

LISTOPAD
NOVEMBER
GRUDZIEŃ
DECEMBER
2017
STYCZEŃ
JANUARY
2018

ZACHĘTA

Sharon Lockhart. Mały Przegląd | Sharon Lockhart. Little Review
Spojrzenia 2017 — Nagroda Deutsche Bank | Views 2017 — Deutsche
Bank Award

Hubert Czerepok. Początek | Hubert Czerepok. The Beginning
Radość nowych konstrukcji. (Po)wojenne utopie Mariana Bogusza
The Joy of New Constructions. (Post)war Utopias of Marian Bogusz

Maria Anto | Maria Anto

Andrej Polukord. Historia wyrwanego serca | Andrej Polukord. Story
of a Ripped-out Heart

Sarkis. Tęcza anioła | Sarkis. Angel Rainbow

Anna Ostoya | Anna Ostoya

Sarkis, *Tęcza anioła* | *Angel Rainbow*, 2017, druk
artystyczny, papier fotograficzny Hahnemühle
Photo Rag naklejony na aluminium, neon | fine art
print on Hahnemühle Photo Rag paper mounted
on aluminium, neon, dzięki uprzejmości rodziny
Z. Yildirim | courtesy of Z. Yildirim family



Coś się kończy i coś zaczyna...

Z końcem roku włączamy się w obchody stulecia awangardy ogłoszone ponad rok temu przez Muzeum Sztuki w Łodzi, Muzeum Narodowe w Warszawie i Muzeum Narodowe w Krakowie. Z serii wydawniczej Archiwum Zachęty publikujemy więc kolejny tom — *Awangarda w CBWA* Iwony Luby, tym razem o wystawach Katarzyny Kobro, Władysława Strzemińskiego, Henryka Stażewskiego i Marii Ewy Łunkiewicz-Rogoyńskiej w latach pięćdziesiątych i sześćdziesiątych. Wraz z polską sekcją Międzynarodowego Stowarzyszenia Krytyków AICA organizujemy sesję poświęconą kolekcji, która powstawała podczas odbywających się w latach 1963–1981 Międzynarodowych Spotkań Artystów, Naukowców i Teoretyków Sztuki w Osiekach, zaś w ramach wystaw artystów współczesnych pokazujemy przepracowującą dziedzictwo awangard polską artystkę od lat mieszkającą w Stanach Zjednoczonych — Annę Ostoyę.

Maria Anto i Marian Bogusz to dwie postaci polskiej historii sztuki XX wieku, które warto zobaczyć na nowo. Na wystawach w Zachęcie pokazujemy dorobek dwojga artystów jedynie fragmentarycznie, skupiając się na wycinku ich historii czy pewnych aspektach ich działań. Swoista rewindykacja twórczości Anto, zaprezentowanej poprzez dzieła głównie z lat sześćdziesiątych, wpisuje się w odzyskiwanie twórczości kobiet malarek — niedawna wystawa Marii Lassnig w Zachęcie cieszyła się jednak wielkim zainteresowaniem zarówno krytyków, jak i publiczności. Mariana Bogusza przypominamy nie tylko jako malarza, ale też wizjonera, który aktywnie próbował wcielić w życie swe utopijne idee społeczne. Natomiast w stronę przyszłości — zakorzenionej ciągle w historii i teraźniejszości — kieruje nas projekt jednego z najwybitniejszych współczesnych klasyków, czyli Sarkisa. Jak mówi jedna z neonowych sentencji, wchodzących w skład instalacji przygotowanej specjalnie dla Zachęty: PRZYSZŁOŚĆ TO PRZESTRZEŃ.

Hanna Wróblewska
dyrektorka Zachęty — Narodowej Galerii Sztuki

Something Finishes and Something Starts . . .

Towards the end of 2017, we are getting involved in the celebration of the centenary of the avant-garde announced more than a year ago by the Museum of Art in Łódź, National Museum in Warsaw and National Museum in Kraków. For this reason, in the series Zachęta's Archive we are publishing another volume, Iwona Luba's *Awangarda w CBWA* [The avant-garde in the Central Bureau of Artistic Exhibitions], a book about the exhibitions of Katarzyna Kobro, Władysław Strzemiński, Henryk Stażewski and Maria Ewa Łunkiewicz-Rogoyńska staged in the 1950s and 1960s. Moreover, together with the Polish Section of the International Association of Art Critics AICA, we are organising a symposium devoted to the collection which was created during the International Meetings of Artists, Scientists and Art Theoreticians in Osieki from 1963 to 1981. As part of displays of contemporary artists, on the other hand, we are showing the paintings of Anna Ostoya, a Polish artist living in the United States for years who reworks the legacy of the Polish avant-garde.

Maria Anto and Marian Bogusz are two figures of the Polish 20th-century art history worth being examined anew. The Zachęta exhibitions present only fragments of the output of both artists, concentrating on a slice of their history or certain aspects of their actions. A peculiar revindication of Anto's works, represented mainly by the pictures of the 1960s, continues the recovery of the oeuvre of female painters — a recent exhibition of Maria Lassnig in Zachęta enjoyed great popularity among critics as well as the public. We are bringing back the figure of Marian Bogusz not only as a painter but also a visionary who actively tried to put his Utopian social ideas into practice, while the project of one of the most outstanding contemporary classics, Sarkis, directs us towards the future which is still rooted in history and the present. As one of neon sentences forming the installation prepared specially for Zachęta says: THE FUTURE IS SPACE.

Hanna Wróblewska
director of Zachęta — National Gallery of Art

Wiadomości

News

Biennale Architektury w Wenecji

Venice Biennale of Architecture

Posiedzenie jury konkursu na kuratorski projekt wystawy w Pawilonie Polskim na 16 Międzynarodowej Wystawie Architektury w 2018 roku odbyło się 16 października w Zachęcie. W skład komisji konkursowej weszli specjaliści powołani przez Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego: dr hab. Waldemar Baraniewski, Urszula Gołota, Agnieszka Komar-Morawska, Hugon Kowalski, dr Dorota Leśniak-Rychlak, dr hab. Marta Leśniakowska, Bartłomiej Nawrocki, prof. Sławomir Ratajski, Mariusz Ścisło, dr hab. Gabriela Świtek, Piotr Walkowiak, Hanna Wróblewska i Marta Żakowska. Za zwycięski Jury uznało projekt *Amplifikacja natury* kuratorki Anny Ptak oraz studia architektonicznego Centrala (Małgorzata Kuciewicz, Simone De Iacobis). ●●●

On 16 October 2017 Jury deliberations regarding the competition for the curatorial project for the exhibition in the Polish Pavilion at the 16th International Architecture Exhibition in Venice took place at Zachęta — National Gallery of Art. The Jury, appointed by the Minister of Culture and National Heritage, was composed of: dr hab. Waldemar Baraniewski, Urszula Gołota, Agnieszka Komar-Morawska, Hugon Kowalski, dr Dorota Leśniak-Rychlak, dr hab. Marta Leśniakowska, Bartłomiej Nawrocki, prof. Sławomir Ratajski, Mariusz Ścisło, dr hab. Gabriela Świtek, Piotr Walkowiak, Hanna Wróblewska and Marta Żakowska. The Jury has chosen the winning project entitled *Amplifying Nature* developed by curator Anna Ptak and architecture studio Centrala (Małgorzata Kuciewicz, Simone De Iacobis). ●●●

Orestes CENTRALI wraca do Zachęty

Orestes of CENTRALA returns to Zachęta

W dniach 16–20 listopada 2017 w Zachęcie odbędą się pokazy spektaklu Michała Zadary na motywach dramatu Eurypidesa. Aneta Kyzioł w „Polityce” określiła Orestesa jako „mieszankę thrillera sądowego i musicalu”. W spektaklu występują Mariusz Kiljan, Bartosz Porczyk i Barbara Wysocka, a muzykę skomponował Budyń (Pogodno). Bilety można kupić w serwisie ewejsciwki.pl. ●●●

From 16 to 20 November 2017 Michał Zadra's spectacle based on the drama of Euripides will be staged in Zachęta. The play was described by Aneta Kyzioł in *Polityka* as a 'mixture of legal thriller and musical'. The actors Mariusz Kiljan, Bartosz Porczyk and Barbara Wysocka appear in the show, while the music was composed by Budyń (Pogodno). Tickets available online at ewejsciwki.pl. ●●●

Sztuka edukacji. Projekty kulturalne dla Młodzieżowych Ośrodków Socjoterapii i Wychowawczych.

Konferencja w Zachęcie

Art of Education. Culture Projects in Youth Sociotherapy Centres (MOS) and Youth Educational Centres.

