised in the autumn 2016.

The title of the exhibition was taken from another video work — a documentary film showing the DNA research of the first Piasts and the hypothesis about their foreign origin, which was created in the 19th century. One of its first supporters was Karol Szajnoch. In 1858, he presented the thesis that in the 6th century Scandinavian immigrants called Lachs came to the Polish land. Another version of this theory was presented in 1918 by two German historians Lambert Schulte and Robert Holtzmann. They referred to a document called *Dagome Iudex*, in which Mieszko I (called Dagome) places his land under the protection of the pope. Based on this, the German scholars deduced that this was probably a Danish leader named Dago who, around 960, conquered the land around the Warta River. For two years, the Institute of Organic Chemistry of the Polish Academy of Sciences in Poznań has been carrying out a research project which is supposed to finally solve the mystery of the origin of Mieszko I and the Piast dynasty.

In the works presented at the exhibition, fiction is mixed with science, many hypotheses and theories broaden our view of the complex and ambiguous reality and cause the question of the origin to remain open. ●●●

Hubert Czerepok (b. 1973, Słubice) — visual artist, author of installations, photographs, objects and films. He studied at the Academy of Fine Arts in Poznań, where in 1999 he made his diploma in Izabella Gustowska's and Jan Berdyszak's studios. Between 2002 and 2003, he completed postgraduate studies at the Jan van Eyck Academie in Maastricht, and in 2004–2005 at the Higher Institute for Fine Arts in Antwerp. Assistant and then assistant professor at the Studio of Video at the Poznań University of Art. Currently associate professor at the Department of Painting and New Media of the Academy of Art in Szczecin, director of the Experimental Film Laboratory. He examines anomalies, strange and uncontrolled things, analyses constructs that determine human behaviour, tracks conspiracy theories and paranormal phenomena, looks for the rules of the Great Conspiracy, and mixes history with utopia. With exceptional erudition and sense of humour, he balances on the edge of ironic distance and authentic engagement.

Selected individual and collective exhibitions: *History and Utopia*, Arsenał Gallery in Białystok, 2013; *Lux Aeterna*, Żak/Branicka gallery, Berlin, 2012; *Devil's Island*, La Criée Centre d'art contemporain, Rennes, 2009; *Cultural Transference*, EFA Project Space, The Elizabeth Foundation for The Art, New York, 2012; *Houses as Silver as Tents*, Zachęta — National Gallery of Arts, Warsaw, 2013; *Regress/Progress*, Centre for Contemporary Art Ujazdowski Castle, Warsaw, 2012.



Z Hubertem Czerepokiem rozmawia Monika Szewczyk

Hubert Czerepok talks to Monika Szewczyk



Zawsze byłem pod wrażeniem rozpiętości twoich projektów. Tego, jak bardzo są erudycyjne, jak różnych obszarów dotykają i jak różnymi mediami się posługujesz. Jednak ze wszystkich zapamiętanych przez mnie wystaw przygotowanie tej właśnie, dla Zachęty, wydaje mi się najbardziej skomplikowane logistycznie.

Myślę, że dzieje się tak dlatego, że pokazuje na niej trzy nowe filmy, które wymagają wszystkich etapów przygotowawczych i realizacyjnych, zajmujących bardzo dużo czasu. A po drugie, akcja dwóch z nich dzieje się bardzo daleko stąd, natomiast trzeciego bardzo blisko, lecz w strzeżonym i tajemnym miejscu.

Masz słabość do mitycznych miejsc, sytuacji nieoczywistych, odkrywania tajemnic, spiskowych teorii dziejów, do wygrzebywania rzeczy, które nie są ogólnodostępne, skryte pod powierzchnią. Czy odkrycie ich wymaga długich badań, poszukiwań?

To dzieje się naturalnie. Najzwyczajniej w świecie interesuje mnie to, co znajduje się pod dywanem, szpary w podłodze. Może dlatego, że najwięcej informacji o użytkownikach, mieszkańcach zachowanych jest właśnie tam. I dlatego te filmy są o mieszkańcach i użytkownikach świata, w którym żyjemy.

To może opowiedz więcej o tych filmach.

Pierwszy jest filmem o przyszłości. O przyszłości dystopijnej, która być może będzie naszym udziałem, kiedy nie będzie już więcej minerałów do wydobycia, skończy się paliwo, a o technologie, które nam wtedy pozostaną, będziemy musieli sami dbać. Akcja rozgrywa się w Gruzji, w górniczym mieście Cziatura, na którego terenie znajdują się liczne kopalnie manganu. Największy boom na wydobycie tego surowca przypadał na początek XX wieku, kiedy tutejsze kopalnie odpowiadały za jedną trzecią światowego wydobycia manganu. Później imperium rosyjskie przejęło produkcję, a wraz z rozpadem imperium i odzyskaniem niepodległości przez Gruzję wydobycie tego minerału spadło. Miasto podupadło. Zafascynował mnie fakt, że na potrzeby kopalni zbudowano sieć kolejek linowych łączącą części miasta położone na szczytach kanionu z tymi w dolinie. Pierwotnie służyły przewozowi górników do pracy. Wiadomo, że kopalnie zapewniały byt całym rodzinom. Obecnie kolejki te to najdogodniejszy środek transportu publicznego; co prawda pozostają w stanie rozpadu, rdzewieją, lecz utrzymywane są wciąż przy życiu dzięki ofiarnej ludzkiej pracy. Za przemieszczanie się tym środkiem transportu publicznego nie pobiera się żadnych opłat. Być może taki będzie przyszłościowy model miasta, z darmową komunikacją miejską.

Projekt obywatelski.

Tak, to jest projekt obywatelski. Bez niego dostanie się z jednego punktu miasta do drugiego zajęłoby wiele godzin jazdy samochodem, bo trzeba objechać całą dolinę. To niezwykle, do jakiego stopnia ten mechaniczny organizm wymaga poświęcenia człowieka. Jest to sytuacja przyszłości, kiedy zostało nam kilka maszyn i musimy o nie szczególnie dbać, by dalej działały. Stają się one wtedy częścią społeczności, a obsługujący je ludzie zachowują się trochę jak maszyny, wykonują swoją pracę przez wiele godzin.

Wydaje mi się, że kolejki przestają właśnie istnieć, są demontowane, prawda? Traficie w to miejsce niemal w ostatnim momencie, a film jest również dokumentem czegoś, co odchodzi w przeszłość...



Tak. Kiedy tam przyjechaliliśmy, w listopadzie 2016, dwie lub trzy kolejki były już nieczynne. Gruzja otrzymała dofinansowanie na demontaż starych kolejek i zastąpienie ich nową infrastrukturą. Istnieją dwie firmy liczące się na rynku kolejek linowych. Jedna szwajcarska, druga francuska. Montują kolejki linowe, jakie możemy zobaczyć wszędzie, na stokach narciarskich na przykład... Rodzaj takiej globalnej kolejki linowej. Wiem, że jest to bardziej bezpieczne i może bardziej estetyczne, ale nawet kolejki stają się do siebie podobne. W naszym kraju tęsknota za dobrobytem też prowadzi do tego, że pozbywamy się przedmiotów tworzących historię.