Conference in Zachęta

Sztuka edukacji to coroczna konferencja dotycząca szeroko pojętej kultury w programach nauczania oraz możliwości współpracy między szkołą a publicznymi i niepublicznymi instytucjami kultury przy tworzeniu projektów edukacyjnych. Edycja 2017 jest skupiona na Młodzieżowych Ośrodkach Socjoterapii, z którymi Zachęta rozpoczęła współpracę przy okazji projektu Sharon Lockhart *Mały Przegląd* w Pawilonie Polskim na Biennale Sztuki w Wenecji. Do udziału w konferencji zapraszamy przede wszystkim kadrę kierowniczą Młodzieżowych Ośrodków Socjoterapii oraz Młodzieżowych Ośrodków Wychowawczych, a także pedagogów i nauczycieli zajmujących się w nich edukacją kulturalną. Zapraszamy również animatorów kultury i edukatorów mających już doświadczenie w pracy z młodzieżą z tego typu placówek lub zainteresowanych nawiązaniem współpracy z nimi. Konferencja ma charakter ogólnopolski, jej inicjatorem jest Ministerstwo Kultury i Dziedzictwa Narodowego, a całe przedsięwzięcie koordynuje i organizuje Zachęta — Narodowa Galeria Sztuki, w tym roku we współpracy z Młodzieżowym Ośrodkiem Socjoterapii nr 62 w Zieloncu. Więcej informacji: sztukaedukacji.zacheta.art.pl ●●●

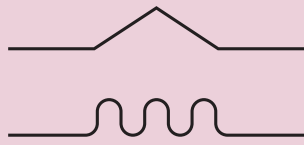
Art of Education is an annual conference about a broadly understood culture in teaching programmes and a possibility for cooperation in developing educational projects between school and both public and



zacheta.art.pl



facebook.com/zacheta

TOWARZYSTWO
ZACHĘTY SZTUK
PIĘKNYCH

private cultural institutions. The 2017 edition will focus on Youth Socioterapy Centres with whom Zachęta entered into cooperation while implementing Sharon Lockhart's project *Little Review* in the Polish Pavilion at the Venice Art Biennale. Above all, we invite the management of Youth Socioterapy Centres, Youth Educational Centres and teachers of cultural education. Moreover, cultural managers and educators with experience in working with children and young people from such facilities or interested in cooperation with them are welcome too. The conference is nationwide. It was initiated by the Ministry of Culture and National Heritage, while the whole undertaking is coordinated and organised by the Zachęta — National Gallery of Art, this year in collaboration with Youth Socioterapy Centre no. 62 in Zielonka. More information: sztukaedukacja.zacheta.art.pl ●●●

The Travellers — publikacja towarzysząca wystawie *Podróżnicy* *The Travellers* — a publication which accompanies the exhibition *Podróżnicy* [The Travellers]

Przy okazji estońskiej odsłony wystawy została wydana publikacja *The Travellers. Voyage and Migration in New Art from Central and Eastern Europe* pod redakcją Magdaleny Moskalewicz, kuratorki projektu. Książka zawiera teksty artystów biorących udział w wystawie, opisy prezentowanych prac oraz esej kuratorski *Vanguard of the Future: Mobility, Nationalism and the Postsocialist Condition*, zaś wśród ilustracji znalazły się zdjęcia dokumentujące ubiegłoroczną ekspozycję *Podróżnicy* w Zachęcie. Wystawa w Kumu Art Museum w Tallinnie trwa do 28 stycznia 2018 roku. ●●●

On the occasion of the Estonian part of the exhibition the book *The Travellers. Voyage and Migration in New Art from Central and Eastern Europe* edited by Magdalena Moskalewicz, a project curator, was published. It contains texts of the artists participating in the exhibition, descriptions of the displayed works and the curatorial essay *Vanguard of the Future: Mobility, Nationalism and the Postsocialist Condition*. Illustrations, on the other hand, include photos documenting the last-year's exhibition *The Travellers* in Zachęta. The exhibition in the Kumu Art Museum in Tallinn lasts till 28 January 2018. ●●●

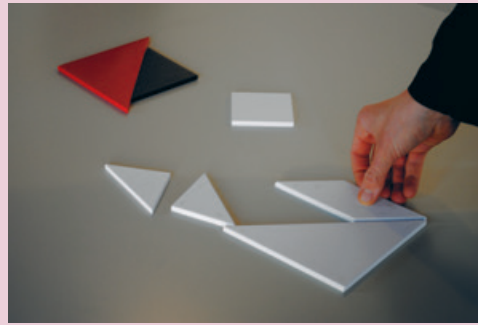
Zachęta w ICOM

Zachęta in ICOM

Zachęta — Narodowa Galeria Sztuki została członkiem instytucjonalnym Międzynarodowej Rady Muzeów ICOM. Rada powstała w 1946 roku przy wsparciu UNESCO i jest organizacją zrzeszającą muzea i muzealników na całym świecie. ●●●

The Zachęta — National Gallery of Art has become an institutional member of the International Council of Museums ICOM. The Council was established in 1946 with UNESCO's support. It is an organisation which gathers museums and museum workers all over the world. ●●●

W nowym roku... podróżuj, oglądaj, zachwycaj się sztuką! Any New Year's Resolutions? Join us on a journey through the most interesting artistic phenomena in contemporary art!



fot. | photo: Zofia Sikorska

Karta Towarzystwa Zachęty Sztuk Pięknych to idealny prezent na nowy rok. Dołącz do nas i przekonaj się, co przygotowaliśmy tym razem. Spotkania z artystami, wyjazdy na najciekawsze wystawy i wydarzenia w Polsce i za granicą, mnóstwo wrażeń i wciąż rosnąca społeczność. TZSP zaprasza miłośników sztuki!
tzsp.art.pl
facebook.com/tzsp.zacheta/
instagram.com/towarzystwo_zachety/



fot. | photo: Zofia Sikorska

Membership in the Society for the Encouragement of Fine Arts is the perfect gift. Join us and find out what we have prepared for the next year. Meetings with artists, organised trips to the most interesting artistic events and exhibitions in Poland and abroad, an enthusiastic and growing community. The Society for the Encouragement of Fine Arts invites art lovers!
tzsp.art.pl
facebook.com/tzsp.zacheta/
instagram.com/towarzystwo_zachety/



fot. | photo: Michalina Musielik

Fragment gry Ryszarda Winiarskiego, wernisaż wystawy *Ryszard Winiarski. Event — Information — Image* zorganizowanej przez Fundację Rodziny Staraków i Spectra Art Space w Palazzo Bollani, Wenecja, 12.05.2017

Oprowadzanie po wystawie Marka Bradforda *Tomorrow Is Another Day*, pawilon Stanów Zjednoczonych, 57 Międzynarodowa Wystawa Sztuki, Wenecja, 12.05.2017

Oprowadzanie po wystawie *Co z tą abstrakcją*, Fundacja Stefana Gierowskiego, Warszawa, 24.08.2017

Przedpremierowe zwiedzanie wystawy Marii Lassnig, Zachęta, Warszawa, 14.07.2017



fot. | photo: Zofia Sikorska

Fragment of Ryszard Winiarski's game, opening of the exhibition *Ryszard Winiarski. Event — Information — Image* mounted by the Starak Family Foundation and Spectra Art Space in Palazzo Bollani, Venice, 12.05.2017

Guided tour of Mark Bradford's exhibition *Tomorrow Is Another Day*, United States Pavilion, 57th International Art Exhibition, Venice, 12.05.2017

Guided tour of the exhibition *What about This Abstraction?*, Stefan Gierowski Foundation, Warsaw, 24.08.2017

Preview guided tour of the exhibition of Maria Lassnig, Zachęta, Warsaw, 14.07.2017

Sekcja Polska Międzynarodowego Stowarzyszenia Krytyków Sztuki AICA oraz Zachęta — Narodowa Galeria Sztuki zapraszają do udziału w ogólnopolskiej konferencji naukowej *OSIEKI 1963–1981*

7 grudnia 2017, pl. Małachowskiego 3, 00–916 Warszawa, sala multimedialna (wejście od ul. Burschego)

W nawiązaniu do obchodów stulecia ruchu awangardowego w Polsce Sekcja Polska Międzynarodowego Stowarzyszenia Krytyków Sztuki AICA oraz Zachęta — Narodowa Galeria Sztuki zapraszają na ogólnopolską konferencję naukową poświęconą fenomenowi kolekcji osieckiej, która obecnie jest przechowywana w Dziale Sztuki Współczesnej Muzeum w Koszalinie.

Kolekcja osiecka powstawała podczas odbywających się w latach 1963–1981 Międzynarodowych Spotkań Artystów, Naukowców i Teoretyków Sztuki w Osiekach, które na trwałe wpisały się w dzieje polskiej neoawangardy, w znaczący sposób wpływając na praktykę artystyczną oraz towarzyszącą jej refleksję teoretyczną lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych XX wieku. Zarówno plenery, jak i kolekcja zaistniały dzięki inicjatywie Mariana Bogusza (1920–1980), który w porozumieniu z Jerzym Fedorowiczem (ur. 1928), artystą związanym z Koszalinem, opracował ich wstępne założenia programowe. Wszechstronna działalność Bogusza prezentowana jest na wystawie w Zachęcie *Radość nowych konstrukcji. (Po)wojenne utopie Mariana Bogusza*. Jego umiejętność nawiązywania kontaktów w obrębie różnych środowisk twórczych zaowocowała cyklem spotkań i przedsięwzięć sytuowanych poza wielkomiejskimi centrami, w ramach których artyści prezentowali nowe spojrzenie na formę i funkcję sztuki. Proces tworzenia kolekcji osieckiej został przerwany wprowadzeniem stanu wojennego. W swym ostatecznym kształcie kolekcja, na którą składają się zarówno dzieła sztuki, w tym filmy, jak i dokumentacja multimedialna rejestrująca przebieg spotkań, jest jednym z najciekawszych zbiorów o ogromnym potencjale badawczym. Istniejące już opracowania przybliżające dorobek spotkań w Osiekach i Łazach zarysowują wiele wątków, które w pełni zasługują na przypomnienie i rozwinięcie. Mamy nadzieję, że konferencja stanie się okazją nie tylko do współczesnych reinterpretacji osieckich spotkań, ale i do pogłębionej refleksji nad podobnymi inicjatywami w tym czasie w Europie Środkowo-Wschodniej.