Poza tym są to miejsca sentymentalne, ważne w życiu człowieka. Gdy giną, jesteśmy czegoś istotnego pozbawieni.

No tak. To kontekst łączący ten projekt z kolejnym filmem, którego akcja dzieje się w Turcji. W 1994 roku niemiecki archeolog Klaus Schmidt rozpoczął prace wykopaliskowe w Göbekli Tepe — miejscu odkrytym przez rolnika podczas prac w polu. Okazało się, że pod ziemią na polu znajduje się najstarsze sanktuarium neolityczne na Ziemi. Jego powstanie datowane jest na około 10 tysięcy lat przed naszą erą. Dlaczego te dwa projekty łączy kontekst pozbawienia? Dlatego, że wzgórze wcale nie powstało naturalnie. Najpierw znajdowała się tam świątynia, około 9 tysięcy lat przed naszą erą została opuszczona przez ludzi tam mieszkających, zasypana, ukryta, zahibernowana na całe tysiąclecia. Znajdujemy ją i nie wiemy nic o tamtejszej cywilizacji, o tym, jaki lud zamieszkiwał ten teren. Wiemy jedno — w tamtym miejscu człowiek przeszedł z trybu zbieracko-łowieckiego na tryb osiadły. Tam też stworzył pierwsze wyobrażenia zwierząt, wykonał pierwszą rzeźbę przedstawiającą postać ludzką, ale przede wszystkim właśnie tam wymyślił Boga, kogoś nad sobą, komu zawdzięcza byt. Przeszedł modlić się do zjawisk atmosferycznych. Z jakiegoś powodu po upływie 1500 lat opuścił swoją świątynię. Zdecydował się na ukrycie jej i wyemigrowanie. Dokąd?

Decyzja o zasypaniu jest bardzo symboliczna, ale też nie do końca zrozumiała. Czy to próba zamaskowania terenu?

Interpretuję to jako gest ukrycia czegoś cennego przed zbezczeszczeniem. Bezpieczne ukrycie. Znajdujące się tam wapienne filary tworzące koliste struktury liczą po 5–7 metrów. Zostały zasypane tak, że wystają tylko małe ich fragmenty. Wyglądają jak zwykłe kamienie na polu.

A może to działanie czasu i wpływ naturalnych uwarunkowań, np. burz piaskowych...

Nie. Badacze zgodnie orzekli, że świątynia została zasypana. Początkowo akcja filmu miała toczyć się w Göbekli Tepe, ale kiedy pojechaliliśmy na dokumentację, okazało się, że miejsce to jest bardzo rozkopane. Oczywiście w cudzysłowie. Prowadzone są tam liczne prace wykopaliskowe i powstaje infrastruktura turystyczna. Pomyślałem wtedy, że nie pasuje ono już do wyobrażenia o tajemniczym miejscu początku cywilizacji. Göbekli Tepe stało się muzeum. Okazało się jednak, że nie tak daleko znajduje się drugie wzgórze położone około 50–60 kilometrów od pierwszego, też skrywane świątynię z tego samego okresu, może nawet odrobinę starszą. Odrobina to pewnie kilkaset lat. Świątynia ta nie zawiera tak wielu przedstawień zwierząt, roślin i ludzi. Jest bardziej odległa w czasie, kamień ma grubiej ciosany. Znaczyłyby to, że budujący ją człowiek nie dojrzał jeszcze do tak pełnego obrazowania. Miejsce nazywa się Karahan Tepe i znajduje się blisko miejscowości Keçili. To osada w górach Tektek, której nazwa oznacza nieużytek (wzgórze rzeczywiście leży na ugorze). Na początku XXI wieku turecki archeolog Bahattin Çelik odkrył tam zakopaną w ziemi świątynię składającą się z 266 wielkich kamiennych filarów tworzących kregi. Zajmuje całe wzgórze, to nieprawdopodobna skala. Znajdują się tam dwa neolityczne amfiteatry częściowo wyłobione w kamieniach. Niezwykle miejsce, gdzie człowiek wynalazł teatr (a co za tym idzie — kino), ale też sztukę. Kiedy człowiek włóczył się, polował, zbierał, nie potrzebował rozrywek. Gdy osiadł, zaczął taką potrzebę odczuwać, znalazł czas, by wierzyć i jednocześnie tworzyć sztukę.

Nauka, badania, czyli sytuacje już sprawdzone, potwierdzone historycznie. Bardzo często sięgasz do historii. Czy manipulujesz tym znalezionym materiałem, w jakimś stopniu go modyfikujesz? Czy po prostu są to na tyle fascynujące historie, że właściwie możesz je po prostu wiernie przekazać i uczynić z nich atrakcyjny, intrygujący, nieoczywisty temat.

Nie uprawiam dokumentalistyki, jest to raczej kreacja. Fascynujące w rzeczywistości jest to, że istnieje wiele możliwości jej interpretacji oraz to, że każdy może w inny sposób opowiedzieć to, co widzi.



Z reguły tak się właśnie dzieje. Mam wrażenie, że patrząc na to samo, widzimy zupełnie inne rzeczy, nie obiektywną rzeczywistość, ale nasze wyobrażenia.

Pozwala nam to opowiadać zdarzenia na różne sposoby. Powiedzmy sobie szczerze — w większości przypadków historia nie składa się z faktów, lecz ze spekulacji. Trzeci film odnosi się do takiej narracji. Dotyczy początków państwa polskiego, dynastii Piastów. Wyobraźmy sobie, że jakimś cudem Piastowie podbijają, podporządkowują sobie kolejne plemiona, dzięki temu powstaje nasze państwo, rządzi nim Mieszko, później jego syn Bolesław, który zostaje królem. Układa się to w zgrabny scenariusz. Wiarygodny. W rzeczywistości istnieje tylko jeden dokument, *Dagome iudex*, gdzie jest mowa o księciu Dagome, który ma być Mieszkiem. To jedyny zapis historyczny z epoki. Na resztę znanej narracji składają się spekulacje Wincentego Kadłubka, który kilkaset lat później wszystko to napisał i wymyślił.

Imię Dagome sugeruje trochę inne źródła niż słowiańskie.

Istnieje teoria, do której odnoszę się w tym filmie. Chodzi o to, że drużyna Mieszka, mogąca liczyć parę tysięcy walecznych wojowników, którzy pomogli mu podporządkować inne plemiona, składała się z wojowników z Północy. Stanowili armię zaciężną opłacaną za swe usługi ziemiami, lennami itp. Idąc dalej, możemy podejrzewać, że Mieszko mógł być jednym z nich. Bo niby dlaczego ileś tysięcy najemnych wojowników miałoby słuchać jakiegoś krępego blondyna?

Jeżeli był blondynem.