Komitet naukowy:

dr Anna Maria Leśniewska, Sekcja Polska AICA

dr Luiza Nader, Sekcja Polska AICA, prezes

dr hab. Gabriela Świtek, Sekcja Polska AICA, wiceprezes

Hanna Wróblewska, dyrektorka Zachęty — Narodowej Galerii Sztuki

Informacja o konferencji *Osieki 1963–1981*:

zacheta.art.pl

aica.sztuka.edu.pl

Program

godz. 10

powitanie

Hanna Wróblewska

Luiza Nader

godz. 10.15–10.45 Walentyna Orłowska, *Kolekcja Osiecka — historia, stan aktualny i co dalej?*

godz. 10.45–11.15 Ewa Kowalska, *Archiwalia osieckie. Charakterystyka, stan zachowania, potrzeby konserwatorskie*

godz. 11.15–11.45 Agnieszka Popiel, *Jerzy Fedorowicz. Rytm życia, rytm czasu, rytm sztuki*

godz. 11.45–12.15

dyskusja

moderator: Anna Maria Leśniewska

godz. 12.15–12.30 przerwa na kawę

godz. 12.30–13 Janusz Zagrodzki, *Galeria Sztuki Nowoczesnej w Koszalinie według założeń Mariana Bogusza*

godz. 13–13.30 Marcin Lachowski, *Plenery w Osiekach 1963–1967 — w poszukiwaniu nowej formuły nowoczesności*

godz. 13.30–14 Łukasz Guzek, *Linia — czyli co łączy nurty awangardy polskiej?*

godz. 14–14.30

dyskusja

moderator: Piotr Majewski

godz. 14.30–15 obiad

godz. 15–15.30 Luiza Nader, *Wspólnota wyobraźni. Konceptualizm w Osiekach*

godz. 15.30–16 Magdalena Worłowska, *Zaangażowane ekologicznie działania artystów na plenerach osieckich i innych przeglądach sztuki doby PRL*

godz. 16–16.30 Anna Maria Leśniewska, *Przekształcanie porządku. Osiecka performatyzacja sztuki*

godz. 16.30–17

dyskusja

moderator: Marcin Lachowski

godz. 17–17.15 przerwa na kawę

godz. 17.15–17.45 Gabriela Świtek, *Ekspozycje. Koszalińskie plenery 1963–1968 w Centralnym Biurze Wystaw Artystycznych*

godz. 17.45–18.15 Dorota Jarecka, *Mała utopia awangardy. Kolekcje Osiecka i Studio jako lokalne zawiązki muzeów sztuki współczesnej w PRL*

godz. 18.15–18.45 Wojciech Ciesielski, *Już po Osiekach?*

godz. 18.45–19.45

dyskusja podsumowująca

moderator: Łukasz Guzek

The Polish Section of the International Association of Art Critics AICA and the Zachęta — National Gallery of Art invite you to participate in the all-Poland academic conference *OSIEKI 1963–1981*, 7 December 2017, Małachowskiego Square 3, 00-916 Warsaw, multimedia room (entrance from Burschego street)

With regard to the celebrations of the centenary of the avant-garde movement in Poland, the Polish Section of the International Association of Art Critics AICA and the Zachęta — National Gallery of Art kindly invite you to the all-Poland conference devoted to the phenomenon of the Osieki Collection which is currently stored in the Modern Art Department of the Museum in Koszalin.

The Osieki Collection was created during the International Meetings of Artists, Scientists and Art Theoreticians in Osieki. Organised between 1963 and 1981, the events became an inherent part of the Polish neo-avant-garde history and significantly influenced artistic practice and related theoretical reflection of the 1960s and 1970s. Both the plein-air painting workshops and the collection owe their existence to the initiative of Marian Bogusz (1920–1980) and Jerzy Fedorowicz (an artist born in 1928 and connected with Koszalin) who together drew up preliminary programme assumptions. The all-encompassing activity of Bogusz is shown at the Zachęta exhibition *The Joy of New Constructions. (Post)war Utopias of Marian Bogusz*. His skill of establishing contacts within different artistic milieus resulted in a cycle of meetings and undertakings outside city centres during which artists presented a new view on the form and function of art.

The process of creating the Osieki Collection was stopped by the introduction of martial law. In its final shape the Collection, which comprises both art works, incl. films, and multimedia documentation registering the course of the gatherings, is one of the most interesting collections with a huge research potential. The existing studies into the meetings in Osieki and Łazy deal with many issues which fully deserve to be reminded and examined closer. The organisers hope that the conference will provide an opportunity not only for contemporary reinterpretations of the gatherings in Osieki, but also in-depth reflection on similar initiatives undertaken at that time in East-Central Europe.

Scientific Committee

dr Anna Maria Leśniewska, Polish Section of AICA

dr Luiza Nader, Polish Section of AICA, President

dr hab. Gabriela Świtek, Polish Section of AICA, Vice-President

Hanna Wróblewska, Director of Zachęta — National Gallery of Art

Information about the conference *Osieki 1963–1981*:

zacheta.art.pl

aica.sztuka.edu.pl

Programme

7 December 2017 (Thursday)

10 a.m.

welcome address

Hanna Wróblewska

Luiza Nader

10.15–10.45 a.m. Walentyna Orłowska, *Osieki Collection — History, Current State and What Next?*

10.45–11.15 a.m. Ewa Kowalska, *Archives of Osieki. Characteristics, State of Preservation and Conservation Needs*

11.15–11.45 a.m. Agnieszka Popiel, *Jerzy Fedorowicz. Rhythm of Life, Rhythm of Time, Rhythm of Art*

11.45 a.m.–12.15 p.m.

discussion

chair: Anna Maria Leśniewska

12.15–12.30 p.m. coffee break

12.30–1 p.m. Janusz Zagrodzki, *Gallery of Modern Art in Koszalin According to the Assumptions of Marian Bogusz*

1–1.30 p.m. Marcin Lachowski, *Plein-Air Workshops in Osieki 1963–1967 — In Search of a New Formula for Modernity*

1.30–2 p.m. Łukasz Guzek, *Line — So What Is the Common Factor for the Currents of the Polish Avant-Garde?*

2–2.30 p.m.

discussion

chair: Piotr Majewski

2.30–3 p.m. lunch

3–3.30 p.m. Luiza Nader, *Community of Imagination. Conceptualism in Osieki*

3.30–4 p.m. Magdalena Worłowska, *Ecologically Engaged Actions of Artists During the Plein-Air Workshops in Osieki and Other Art Exhibitions of the Communist Era*

4–4.30 p.m. Anna Maria Leśniewska, *Transformation of Order. Performatisation of Art in Osieki*

4.30–5 p.m.

discussion

chair: Marcin Lachowski

5–5.15 p.m. coffee break

5.15–5.45 p.m. Gabriela Świtek, *Exhibitions. Koszalin Plein-Air Painting Workshops 1963–1968 in the Central Office of Art Exhibitions*

5.45–6.15 p.m. Dorota Jarecka, *Small Utopia of the Avant-Garde. Osieki and Studio Collections as Local Germs of Modern Art Museums in the Polish People's Republic*

6.15–6.45 p.m. Wojciech Ciesielski, *Is Osieki Already Over?*

6.45–7.45 p.m.

closing discussion (with coffee)

chair: Łukasz Guzek

Lepsza ja

Better Self

Był to letni projekt Zachęty, który wykraczał poza tradycyjnie rozumiane pojęcie wystawy. Przez blisko dwa miesiące sale ekspozycyjne galerii stały się sceną performansów, miejscem ćwiczeń czy gabinetem terapeutycznym, zaś publiczność — aktywnym uczestnikiem zdarzeń. Zaproszeni przez kuratorkę Magdalenę Komornicką do udziału w przedsięwzięciu choreografowie, performerzy i artyści wizualni z Polski i zagranicy budowali przestrzeń refleksji nad współczesną kulturą indywidualizmu, pokazując jej pozytywne i negatywne strony. Zmieniali miejsce prezentacji sztuki w miejsce powstawania sztuki, lecz także wychodzili poza mury galerii. Co najważniejsze, *Lepsza ja* skierowana była do wszystkich: od najmłodszych do seniorów. W projekcie uczestniczyło 16 tysięcy osób. Wszystkim dziękujemy i zapraszamy do obejrzenia fotorelacji. Więcej: zacheta.art.pl

It was a summer project of Zachęta which went beyond the traditionally understood notion of the exhibition. During almost two months the exhibition halls of the gallery became a scene of performances, a place to work out or a therapy room, while the public played the role of an active participant in the events. The Polish and foreign choreographers, performers and visual artists invited to participate in the undertaking by the curator Magdalena Komornicka provided space for reflection upon contemporary culture of individualism, showing both its positive and negative sides. They changed the place of displaying art into the place of creating it but they also went outside the gallery's walls. Most importantly, *Better Self* was directed at everybody: from the youngest ones to seniors. Altogether 16,000 people participated in the project. The organisers say thanks to all and invite you to see a photo gallery. More: zacheta.art.pl

- | | |
|----------------------------------------------|---------------------------------------|
| 1. Dominika Olszowy | 7. Xavier Cha |
| 2. Karolina Kraczkowska/Centrum w Ruchu | 8. Maria Stokłosa/Centrum w Ruchu |
| 3. Ramona Nagabczyńska/Centrum w Ruchu | 9. Magdalena Ptasznik/Centrum w Ruchu |
| 4. Renata Piotrowska-Auffret/Centrum w Ruchu | 10. Cally Spooner |
| 5. Nina Cristante | 11. Paweł Sakowicz |
| 6. Iza Szostak | 12. Agnieszka Kryst/Centrum w Ruchu |
| | 13. Marta Ziótek |
| | 14. Jennifer Lacey |



7



8



9



10



11



12



13



14



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 | Polish Pavilion commissioner: **Hanna Wróblewska**

zastępca komisarza | deputy commissioner: **Joanna Waśko**

kuratorka | 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.