Jako Słowianin musiał być blondynem. Oczywiście obietnica wynagrodzenia finansowego mogła być także motywująca.

Ale lojalność plemienna kojarzy się lepiej.

Badania prowadzone są w wielu ośrodkach, ale ja się skupiam na jednym konkretnym przypadku. Interesują mnie te prowadzone przez profesora Marka Figlerowicza z Instytutu Biochemii Polskiej Akademii Nauk w Poznaniu. To duży projekt badawczy, którego celem jest przeprowadzenie badań porównawczych DNA pierwszych Piastów i dynastii skandynawskiej. Powiedział mi ostatnio, że szykuje właśnie publikację na ten temat. Nie chciał ujawnić konkretów, ale rezultaty mają zmienić postrzeganie naszej historii. W gruncie rzeczy wygląda na to, że nasza historia, bliższa i dalsza, jest zasypiana ziemią. Po prostu. To tylko kwestia, ile jest tej ziemi.

Czyli jesteśmy Wikingami?

Myślę, że każdy z Polaków posiada domieszkę „obcej” krwi. Tak zwana czystość nie istnieje. Będąc w Turcji, w Urfie, w okolicach górnego Eufratu i Tygrysu — rzek, które dały początek cywilizacji — czułem, że to właśnie jest jej kolebka. Na tamtych płaskowyżach wszystko się zaczęło, są jak tygiel. Mieszkają tam ludzie wielu kultur, mówiący różnymi językami. Do tej pory w okolicach Urfy żyli ludzie porozumiewający się językiem aramejskim, jak Jezus. To jedyna taka grupa na świecie. Gdyby ktoś chciał posłuchać aramejskiego, powinien się udać właśnie tam.

Może gdyby pogrzebać głębiej, okazałyby się, że jesteśmy po prostu uchodźcami z Syrii.

Podobna teoria pojawia się w filmie. Istnieje hipoteza, że 9 tysięcy lat temu, lud, który zasypał swoje świątynie w Karahan Tepe i Göbekli Tepe, przemieścił się z terenów Azji Mniejszej do Europy, dając początek ludom słowiańskim i germańskim. Świątynie neolityczne budowane na planie koła pojawiają się na terenie całej Europy. Teoria nie jest potwierdzona. Dla mnie właśnie to jest ciekawe, chciałem zmierzyć się z tym tematem. Jeśli czynione są porównania stylistyczne wyobrażeń zwierzęcych z Göbekli Tepe z tymi na górze Słęża, to coś w tym musi być.

A czy możemy jeszcze na chwilę zatrzymać przy filmie „tureckim”, w którym dostrzegam ślad innych twoich dużo wcześniejszych filmów, jak na przykład *Armagedon*, z drugiej strony *Lux Aeterna*, zainteresowanie kinem science fiction. W *Początku* widać też wyraźną inspirację *Stalkerem* Andrieja Tarkowskiego.

Tak, w tym filmie maszyny poszukują swojej duchowości. Dlaczego by nie? Kiedyś, na posiedzeniu Rady Wydziału ASP [ob. Uniwersytetu Artystycznego] w Poznaniu prezentujący swoje prace świetny fotograf — konceptualista i analityk, usłyszał pytanie o duchowość w jego sztuce. Wydało mi się to wówczas jakimś cynicznym żartem, pytaniem mającym pogrzyźć jego przewód doktorski. Z perspektywy czasu myślę, że kto wie, może sztuka poszukuje duchowości, nawet jeśli jest ona zupełnie inna, posthumanistyczna. ●●●

I was always impressed by the range of your projects. By your erudition, by how many areas you tackle, and how many various media you apply. Yet, from among all the exhibitions I remember, the preparation of this one, for Zachęta, seems the most complicated in terms of logistics.

I suppose this is because I show three new films here, each of them requiring all the preparation and production stages that are very time consuming. Also, two of them are set in very distant locations, and the third one very near, but in a guarded and secret place.

You have a soft spot for mythical places, ambiguous situations, solving mysteries, conspiracy theories, for finding things which are not accessible to everyone, hidden under the surface. Does it require a lot of research?

It happens quite naturally. I am simply interested in the things that are hidden under the carpet or between floor panels. Maybe because this is exactly where most information about the users, the residents is hidden. And this is why those films are about dwellers and users of the world we live in.

Could you tell us more about those films?

The first one is about the future. About a dystopian future, which may become our destiny, when there are no more minerals to be mined, when there is no more fuel, and everybody will have to take care of the technology that remains. The film is set in Georgia, in the town of Chiatura with numerous manganese mines. The manganese mining boom took place at the beginning of the 20th century, when local mines were responsible for 1/3 of world manganese production. Later, the Russian empire took over, and when it fell apart and Georgia regained liberty, the production stopped. The



city declined. I was fascinated by the fact, that a whole network of cable cars was constructed for the needs of the miners, connecting the parts of the city located on the top of the canyon with those in the valley. Primarily they were designed to transport the miners to work. The mines enabled whole families to dwell. Now, the cable cars are still the most convenient means of public transportation; although they fall apart, become covered with rust, they are still kept alive thanks to human hard work. There are no charges for using this means of public transportation. Maybe this a model for the future cities with free transportation.

A community project.

Yes, this is a community project. Without it getting from one part of the city to another would take many hours by car, because you have to drive around the whole valley. It is incredible to what extent this mechanical organism requires human dedication. It is like a situation from the future, when we will only have a small number of machines left and we will have to take special care of them in order to keep them operating. They then become part of the community, and the people which operate them start to act as machines, which have to deliver their work for many hours.

Am I right, that the cars are being pulled down at the moment? You managed to capture this place in the very last moment, and your film is also a documentation of something there ceases to exist . . .

Yes. When we arrived there in November 2016, two or three of the cars were already out of order. Georgia received financing for pulling down the old cars and replacing them with a new infrastructure. There are two companies that count on the cable car market. One from Switzerland, one from France. They construct the cars that we can see everywhere, e.g. at ski slopes. It is a kind of global cable car system. I know this is much safer, and maybe prettier, but even cable cars try to look alike. In our country the longing for prosperity also leads to getting rid of objects which create history.

These places have also a sentimental value, so important in human life. When they disappear, we lose something essential.



Yes. This is the context connecting this project with the other film, which was shot in Turkey. In 1994, a German archeologist Klaus Schmidt began excavations in Göbekli Tepe — a place which was discovered by a farmer working in the field. It turned out that under the soil the oldest neolithic sanctuary on Earth can be found, dating circa ten thousand years BC. Why are these two projects connected by the context of loss? Because the hill wasn't a natural construction. First there was a shrine there, around nine thousand years BC it was abandoned by the people, who lived there, covered with soil, hidden, hibernated for thousands of years. We find it and we know nothing about that civilisation, what people lived in that area. We know one thing, that they changed their lifestyle from hunters-gatherers to settlers. They also created the first images of animals, the first sculpture representing the human figure, but first of all they invented God, somebody who is above, and thanks to whom they exist. They stopped praying to atmospheric phenomena. For some reason, after 1500 years, the same people abandoned their temple. They decided to hide it and migrate. Where to?

The decision to bury the temple is a symbolic one, but not fully understandable. Was it a kind of camouflage?

I understand it as a gesture of hiding something precious from desecration. Creating a safe hideout. The limestone pillars that were found there create circular structures, five to seven meters long. They were buried in such a way that only very small fragments are visible. They look like ordinary stones in the middle of a field.

Maybe it's just the impact of time and natural conditions, such as sand storms?

No. The researchers are unanimous that the shrine was purposefully buried. Initially the film was to take place at Göbekli Tepe, but when we went there for scouting, we found out that the place is quite dug up. Metaphorically speaking. Many excavations are being conducted there and a whole tourist infrastructure is being created. I thought that it doesn't fit anymore into the vision of a mysterious place where civilisation was born. Göbekli Tepe became a museum. But I found out

that there is another hill, located around 50–60 kilometers from the first one, also hiding a shrine from the same period, maybe even a slightly older one. Slightly meaning several hundred years. The other shrine doesn't have so many images of animals, plants and people. It was created earlier, the stones are more roughly carved. It would mean, that the people who built it weren't ready for such full imaging. The place is called Karahan Tepe, located near a small town Keçili. It is a settlement in the Tektek mountains, its name means 'wasteland' (the hill is actually a wasteland). At the beginning of the 21st century a Turkish archeologist Bahattin Çelik found a shrine covered with soil there, built of 266 huge stone pillars creating circles. It fills the whole hill, the scale is unbelievable. There are two neolithic amphitheatres, partially carved in stone. A unique place where man invented theatre (and what follows — cinema), and art. When man was in constant motion, hunting, gathering, he didn't need entertainments. When he settled he began to feel such need, he found time, both to believe and to create art.

Science, research, situations which are checked and historically confirmed. You very often refer to history. Do you manipulate the found material, modify it somehow? Or are these stories fascinating enough, and you can just faithfully convey them and treat them as an attractive, intriguing and not so obvious subject.

I am not a documentarist, it is more of a creation. What is fascinating in reality is the fact, that it can have many possible interpretations, and everybody can describe what they see in their own way.

Usually this is what happens. I have an impression that even when looking at the same things, we see something different, not the objective reality, but rather an imagined one.

It allows us to describe the events in various ways. Let's be honest — in most cases history doesn't consist of facts but of speculations. The third film refers to such narrative. It is about the beginning of the Polish state, the dynasty of Piasts. Let's imagine that in some miraculous way the Piasts conquer and subordinate subsequent tribes, and thanks to that our country is created under the rule of Mieszko and later his son Bolesław who becomes the king. This looks like a sensible scenario. A credible one. In reality, there is only one document, *Dagome Iudex*, where a prince named Dagome is mentioned, supposedly he is Mieszko. It is the only historical document from that time. The rest of this well known narrative is composed of speculations by Wincenty Kadłubek, who invented that story and wrote it down several hundred years later.

The name Dagome suggests a different origin than Slavic.

There is a theory that I refer to in this film. There is an assumption that Mieszko's fellowship, which may have consisted of several thousand brave knights, who helped him subjugate other tribes, was composed of warriors from the north. They were a mercenary army, paid for their services with land, fiefs, etc. We can suspect that Mieszko could be one of them. Otherwise why would several thousand recruits listen to some bulky blonde guy?

If he was blonde . . .

As a Slav he must have been blonde. Of course, the promise of remuneration could also be the motivation for the military.

Tribal loyalty sounds much better though.

Various research upon this subject is being conducted by many organisations, but I focus on just one of them. I'm interested in research conducted by professor Marek Figlerowicz from the Institute of Biochemistry of the Polish Academy of Sciences in Poznań. It is a big research project, aiming at comparative DNA tests of the first Piasts and the Scandinavian dynasty. He told me recently that he is preparing a publication on this subject. He didn't want to reveal any details, but the results may change our perception of history. After all, it seems that our history, older and newer is covered with soil. As simple as that. It only depends how much soil there is.

So we may be Vikings?

I think each and every Pole has some amount of 'foreign' blood. The so called purity doesn't exist. When I was in Turkey, in Urfa, near upper Euphrates and Tigris — rivers that gave beginning to civilisation — I had the feeling it actually was its cradle. That it all began at those plateaus — they are like a melting pot. People of many cultures live there, speaking various languages. People living around Urfa still use the Aramaic language, just like Jesus. It's the only such group in the world. If somebody wants to listen to Aramaic language he should go there.

If we dig deeper, maybe we will find out that we are simply refugees from Syria.

A similar theory is presented in the film. There is a hypothesis that nine thousand years ago, the people who buried their shrines in Karahan Tepe and Göbekli Tepe, moved from Asia Minor to Europe, giving origin to Slavic and Germanic peoples. Neolithic temples built on the plan of a circle are present everywhere around Europe. This theory is unconfirmed. For me this an interesting issue, a challenge I want to face. If there are comparisons being made between the style of animal imagery from Göbekli Tepe and the one from the mountain of Ślęza, then there must be something about it.

Can we talk a bit more about your 'Turkish' film, where I noticed some traces of your much earlier productions, such as *Armageddon*, or *Lux Aeterna*, and your interest in science fiction films. Beginning is also quite straightforwardly inspired by Andrei Tarkovsky's *Stalker*.

Yes, in this film machines are searching for spirituality. Why not? Once, at a Council at the Academy of Fine Arts [now University of Art] in Poznań a wonderful conceptual photographer and analyst presenting his photos heard the question about spirituality in his work. I thought it was some sort of a cynical joke, a question which was to spoil his Ph.D. exam. But from some perspective, I think that art actually may be in search of spirituality, even it is a completely different, post-humanist one. ●●●

Kalendarz wydarzeń | The Events Calendar

Jarosław Kozakiewicz.

Zawrót głowy

15 lipca (sobota) godz. 17 ⊕ ○

Relacje przestrzenne. Warsztaty dla dorosłych

→ prowadzenie: Marta Kwapich

→ zapisy: formularz zgłoszeniowy na stronie zacheta.art.pl

18 lipca (wtorek), godz. 18 ○

Pokaz filmu *Solaris*, reż. Andriej Tarkowski, ZSRR, 1972, 167 min. Pokaz we współpracy z Rosyjskim Ośrodkiem Nauki i Kultury w Warszawie

→ film w wersji oryginalnej z napisami w języku polskim

→ sala multimedialna

25 lipca (wtorek), godz. 18 ○

Pokaz filmu *The World of Buckminster Fuller*, reż.