Fragmenty recenzji (wybór)

Fragments of Reviews (selection)

In the Polish Pavilion, Sharon Lockhart aims to give voice to the young women who have passed through a socio-therapy centre for severely at-risk youths in Poland. In part, the exhibition — the culmination of an on-going project — takes its lead from *Mały Przegląd* (Little Review), a supplement of the Warsaw newspaper *Nasz Przegląd* that was written by young people, for young people, between 1926 and 1939. In four large-scale photographs, young women sit cross-legged and carefully flick through the pages of a fragile, yellowed edition, as if communicating with those who came before. On a plinth sit a stack of reproductions of the October 1926 edition. An article called 'To My Future Readers!', and a manifesto of sorts, reads: 'The paper will consider all of the matters concerning students and schools. And it will be edited in such a way that it will defend children. The paper will make sure that everything happens FAIRLY.'

In a new film, titled *Little Review*, one of the most touching inclusions at the Giardini, five of Lockhart's girls line up against a black backdrop, each repeating a simple dance move over and over. One on the right does the robot; one on the left pops a hip; one in the middle points a finger to the sky. Moving in untidy synchronicity, the girls begin to utter, each waiting their turn to repeat their single word. 'Trashed.' 'Hate.' 'Love.' 'Hope.' The round continues in this fashion until the words, like the dance moves, somehow come apart at the seams and lose all meaning — semiotic dissolution via simple repetition. What remains is the girls, and nothing else, their words wrung out and left as nothing but vocal expressions of self. It is a scene without context, without content, one in which nothing matters bar the girls themselves.

Harry Thorne, *57th Venice Biennale: Giardini Part 1*, Frieze.com., 10.05.2017, <https://frieze.com/article/57th-venice-biennale-giardini-part-1>, dostęp / accessed 27.09.2017.

'I learned that he was a doctor, he ran an orphanage, he wrote fiction, he wrote nonfiction, he wrote a book called *How to Love a Child*. He was a radical thinker involved in children's rights be-

fore there were children's rights,' Lockhart explained by phone this month while finishing preparations for the Biennale. 'The more I got to know about him, the more I needed to know about him.' Among his good works, Korczak arranged for the children in his Warsaw orphanage to edit and write a youth-focused newspaper called *Mały Przegląd* (Little Review), which ran weekly from 1926 to 1939 as a supplement to the daily *Nasz Przegląd* (Our Review) and covered politics, culture and sports. Lockhart brought the girls from Rudzienko with her to visit the *Little Review* archives in Warsaw and choose 29 issues to be translated into English. (Her own Polish is limited, Lockhart says.) That's enough for a new issue to appear in the Polish pavilion every week, where they will be available for free to the public. She calls the girls her 'collaborators', both for their role in selecting the publications and for how they appear in her photographs and film, 'performing for the camera and audience'. Her plan is for the girls, who have been doing biweekly writing workshops, to create their own publication inspired by the *Little Review*. Lockhart has previously developed workshops for the girls in mindfulness, dance, movement and cooking too. Now these efforts are ramping up with the help of the Zachęta — National Gallery of Art.

Jori Finkel, *Sharon Lockhart gives voice to Polish girls and Jewish orphans at the Venice Biennale*, The Art Newspaper.com, 16.04.2017, <http://theartnewspaper.com/news/news/sharon-lockhart-gives-voice-to-troubled-girls-and-jewish-orphans-at-the-venice-biennale>, dostęp / accessed 27.09.2017.

Perhaps most compelling of all, however, is the video in the Polish pavilion featuring five young women with whom Sharon Lockhart worked for several years in a youth-education center in the Polish countryside. Three sequences thematize exceptional distortions of time and duration as allegories of adolescent experience: an energetic movement in extreme slow motion, a repetitive performance of slowed-down, minimal gestures, and a hyper aestheticized exploration of a piano solo — not as music, non-music, or anti-music, but as something else entirely.

Lockhart associates her works with the theory and practice of Polish educator Janusz Korczak, an orphanage director in Warsaw who died in the Treblinka concentration camp.

Diedrich Diederichsen, „Artforum”, wrzesień / September 2017

Pavillon polonais: Sharon Lockhart et l'adolescence polonaise. . . . *Little Review*, sa nouvelle installation, rend compte des relations humaines et artistiques qu'elle a entretenues avec des jeunes Polonaises du centre de sociothérapie du village de Rudzienko. Le dispositif comprend une série de clichés et de portraits filmés des adolescentes, ainsi qu'un corpus de textes qu'elles ont rédigés.

Guillaume Morel, *Que voir à la Biennale d'art contemporain de Venise cette année?* Connaissance des Arts.com, 11.05.2017, <https://www.connaissancedesarts.com/art-contemporain/la-57e-biennale-dart-contemporain-de-venise-ouvre-ses-portes-1168273/>, dostęp / accessed 27.09.2017.

Polska ekipa, z Barbarą Piwowarską na czele, także przygotowała solidną wystawę, wybierając amerykańską reprezentantkę: fotografkę i autorkę filmów Sharon Lockhart. Jej projekt, w który zaangażowała się niemal połowa rodzimego środowiska artystycznego, odwołuje się do metod pedagogicznych Janusza Korczaka i prowadzonego przez nastolatków magazynu „Mały Przegląd”. Jednocześnie projekt ten to rozłożona na lata praca z młodymi dziewczynami, podopiecznymi Młodzieżowego Ośrodka Socjoterapii w Rudzienku. Przy odrobinie dobrej woli można dostrzec, że całe to przedsięwzięcie ma w sobie ducha *arte útil* — jego prawdziwymi beneficjentkami są dziewczyny z Rudzienka, dla których Lockhart skonstruowała edukacyjno-socjalny program, finansowany poprzez sprzedaż sztuki czy też wykorzystujący kompetencje i zasoby instytucji artystycznych.

Sebastian Cichocki, *Wystawa sztuki jako festyn*, notes-na-6-tygodni.pl, Fundacja Bęc Zmiana, <http://notesna6tygodni.pl/?q=wystawa-sztuki-jako-festyn>, dostęp / accessed 27.09.2017.

...wpadnijmy jeszcze na chwilę do Wenecji, na Biennale Sztuki. Reprezentująca tam Polskę amerykańska artystka Sharon Lockhart zbudowała swoją wystawę na fundamencie „Małego Przeglądu”. I trudno, się dziwić, że się nim zafascynowała; „Mały Przegląd” to był rzeczywiście fenomen. [...]

Korczak zbudował „Mały Przegląd” na fundamencie swoich teorii i praktyk pedagogicznych. To zaskakujące, że kiedy się dziś do nich wraca, wciąż okazują się świeże, a nawet awangardowe — zwłaszcza na tle konserwatywnego systemu edukacji w Polsce. [...]



Korczak postulował, aby dorośli przestali postrzegać dzieci jako poddanych, a dzieciństwo jako terytorium, nad którym trzeba sprawować władzę. *Mały Przegląd* — przestrzeń medialna, w której dzieci mogły publicznie zabierać głos — była praktyczną realizacją tego konceptu. Sharon Lockhart zabrała *Mały Przegląd* do Wenecji, żeby pokazać go międzynarodowej publiczności, a Korczakowskie koncepty wykorzystała we własnej pracy z dziewczynami z Młodzieżowego Ośrodka Socjoterapii w Rudzienku — ta współpraca jest podstawą jej wystawy. Swoją drogą, ciekawe, że potrzeba było artystki ze Stanów, żeby dostrzec, że idee Korczaka należą do najciekawszych rzeczy, jakie w ciągu ostatniego stulecia narodziły się na gruncie polskiej kultury.

Stach Szablowski, *Laboratorium dziczenia*, Przekrój.pl, 24.06.2017, <https://przekroj.pl/kultura/laboratorium-dziczenia-stach-szablowski>, dostęp / accessed 27.09.2017.