Baylis Glascock, Robert Snyder, Stany Zjednoczone, 1974, 85 min

→ film w wersji oryginalnej z napisami w języku polskim

→ sala multimedialna

Maria Lassnig

14 lipca (piątek), godz. 19 ○

Wernisaż

16 lipca (niedziela), godz. 12.15 ●

Oprowadzanie kuratorskie Kasi Redzisz

Šestsil

1 września (piątek), godz. 19 ○

Wernisaż

→ Miejsce Projektów Zachęty, ul. Gałczyńskiego 3

The Best Gallery. Nowości w kolekcji

3 września (niedziela), godz. 12.15 ●

Oprowadzanie kuratorskie

Spojrzenia 2017 — Nagroda Deutsche Bank

8 września (piątek), godz. 19 ○

Wernisaż

10 września (niedziela), godz. 12.15 ●

Oprowadzanie kuratorskie Doroty Monkiewicz

Hubert Czerepok. Początek

15 września (piątek), godz. 19 ○

Wernisaż

17 września (niedziela), godz. 12.15 ●

Oprowadzanie kuratorskie Moniki Szewczyk

OPROWADZANIA

Piątek o piątej ●

Specjalne piątkowe tematyczne oprowadzanie po aktualnych wystawach. Poruszamy różne tematy, różne problemy.

→ 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

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

WARSZTATY

WARSZTATY DLA GRUP ZORGANIZOWANYCH ZE SZKOŁ I PRZEDSZKOLI ORAZ DLA GRUP O SPECJALNYCH POTRZEBACH

Od czerwca do września zapraszamy na bezpłatne warsztaty w ramach programu *Zachęta na lato*, finansowanego przez miasto stołeczne Warszawa.

Na wystawie Jarosław Kozakiewicz.

Zawrót głowy

→ czas trwania: ok. 90 minut

→ do 6 sierpnia, wtorek–piątek, godz. 12–20

→ zapisy: poprzez formularz na zacheta.art.pl

→ kontakt: Zofia Dubowska, z.dubowska@zacheta.art.pl, tel. 22 556 96 71

SCHRONIENIE

Zwierzęta kryją się w norkach, dziuplach albo budkach. Człowiek, żeby się schronić, buduje dom, a czasem rozbija namiot lub konstruuje szałas. Dzieci lubią budować kryjówki z koców i poduszek, by chować się

w nich przed całym światem. Na wystawie zobaczycie wiele dziwnych i zaskakujących rzeźb-makiet, a podczas warsztatów zastanowimy się nad tym, co oznacza dla nas bezpieczne miejsce. Będziemy też robić modele wymarzonych kryjówek.

W POSZUKIWANIU ZŁOTEGO PODZIAŁU

Od wieków ludzie próbowali opisać ludzkie ciało jako część porządku kosmicznego. Ten sam temat inspiruje w pracy artystycznej Jarosława Kozakiewicza. W trakcie warsztatów odrysujemy swoje postaci, postaramy się w nich poszukać proporcji i podziałów. Z powstałych kształtów zrobimy instalacje przestrzenne.

ARCHITEKTONICZNA GIMNASTYKA

Podczas inspirowanych wystaw warsztatów zastanowimy się, czym dla nas jest nasze ciało, jak odczuwamy przestrzeń, czy skala architektury może wpływać na nasze emocje. Będzie to również czas na działania performatywne i stworzenie rzeźby, której staniemy się częścią.

Kolekcja na lato

→ czas trwania: ok. 90 minut, wtorek–piątek od godz. 12

→ zapisy: poprzez formularz na zacheta.art.pl

→ kontakt: Karolina Iwańczyk, k.iwanczyk@zacheta.art.pl, tel. 22 556 96 96

Warsztaty przeznaczone są dla zorganizowanych grup dzieci i młodzieży. Ich celem jest przybliżenie twórczości wybranych polskich artystów oraz różnych technik, mediów i nurtów w sztuce. Punktem wyjścia do rozmowy o twórczości artysty staje się praca z naszej kolekcji. Teorię uzupełniamy praktyką — druga część spotkania to zajęcia plastyczne inspirowane wybraną pracą, przybliżające jej treść i formę. Prace do wyboru:

Stanisław Dróżdz, *Środek*, 2003; zagadnienia: poezja konkretna, związki słowa i obrazu

Paweł Jarodzki, *Tylko sztuka cię nie oszuka*, 2006;

zagadnienia: technika szablony, sztuka ulica a malarstwo
Wilhelm Sasnal, *Kraków–Warszawa*, 2006; zagadnienia: codzienność w sztuce, związki fotografii i malarstwa

Kto to jest artysta? Warsztaty dla uczniów z zaburzeniami ze spektrum autyzmu

→ czas trwania: ok. 90 minut, wtorek–piątek

→ zapisy: a.zdzieborska@zacheta.art.pl, tel 22 556 96 42 lub poprzez formularz na zacheta.art.pl

Świadomi szczególnych potrzeb dzieci i młodzieży z ASD proponujemy grupom warsztaty skupione na pracach z kolekcji i aktualnych wystawach. Program warsztatów ustalamy podczas wstępnej rozmowy z opiekunem grupy. Zgodnie z potrzebami uczestników dostosowujemy warsztaty prowadzone na wystawach (warsztaty dla dzieci, warsztaty dla młodzieży) lub proponujemy takie na temat prac z kolekcji Zachęty z cyklu *Kto to jest artysta?*, których scenariusze powstały we współpracy z terapeutami Fundacji SYNAPSIS.



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 hearing impaired



AD)) audiodeskrypcja | audio description

Warsztaty dla uczniów z niepełnosprawnością intelektualną

→ czas trwania: ok. 90 minut, wtorek–niedziela
→ zapisy: a.zdzieborska@zacheta.art.pl, tel. 22 556 96 42
lub poprzez formularz na zacheta.art.pl

Warsztaty dostosowujemy do wieku, potrzeb i możliwości uczniów o specjalnych potrzebach. Proponujemy zajęcia towarzyszące aktualnym wystawom lub warsztaty na temat prac z kolekcji Zachęty. Program i przebieg zajęć ustalamy podczas wstępnej rozmowy z opiekunem grupy. Edukatorzy prowadzący zajęcia zostali przeszkoleni między innymi przez trenerów i pracowników Polskiego Stowarzyszenia na Rzecz Osób z Niepełnosprawnością Intelektualną.

Warsztaty i oprowadzania dla uczniów niesłyszących

→ czas trwania: ok. 90 minut, wtorek–niedziela
→ zapisy: a.zdzieborska@zacheta.art.pl, tel. 22 556 96 42
lub poprzez formularz na zacheta.art.pl

Warsztaty i oprowadzania po aktualnych wystawach dostosowujemy do wieku, potrzeb i możliwości uczniów niesłyszących. Program i przebieg zajęć ustalamy podczas wstępnej rozmowy z opiekunem grupy. Edukatorzy prowadzący zajęcia to zarówno sami niesłyszący, jak i osoby słyszące z dużym doświadczeniem w prowadzeniu zajęć dla osób niesłyszących. Słyszący edukatorzy mogą być na życzenie opiekuna grupy wspierani przez tłumacza PJM. W takim przypadku przy planowaniu wizyty prosimy o wzięcie pod uwagę czasu na ustalenie terminu z tłumaczem PJM.