Alors que la Pologne, comme d'autres pays européens, voit renaître une extrême droite bruyante et inquiétante, belle idée de ce pays d'avoir retenu l'Américaine Sharon Lockhart, qui présente des photos et une vidéo découlant de son travail effectué auprès de jeunes femmes en réadaptation dans un centre polonais de sociothérapie. Une voix donnée à ces jeunes filles en quête d'harmonie, mais aussi une voix et un hommage à un pédagogue juif polonais, Janusz Korczak, qui a mis sur pied, de 1926 à 1939, une démarche originale (basée sur l'expression personnelle) pour sortir des enfants de leur prison mentale — démarche interrompue par son arrestation par les nazis et sa mort au camp de Treblinka. Une exposition dense et nécessaire.

Éric Clément, *Biennale de Venise: l'énergie du réconfort*, La Presse.ca, 18.05.2017, <http://www.lapresse.ca/arts/arts-visuels/201705/18/01-5099262-biennale-de-venise-lenergie-du-reconfort.php>, dostęp / accessed 27.09.2017.

Fragmenty wywiadów z Sharon Lockhart (wybór)

Fragments of Interviews with Sharon Lockhart (selection)

How is making a show for the Venice Biennale different to preparing a 'normal' exhibition? or another biennial?

One of the primary differences in creating a project for the Venice Biennale is that this presentation is somewhat site-specific. Each of the show's elements — a film, photographs, an educational component and a series of translations of a historical Polish newspaper — have been created specifically for the pavilion, so I really have had the opportunity to tailor the presentation to this context. The fact that I am representing Poland has also allowed me access to a number of institutions like the National Library, Polin Museum, Zachęta, and Centrum Sztuki Ujazdowski Castle. This project has really been a collaborative effort and I feel so honoured with everyone's help and good will. The high profile of Venice has also made it possible to bring the girls to Venice so they can see the work that we made together.

The Venice Questionnaire #7 — Sharon Lockhart, ArtReview.com, 10.04.2017, https://artreview.com/previews/2017_venice_7_sharon_lockhart_poland/, dostęp / accessed 27.09.2017.

What would you like the viewer to turn their attention to when looking at your work? What should they be aware of in order to best understand your work?

The *Little Review* installation encompasses several interconnected elements — translated issues of the original *Little Review* (*Mały Przegląd*) presented in English for the first time; photographs of two young women of Rudzienko in the National Library of Poland, engaging with the archival newspaper; and a film installation titled *Little Review*. There is also an educational component which includes workshops focused on new artistic and social programs that inform, complete, and continue the



entire project. The workshops aim to provide life skills and training in order to help the young women find their own voices and see that the world has endless possibilities. In many ways, *Little Review* serves as a voice for these young women.

The 57th Venice Art Biennale: Sharon Lockhart at the Polish national pavilion. Three questions for Sharon Lockhart, the artist presenting at the Polish national pavilion, Arterritory.com, 17.05.2017, http://www.arterritory.com/en/news/6603-the_57th_venice_art_biennale_sharon_lockhart_at_the_polish_national_pavilion, dostęp / accessed 27.09.2017.

How did the figure and work of Janusz Korczak influence your project for the Polish pavilion?

The fact that he established a newspaper written entirely by children, issued weekly for thirteen years is something I don't think had ever happened anywhere before and hasn't happened since. Immediately when I found out about it in 2013 I knew I wanted to see it translated. The fact that he had a children's parliament in the orphanage is another thing that continues to be remarkable almost 100 years later.

... This project is about giving voice to contemporary young women as well as young people who lived 80 years ago.

... I wanted to celebrate the life he gave to children, to concentrate on some of his radical modes of teaching and the power of believing something is possible.

The viewer isn't able to get to know the stories of the girls, the reasons why they are in Rudzienko.

We didn't want to focus on hardships. We never did. We were always focused on moving forward. ... One reason they loved taking part in all the work I've done in Rudzienko over the years is that we offered the opportunity for them to rebut the stereotypical view of who they are and, rather than live in the past, live in the present. As we constructed this project together, we talked about the film, and the entire project, as a kind of manifesto and an opportunity for them to say who they are much in the same way as Korczak's children were given a forum in *Little Review*.

... Adult prejudice or judgments are pushed all the time. I hope my work will make people question their judgments.

... I am as interested in what I can learn from them as what they can learn from me.

Jakub Gawkowski, *Sharon Lockhart's Little Review — Giving Voice and Power to Young Women*, Krytyka Polityczna & European Alternatives, 6.06.2017, <http://politicalcritique.org/cee/poland/2017/little-review-giving-voice-and-power-to-young-women/>, dostęp / accessed 27.09.2017.

Sharon Lockhart, *Mały Przegląd*, 2017, jednokanałowa instalacja wideo HD, pętla, 27'17", Zachęta — Narodowa Galeria Sztuki

Sharon Lockhart, *Little Review*, 2017, single-channel HD video installation, loop, 27'17", Zachęta — National Gallery of Art

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 Świerżewska

identyfikacja wizualna | visual identity: Małgorzata Gurowska, Iwo Rutkiewicz

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



foto: Marek Krzyżanek, archiwum Zachęty | Zachęta archive

PRZEMEK BRANAS

Bez tytułu, 2017, wideo, 5'30"
Untitled, 2017, video, 5'30"

na sąsiedniej stronie:
opposite:

AGATA KUS

Jadwiga, 2017, olej, płótno; *Lacrimosa*, 2017,
olej, płótno
Nosferatu, 2017, olej, płótno
Pornografia, 2017, olej, płótno
Egzekucja IV (Jarocin), 2017, olej, płótno

Jadwiga, 2017, oil on canvas; *Lacrimosa*, 2017,
oil on canvas
Nosferatu, 2017, oil on canvas
Pornography, 2017, oil on canvas
Execution IV (Jarocin), 2017, oil on canvas



foto: Marek Krzyżanek, archiwum Zachęty | Zachęta archive



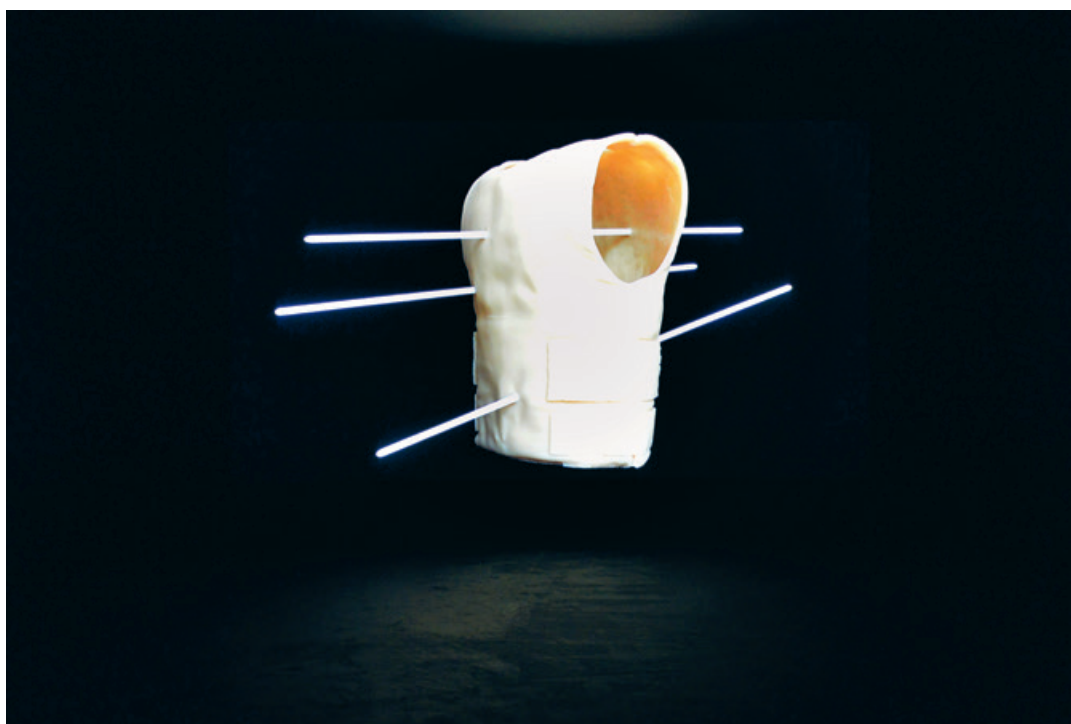
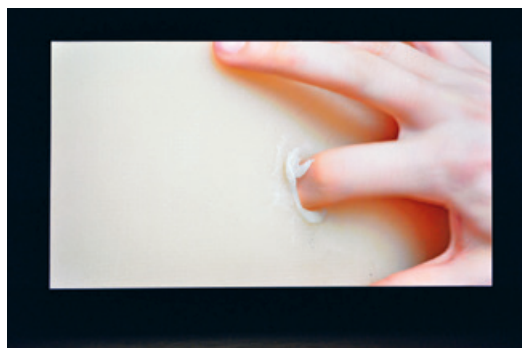
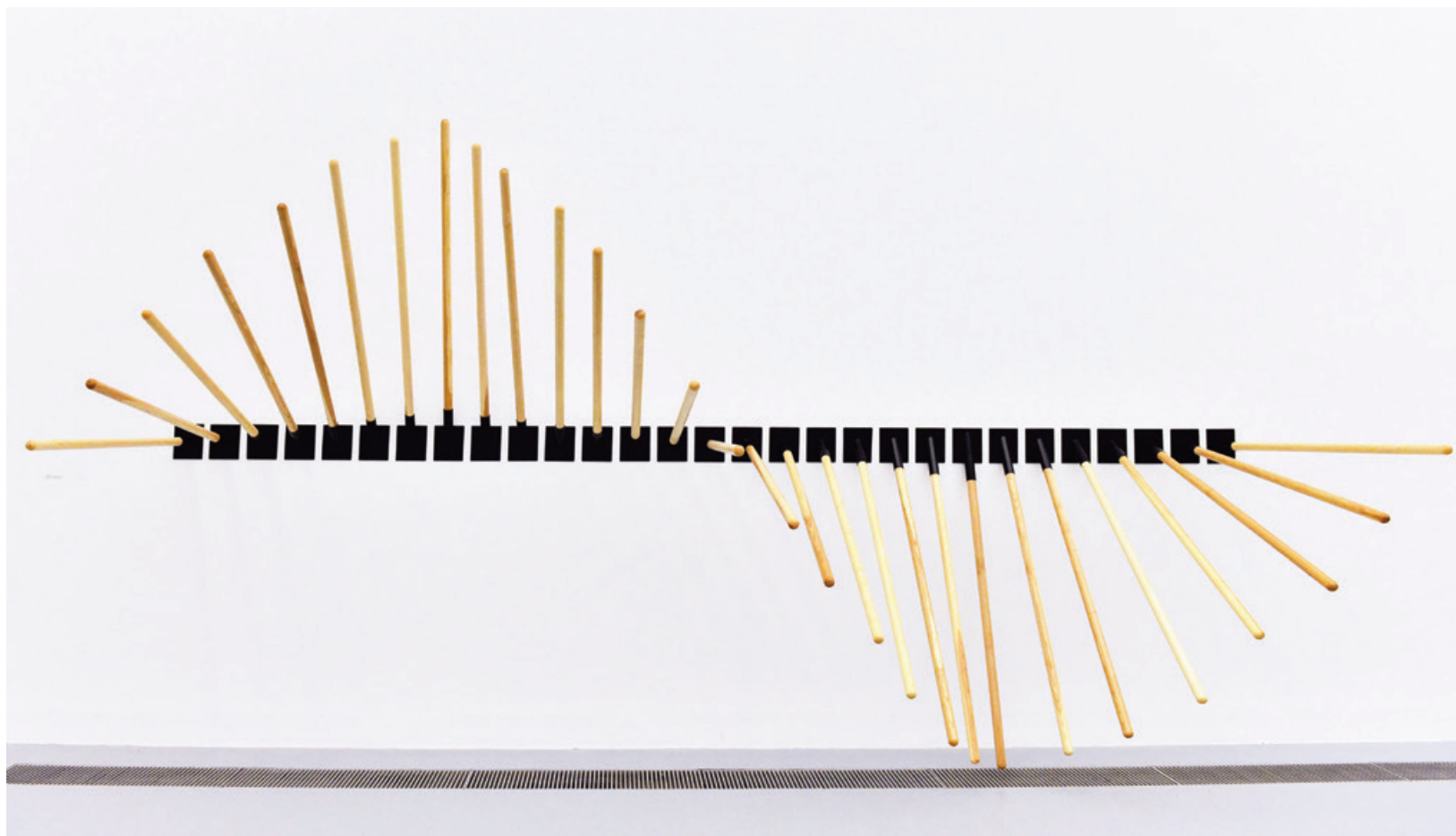
foto: Sebastian Madejski, archiwum Zachęty | Zachęta archive