Warsztaty i oprowadzania dla uczniów niewidomych

→ czas trwania: ok. 90 minut, wtorek–niedziela
→ zapisy: a.zdzieborska@zacheta.art.pl, tel. 22 556 96 42
lub poprzez formularz na zacheta.art.pl

Warsztaty dostosowujemy do wieku, potrzeb i możliwości uczniów niewidomych. Proponujemy zajęcia towarzyszące aktualnym wystawom lub warsztaty na temat prac z kolekcji Zachęty. Program i przebieg zajęć ustalamy podczas wstępnej rozmowy z opiekunem grupy. Przy prowadzeniu zajęć wykorzystujemy audiodeskrypcję na żywo oraz pomoce dotykowe. Warsztaty prowadzą edukatorzy z dużym doświadczeniem w prowadzeniu zajęć dla osób niewidomych.

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. W czasie wakacji zajęcia odbywają się w niedziele o godz. 12.30, a od września o godz. 12.30 i 15.

KSIĘGARNIA ARTYSTYCZNA

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

Po wakacjach Księgarnia Artystyczna wraca z cyklem warsztatów dla rodziców i dzieci:

16 września (sobota), godz. 17.30

Książki z apteczki, czyli o książkach na różne problemy. Komu je czytać?

7 października (sobota), godz. 17

Pop-upy i inne książkowe dziwy — bookarium to pierwszy krok do rozbuchanej wyobraźni

→ wstęp w cenie biletu rodzinnego
→ zapisy: formularz zgłoszeniowy na stronie zacheta.art.pl
lub informacja@zacheta.art.pl
→ sala multimedialna

Dyskusyjny Klub Książki ○

Dyskusyjny Klub Książki, który działa przy Księgarni Artystycznej już od trzech lat, zaprasza na jesienne spotkania:

22 września (piątek), godz. 18

Rozmowa o książkach: *Hawaikum. W poszukiwaniu istoty piękna*, red. Monika Koziń, Marta Miśkowiec, Agata Pankiewicz, Wydawnictwo Czarne, Wołowiec 2015; Filip Springer, *Wanna z kolumnadą. Reportaże o polskiej przestrzeni*, Wydawnictwo Czarne, Wołowiec 2013

27 października (piątek), godz. 18

kolejne spotkanie

Jarosław Kozakiewicz. The Spinning Head

15 July (sobota), 5 p.m. ○

Spatial Relations. Workshops for adults

→ led by Marta Kwapich

→ registration: registration form on the site zacheta.art.pl

18 July (Tuesday), 6 p.m. ○

Film screening *Solaris*, dir. Andrei Tarkovsky, USSR, 1972, 167 min. Film screening with the collaboration with Russian Centre for Science and Culture in Warsaw

→ film in original version with Polish subtitles

→ multimedia room, entrance from Burschego street

25 July (Tuesday), 6 p.m. ○

Film screening *The World of Buckminster Fuller*, dir. Baylis Glascock, Robert Snyder, USA, 1974, 85 min.

→ film in original version with Polish subtitles

→ multimedia room, entrance from Burschego street

Maria Lassnig

14 July (Friday), 7 p.m. ○

Opening of the exhibition

16 July (Sunday), 12.15 p.m. ●

Curatorial guided tour by Kasia Redzisz

Šestsil

1 September (Friday), 7 p.m. ○

Opening of the exhibition

→ Zachęta Project Room, 8 Gałczyńskiego street

The Best Gallery. New Works in the Collection

3 September (Sunday), 12.15 p.m. ●

Curatorial guided tour

Views 2017 — Deutsche Bank Award

8 September (Friday), 7 p.m. ○

Opening of the exhibition

10 September (Sunday), 12.15 p.m. ●

Curatorial guided tour by Dorota Monkiewicz

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

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



Hubert Czerepok. The Beginning

15 September (Friday), 7 p.m. ○
Opening of the exhibition

17 September (Sunday), 12.15 p.m. ● 🎧
Curatorial guided tour by Monika Szewczyk

GUIDED TOURS

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

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

WORKSHOPS

WORKSHOPS FOR SCHOOL AND KINDERGARTEN GROUPS AND GROUPS WITH SPECIAL NEEDS

From June to September we offer free workshops within the *Zachęta in the Summer* programme, supported by the city of Warsaw.

At the exhibition Jarosław Kozakiewicz. The Spinning Head

- duration: ca. 90 min.
- until 6 August, Tuesday–Friday, 12–8 p.m.
- registration: registration form available at zacheta.art.pl or: Zofia Dubowska, z.dubowska@zacheta.art.pl, phone 22 556 96 71

SHELTER

Animals find shelter in holes, hollows or birdhouses. Humans build houses, and sometimes set up a tent or build a cabin. Children like to create hideouts from blankets and pillows, where they hide from the entire world. At the exhibition, you will see many surprising sculptures-models, and during the workshop we will

try to answer the question what do we perceive as a safe place. We will also build models of a hideout of our dreams.

IN SEARCH OF THE GOLDEN SECTION

For ages people tried to describe the human body as part of the universal order. This subject inspires the work of Jarosław Kozakiewicz. During the workshops we will outline our bodies and we will try to find proportions and sections in them. From the shapes we obtain, we will make spatial installations.

ARCHITECTURAL WORKOUT

During the workshop inspired by the exhibition, we will try to define what our body means to us, how we experience space, and if the scale of architecture can influence our moods. There will be also time for performative activities and for creating a sculpture we will be part of.

Collection for the Summer

- duration: ca. 90 min. Tuesday–Friday, 12–8 p.m.
- registration: registration form available at zacheta.art.pl or: Karolina Iwańczyk, k.iwanczyk@zacheta.art.pl, phone 22 556 96 96

The workshops are addressed to organised groups of children and youngsters. Their aim is to familiarise participants with the works of some Polish artists, as well as with various art techniques, media and currents. The starting point of the discussion is a selected work from our collection. Theory is combined with practice — the second part of the meeting involves art workshops inspired by the given work, helping to understand its meaning and form.

Works to choose from:

- Stanisław Dróżdż, *The Middle*, 2003; issues: concrete poetry, connection between word and image
- Paweł Jarodźki, *In Art We Trust*, 2006; issues: stencil technique, street art vs. painting
- Wilhelm Sasnal, *Kraków–Warsaw*, 2006; issues: everyday in art, connections between photography and painting

Workshops Designed for Families with Children with Autism Related Conditions from the Series *What Does an Artist Do?*

- duration: ca. 90 min. Tuesday–Friday, 12–8 p.m.
- registration: registration form available at zacheta.art.pl or: a.zdzieborska@zacheta.art.pl, tel. 22 556 96 42

Aware of the special needs of the children and youngsters with ASD, we offer group workshops focused on the works from the collection and current exhibitions. The workshop programme is designed during the initial conversation with the group's caretaker.

According to the needs of the participants, we adjust the workshops conducted at the exhibitions (workshops for children, workshops for youth) or we propose workshops about works from the Zachęta collection *What Does an Artist Do?*, with scripts created in cooperation with therapists from the SYNOPSIS Foundation.

Workshops for Pupils with Intellectual Disabilities

- duration: ca. 90 min. Tuesday–Sunday, 12–8 p.m.
- registration: registration form on the site zacheta.art.pl or: a.zdzieborska@zacheta.art.pl, tel. 22 556 96 42

The workshops are adjusted to the age, needs and abilities of students with special needs. We offer activities accompanying current exhibitions or workshops about the works from the collection of Zachęta. The programme and agenda are designed during the initial conversation with the group caretaker. Educators conducting the workshops were trained by trainers and workers of the Polish Society for People with Intellectual Disabilities.

Workshops and Guided Tours for Hearing Impaired Pupils

- duration: ca. 90 min. Tuesday–Sunday, 12–8 p.m.
- registration: registration form on the site zacheta.art.pl or: a.zdzieborska@zacheta.art.pl, tel. 22 556 96 42

The workshops and guided tours around current exhibitions are adjusted to the age, needs and abilities of hearing impaired students. The programme and agenda are designed during the initial conversation with the group caretaker. Educators conducting the workshops are hearing impaired themselves or persons with extensive experience in running workshops for hearing impaired participants. The hearing trainers can be supported by a translator into the Polish Sign Language upon request. In such a case, when planning your visit, please take into account we need time to schedule the translator.

Workshops and Guided Tours for Visually Impaired Pupils

- duration: ca. 90 min. Tuesday–Sunday, 12–8 p.m.
- registration: registration form on the site zacheta.art.pl or: a.zdzieborska@zacheta.art.pl, tel. 22 556 96 42

The workshops and guided tours around current exhibitions are adjusted to the age, needs and abilities of visually impaired students. We offer activities accompanying current exhibitions or workshops about the works from the collection of Zachęta. The programme and agenda are designed during the initial conversation with the group caretaker. During the workshops we use live audio description and tactile resources. The workshops are conducted by educators with extensive experience in running workshops for visually impaired participants.

FAMILY WORKSHOPS

The workshops at the exhibitions are addressed to families with children aged 4–10. After visiting the exhibition, the children and parents create an artwork together. During the summer vacation the workshops are held on Sundays, at 12.30, and from September at 12.30 and 3 p.m.

ART BOOKSHOP

How to Encourage Children to Read and Still Have Fun? ⊕ 🎧

After summer vacation, the Art Bookshop will continue with its series of workshops for parents and children *How to Encourage Children to Read and Still Have Fun?*. The next meetings will take place:

16 September (Sunday), 5.30 p.m.

First Aid Kit, or Books To Solve Various Problems. Who should they be read to?

7 October (Sunday), 7 p.m.

Pop-ups and Other Strange Books — bookarium as the first step to an unbridled imagination

→ family ticket

→ multimedia room

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

→ the sequence of the workshops may be changed, the current program is available at zacheta.art.pl

Book Discussion Club

The autumn meetings of the Book Discussion Club, which has been active at the Art Bookshop for three years, will be held on:

22 September (Friday), 6 p.m.

Discussion about the following books: *Hawaikum. W poszukiwaniu istoty piękna* [Hawaicum. In search of the essence of beauty], ed. Monika Kozień, Marta Miśkowiec and Agata Pankiewicz, Wołowiec: Wydawnictwo Czarne, 2015; Filip Springer, *Wanna z kolumnadą. Reportaże o polskiej przestrzeni* [Bathtub with colonnade. On Polish space], Wołowiec: Wydawnictwo Czarne, 2013

27 October (Friday), 6 p.m.

next meeting

Sztuka dostępna. Spotkania ze sztuką współczesną dla osób niesłyszących na wystawie Jarosław Kozakiewicz. *Zawrót głowy*, prowadzenie: Sara Herczyńska

Warsztaty dla wychowanek Młodzieżowego Ośrodka Socjoterapii w Rudzienku na wystawie Jarosław Kozakiewicz. *Zawrót głowy*, prowadzenie: Dorota Ogrodzka

Warsztaty dla dorosłych na wystawie *Poza zasadą przyjemności. Afektywne operacje*, prowadzenie: Agnieszka Szostakiewicz

Accessible Art. Meetings with Contemporary Art for Hearing Impaired Pupils at the exhibition Jarosław Kozakiewicz. *The Spinning Head*, moderation: Sara Herczyńska

Workshops for girls from the Youth Socio-therapy Centre in Rudzienko at the exhibition Jarosław Kozakiewicz. *The Spinning Head*, moderation: Dorota Ogrodzka

Workshops for adults at the exhibition *Beyond the Pleasure Principle. Affective Operations*, moderation: Agnieszka Szostakiewicz



foto: | photo: Paulina Celifiska



foto: | photo: Dominika Kucner



foto: | photo: Maria Szczyńska

Konkurs na kuratorski projekt wystawy w Pawilonie Polskim na Biennale Architektury w Wenecji, 2018

Competition for the curatorial project of the exhibition at the Polish Pavilion at the Biennale of Architecture in Venice, 2018

Do 11 września 2017 można nadsyłać propozycje na ogłoszony przez Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego oraz Zachętę – Narodową Galerię Sztuki konkurs na kuratorski projekt wystawy do realizacji w Pawilonie Polskim, prezentowanej w ramach 16 Międzynarodowej Wystawy Architektury — La Biennale di Venezia w 2018 roku.

Kuratkami generalnymi przyszłorocznej edycji Biennale Architektury są Yvonne Farrell i Shelley McNamara, które zaproponowały hasło *Wolna przestrzeń* jako temat wiodący wystawy. W swoim oświadczeniu kuratorskim napisały m.in.: „*Wolna przestrzeń* jest celebracją umiejętności architektury znajdowania dodatkowej i nieoczekiwanej wspaniałości w każdym projekcie, nawet w najbardziej prywatnych, defensywnych, ekskluzywnych czy komercyjnie uwarunkowanych realiach. [...] *Wolna przestrzeń* może być przestrzenią możliwości, przestrzenią demokratyczną, niezaprogramowaną i dostępną dla działań, których jeszcze nie potrafimy sobie wyobrazić. Pomiedzy ludźmi i budynkami zachodzi — nawet jeżeli niezamierzenie czy w sposób nieplanowany — wymiana, tak że budynki znajdują sposoby dzielenia się i interakcji z ludźmi długo po tym, jak architekt zrobił swoje i opuścił scenę. Architektura posiada zarówno życie czynne, jak i bierne. [...] Pod hasłem *Wolnej przestrzeni* Biennale Architektury 2018 przedstawi pod ogład publiczny przykłady, propozycje, elementy — zbudowane lub nie — uosabiające zasadnicze jakości architektury, obejmujące modulację, bogactwo i materialność powierzchni oraz reżyserię i rytmizację ruchu, ujawniającą wcieloną moc i piękno architektury. [...] Zapraszamy wszystkich uczestników i wszystkie narodowe pawilony do przedstawienia w Wenecji ich *Wolnej przestrzeni*, byśmy wspólnie mogli zademonstrować różnorodność, specyficzność i ciągłość w architekturze w oparciu o ludzi, miejsce, czas i historię, oraz podtrzymać kulturę i znaczenie architektury na tej dynamicznej planecie. »Społeczeństwo staje się wielkie, kiedy starcy sadzą drzewa, w cieniu których nigdy nie usiądą« — przysłowie greckie”. ●●●

Proposals for the competition for the curatorial project of the exhibition to be presented in the Polish Pavilion within the 16th International Exhibition of Architecture — La Biennale di Venezia in 2018, announced by the Minister of Culture and National Heritage and the Zachęta — National Gallery of Art, can be submitted by the 11 September 2017.