foto: Sebastian Madejski, archiwum Zachęty | Zachęta archive



foto: Sebastian Madejski, archiwum Zachęty | Zachęta archive



EWA AXELRAD

Sztama 2, 2017, stal, drewno jesionowe
Shtamah 2, 2017, steel, ash wood

Sztama 1, 2017, wideo 4k, 4'35"
Shtamah 1, 2017, 4k video, 4'35"

na sąsiedniej stronie:
 opposite:

HONORATA MARTIN

Wikiup, 2017, instalacja z rzeczy
 Ewy Ciwczyńskiej-Martin
Wikiup, 2017, installation made with objects
 left by Ewa Ciwczyńska-Martin



fot. | photo: Marek Krzyżanek, archiwum Zachęty | Zachęta archive



fot. | photo: Sebastian Madejski, archiwum Zachęty | Zachęta archive



fot. | photo: Marek Krzyżanek, archiwum Zachęty | Zachęta archive



fot. | photo: Marek Krzyżanek, archiwum Zachęty | Zachęta archive

Łukasz Surowiec



foto: Marek Krzyżanek, archiwum Zachęty | Zachęta archive



foto: Marek Krzyżanek, archiwum Zachęty | Zachęta archive



foto: Sebastian Madejski, archiwum Zachęty | Zachęta archive

ŁUKASZ SUROWIEC

Black Block, 2017, instalacja
Black Block, 2017, installation

Spojrzenia

Views

2017

**Nagroda Deutsche Bank
Deutsche Bank Award**



Pierwszą nagrodę za wrażliwość, odwagę i konsekwencję w budowaniu relacji opartych na afirmacji, a nie na antagonizmach, za szczerą i uczciwą w odkrywaniu i reinterpretacji przestrzeni społecznej, jury przyznaje HONORACIE MARTIN.

Drugą nagrodę za działania na pograniczu historii i historii sztuki, prawdy i fikcji, za perfekcyjnie wykonany film łączący narracje przeszłe i teraźniejsze, wskazujący na związki sztuki i polityki, jury przyznaje PRZEMKOWI BRANASOWI.

The first prize, for sensitivity, courage, and consistency in building relations based on affirmation and not antagonisms, for honesty and sincerity in discovering and reinterpreting the social sphere, the jury awards to HONORATA MARTIN.

The second prize, for activities at the intersection of history and art history, of truth and fiction, for the perfectly made film combining past and present narratives, indicating links between art and politics, the jury awards to PRZEMEK BRANAS.

16.09–19.11

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

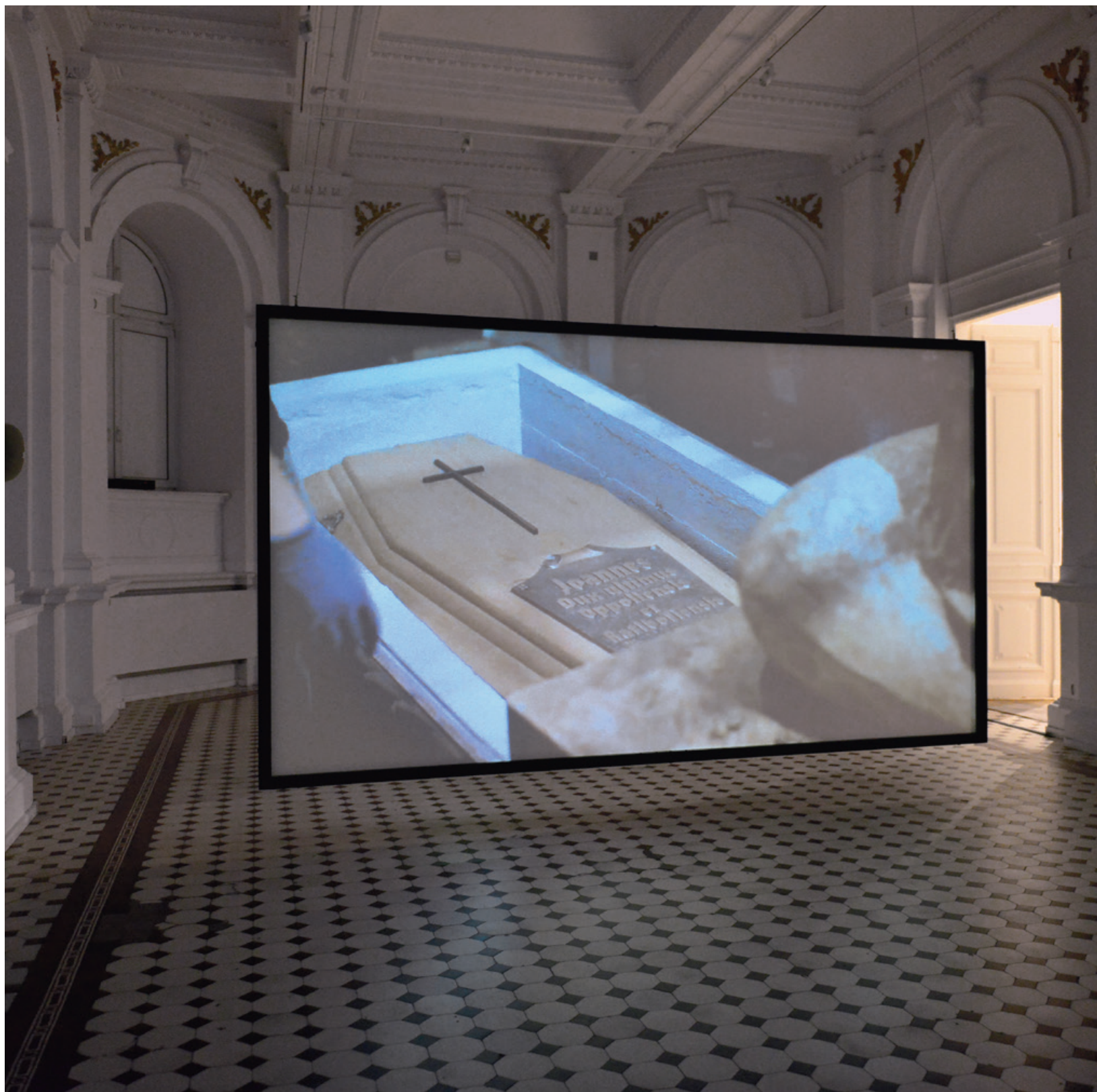
Hubert Czerepok. Początek

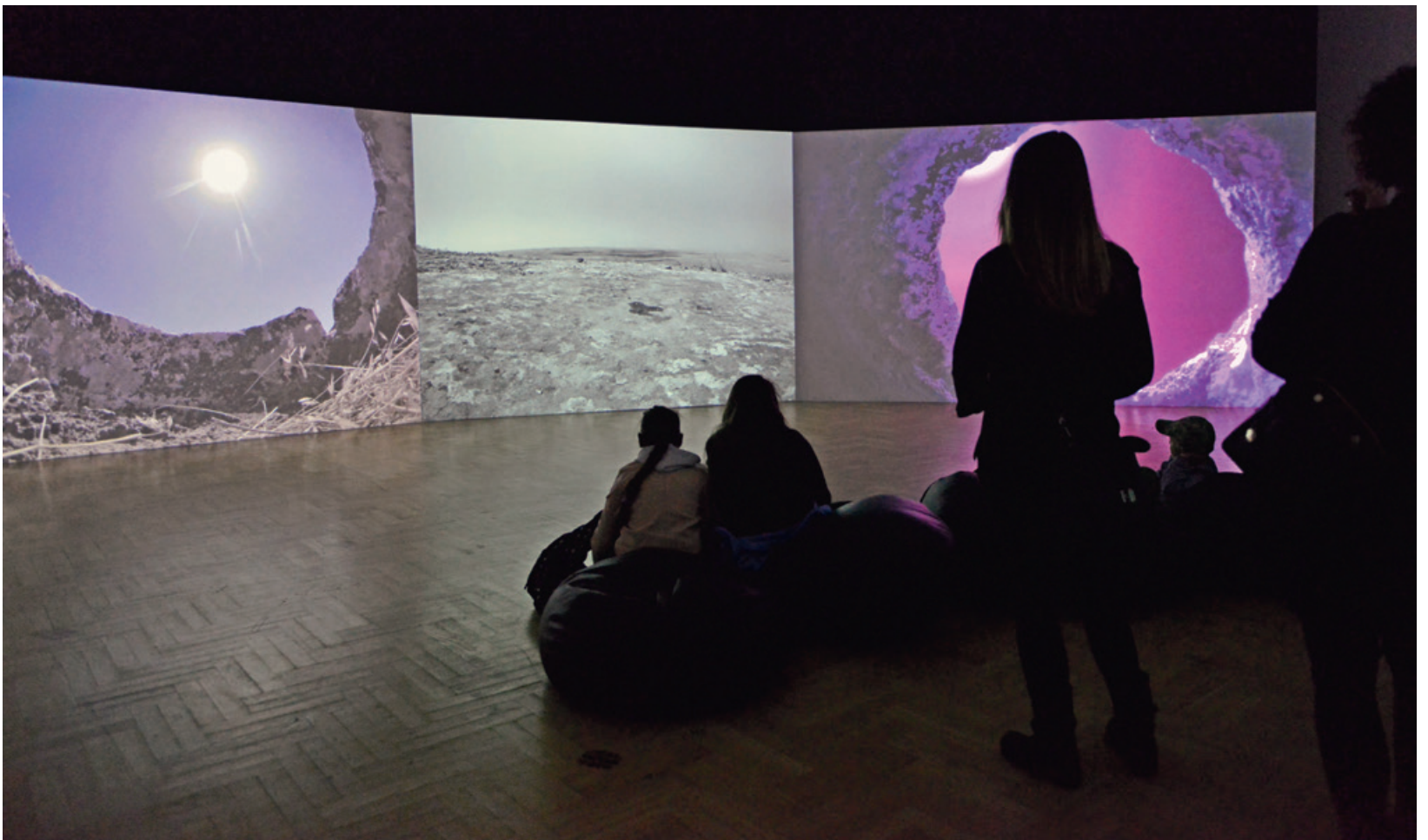
Hubert Czerepok. The Beginning

kuratorka | curator: **Monika Szewczyk**

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

identyfikacja wizualna | visual identity: **Hakobo**





wszystkie fot. | all photos: Marek Krzyżanek, archiwum Zachęty | Zachęta archive

Początek III, 2017, wideoinstalacja trzykanałowa, 22'30"

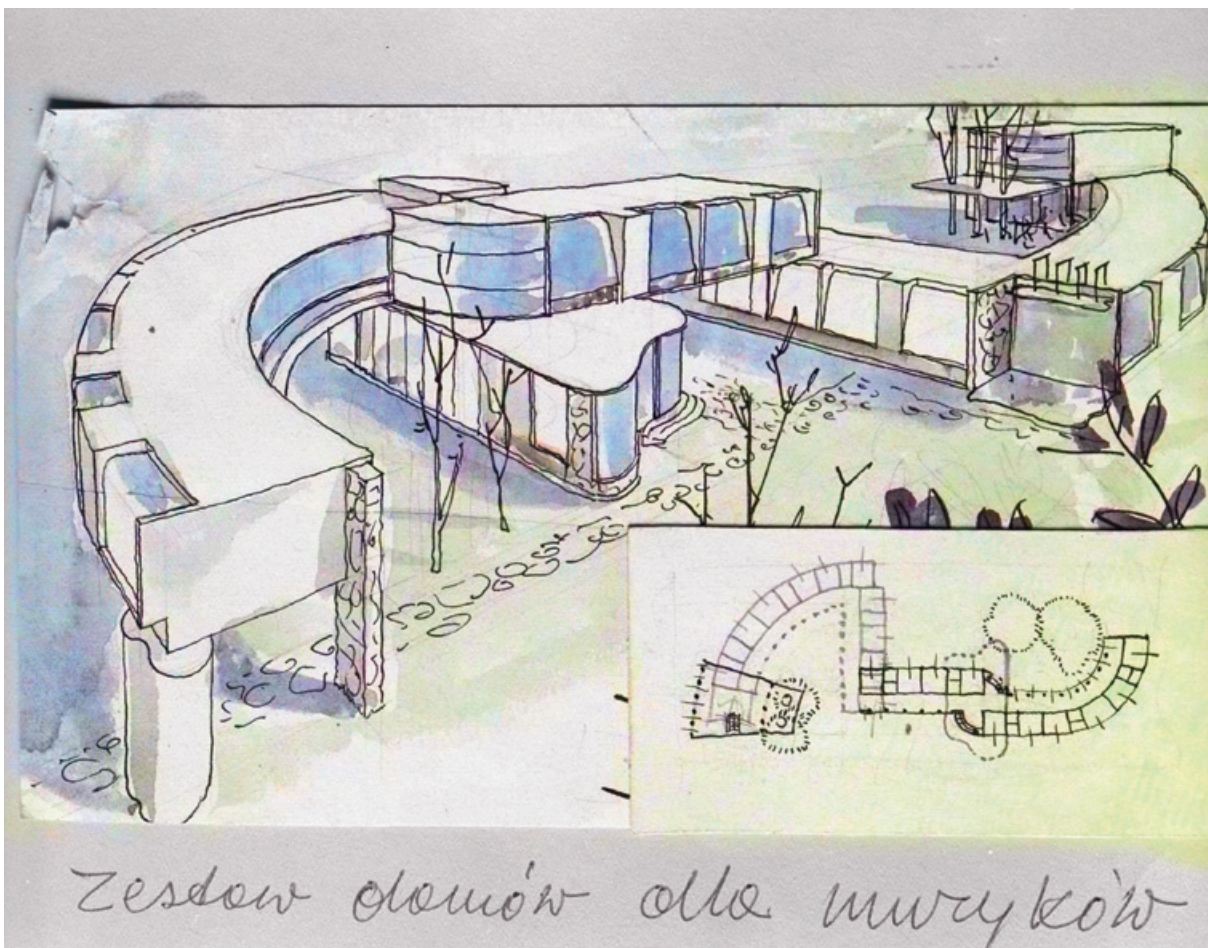
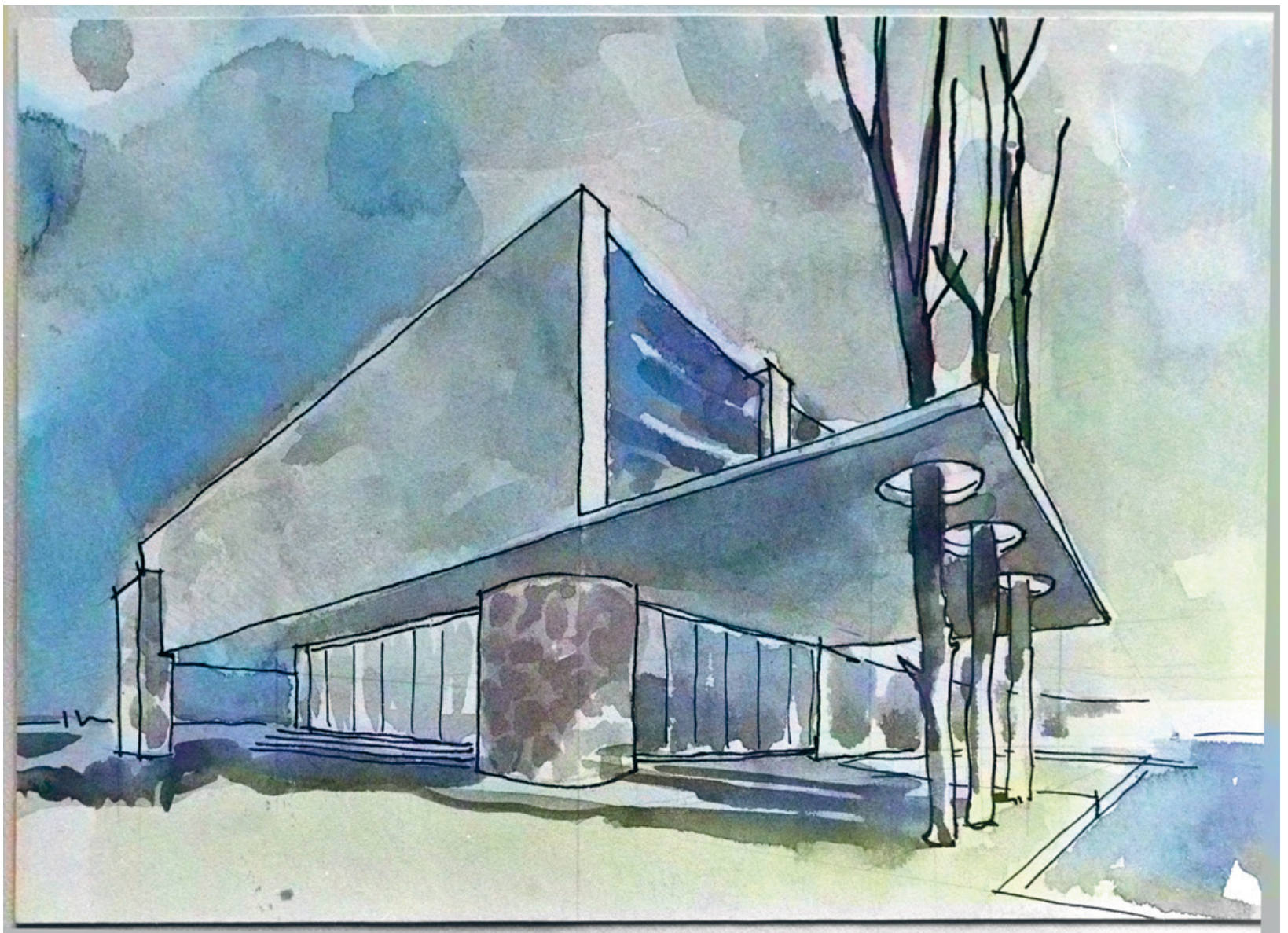
Początek II, 2017, wideoinstalacja czterokanałowa, 18'37"