The general curators of next year's Biennial of Architecture are Yvonne Farrell and Shelley McNamara, who proposed the slogan *Freespace* as the theme of the exhibition. In their curatorial statement they wrote, among others: '*Freespace* describes a generosity of spirit and a sense of humanity at the core of architecture's agenda, focusing on the quality of space itself. *Freespace* focuses on architecture's ability to provide free and additional spatial gifts to those who use it and on its ability to address the unspoken wishes of strangers. . . . *Freespace* can be a space for opportunity, a democratic space, un-programmed and free for uses not yet conceived. There is an exchange between people and buildings that happens, even if not intended or designed, so buildings themselves find ways of sharing and engaging with people over time, long after the architect has left the scene. Architecture has an active as well as a passive life. . . . With the theme of *Freespace*, the Biennale di Architettura 2018 will present for public scrutiny examples, proposals, elements — built or unbuilt — of work that exemplifies essential qualities of architecture which include the modulation, richness and materiality of surface; the orchestration and sequencing of movement, revealing the embodied power and beauty of architecture. . . . We invite all participants and every national pavilion to bring to Venice their *Freespace*, so together we may reveal the diversity, specificity and continuity in architecture based on people, place, time, history, to sustain the culture and relevance of architecture on this dynamic planet. "A society grows great when old men plant trees whose shade they know they shall never sit in." — Greek proverb.' ●●●

Księgarnia Artystyczna poleca na wakacje:

The Art Bookshop's recommendations for summer vacation:

Dla dorosłych | For adults



Anthony Flint, *Le Corbusier architekt jutra*, W.A.B., Warszawa 2017

Anthony Flint, *Le Corbusier architekt jutra* [Le Corbusier the architect of tomorrow], Warsaw: W.A.B., 2017



Życie. *Instrukcja*, pod redakcją Jadwigi Sawickiej, Zachęta — Narodowa Galeria Sztuki, Warszawa 2017

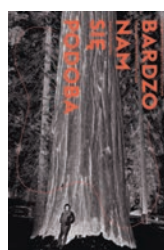
Życie. *Instrukcja* [Life. A manual], ed. Jadwiga Sawicka, Warsaw: Zachęta — Narodowa Galeria Sztuki, 2017



Jakub Banasiak, *15 stuleci. Rozmowa z Wilhelmem Sasnałem*, Wydawnictwo Czarne, Wołowiec 2017

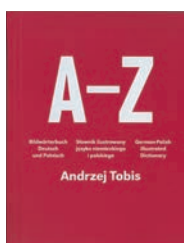
Jakub Banasiak, *15 stuleci. Rozmowa z Wilhelmem Sasnałem* [15 Centuries. Conversation with Wilhelm Sasnał], Wołowiec: Wydawnictwo Czarne, 2017

Dla młodzieży | For youth



Małgorzata Bogdańska-Krzyżanek, Zofia Dubowska, Maria Świerżewska-Franczak, *Bardzo nam się podoba. Współczesna. Sztuka. Pytania*, Zachęta — Narodowa Galeria Sztuki, Warszawa 2015

Małgorzata Bogdańska-Krzyżanek, Zofia Dubowska, Maria Świerżewska-Franczak, *Bardzo nam się podoba. Współczesna. Sztuka. Pytania* [We like it a lot. Modern. Art. Questions], Warsaw: Zachęta — Narodowa Galeria Sztuki, 2015



Andrzej Tobis, *A-Z Słownik ilustrowany języka niemieckiego i polskiego*, Instytut Adama Mickiewicza, Warszawa 2014

Andrzej Tobis, *A-Z Słownik ilustrowany języka niemieckiego i polskiego* [A-Z Illustrated Polish and German dictionary], Warsaw: Instytut Adama Mickiewicza, 2014

Dla dzieci | For children



Nicholas Mirzoeff, *Jak zobaczyć świat*, Karakter, Kraków 2016

Nicholas Mirzoeff, *Jak zobaczyć świat* [How to see the world], Kraków: Karakter, 2016



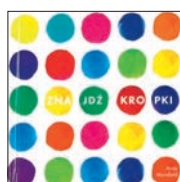
Monika Bień-Königsman, *¡Olé! Hiszpania dla dociekliwych*, Dwie Siostry, Warszawa 2016

Monika Bień-Königsman, *¡Olé! Hiszpania dla dociekliwych* [¡Olé! Spain for the inquisitive], Warsaw: Dwie Siostry, 2016



Jarosław Kozakiewicz. *Subiektywne mikrokosmologie*, red. David Crowley, Zachęta — Narodowa Galeria Sztuki, Akademia Sztuk Pięknych w Warszawie, Warszawa 2017

Jarosław Kozakiewicz. *Subjective Microcosmologies*, ed. David Crowley, Warsaw: Zachęta — National Gallery of Art, Academy of Fine Arts in Warsaw, 2017



Andy Mansfield, *Znajdź kropki*, Maman, Warszawa 2016

Andy Mansfield, *Znajdź kropki* [Find the dots], Warsaw: Maman, 2016

MIEJSCE PROJEKTÓW ZACHĘTY to przestrzeń-laboratorium, project room, scena artystycznych eksperymentów. Celem organizowanych w nim wystaw jest z jednej strony pokazanie współczesnych prac artystów z Polski i zagranicy, z drugiej – zaprezentowanie efektów ich działań przeprowadzanych specjalnie z myślą o przestrzeni galerii.

Podążaj za mapą, przyjdź na Gałczyńskiego.

ZACHĘTA PROJECT ROOM is laboratory space, a stage for artistic experiment. On the one hand, the aim of the exhibitions organised here is to show contemporary works of artists from Poland and abroad, on the other — to present the effects of their activities intended specifically for the gallery space.

Please follow the map to find our venue at Gałczyńskiego street.



MIEJSCE PROJEKTÓW ZACHĘTY

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

ZACHĘTA – NARODOWA
GALERIA SZTUKI
pl. Małachowskiego 3
00-916 Warszawa
tel. 22 556 96 00
zacheta.art.pl