na sąsiedniej stronie:
Początek I, 2017, 8'42"

The Beginning III, 2017, three-channel video installation, 22'30"

The Beginning II, 2017, four-channel video installation, 18'37"

opposite:
The Beginning, 2017, 8'42"



Fotografie czarno-białe niezachowanych rysunków, w zbiorach Instytutu Sztuki PAN, fot. Witalis Wolny. Kolorystyka opracowana na podstawie filmu *Będę, gdy mnie nie będzie*, reż. Franciszek Kuduk, Telewizyjna Wystawa Filmowa Poltel 75, archiwum TVP
Black-and-white photographs of unpreserved pictures, in the collection of the Institute of Art of the Polish Academy of Sciences (IS PAN), photos by Witalis Wolny. Colour scheme designed on the basis of the film *Będę, gdy mnie nie będzie* [I will be when I'm gone], dir. Franciszek Kuduk, Television Film Studio POLTEL 75, Polish Television Archives

7.11.17–4.02.18

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

Radość nowych konstrukcji. (Po)wojenne utopie Mariana Bogusza

The Joy of New Constructions. (Post)war Utopias of Marian Bogusz

kuratorka | curator: **Joanna Kordjak**

współpraca | collaboration: **Julia Leopold**

artyści współpracujący | collaborating artists: **Katarzyna Przeważńska, Piotr Kopik**

projekt ekspozycji | exhibition design: **Matosek/Niezgoda**

identyfikacja wizualna | visual identity: **Jakub de Barbaro**

[...] Nie zdążyliśmy przed wyzwoleniem obozu przekonsultować rozmieszczenia poszczególnych pracowni jak i całego założenia przestrzenno-urbanistycznego. Zrobiłem to zaraz po wyzwoleniu... [...] Rozmieściłem: na terenie „rusenlagru” są domy rzeźbiarzy, malarzy, architektów. Blisko jest do kamieniołomów. Tarasami wchodzimy na górną część osiedla, gdzie są domy literatów, muzyków. Jest tu sala koncertowa, sale wystawowe, amfiteatr i sale spotkań, dyskusji [...]¹.

Opisany przez Mariana Bogusza w liście do przyjaciela Manuela Muñoz'a projekt Międzynarodowego Osiedla Artystów jest punktem wyjścia dla narracji obecnej wystawy prezentującej sylwetkę jednej z najważniejszych i najbarwniejszych postaci polskiej powojennej sceny artystycznej — malarza, rzeźbiarza, scenografa i projektanta, współorganizatora takich wydarzeń jak plenery w Osiekach (od 1963 roku) czy Biennale Form Przestrzennych w Elblągu (1965).

Ogromna siła oddziaływania Bogusza na polskie życie artystyczne polegała przede wszystkim na umiejętności aktywizowania i łączenia różnych środowisk poprzez powoływane do życia kluby, galerie, inicjowane wystawy, a począwszy od lat sześćdziesiątych — liczne ogólnopolskie imprezy artystyczne, jak plenery i sympozja. Wystawa prezentuje w niewielkim stopniu dorobek malarski artysty, koncentrując się przede wszystkim na innych obszarach jego aktywności.

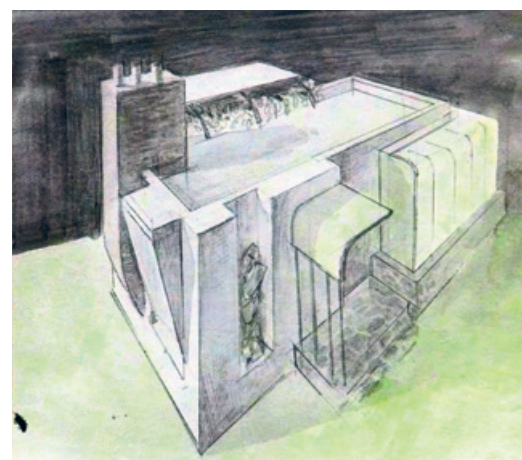
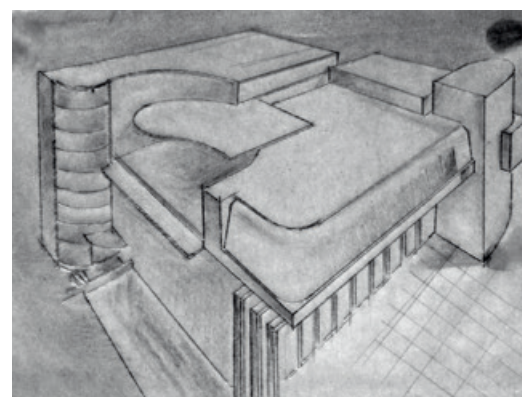
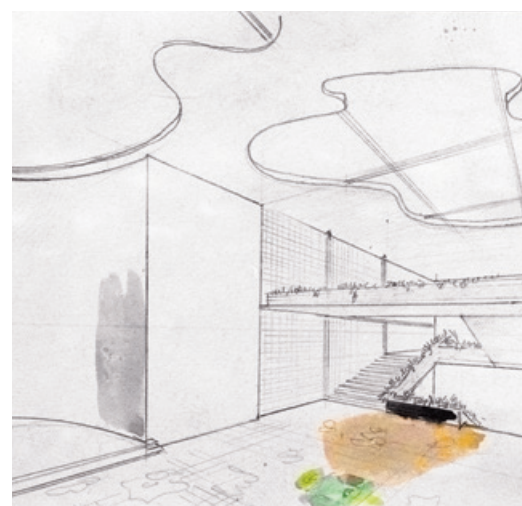
Modernistyczna koncepcja Międzynarodowego Osiedla Artystów, które miało zostać wzniesione na zgliszczach obozu, stała się wyrazem wiary w emancypacyjny potencjał sztuki? Jej manifestacją były również wystawy organizowane konspiracyjnie wraz z grupą artystów (Zbigniewem Dłubakiem, posługującym się wówczas pseudonimem Andrzej Zdanowski, oraz Czechem Zbynkiem Sekalem). Działania te stanowiły formę oporu i obrony przed dehumanizacją w warunkach skrajnej

opresji. Wojenne doświadczenie okazało się dla Bogusza niezwykle ważne (jeśli nie fundamentalne) ze względu na nawiązane wówczas relacje artystyczne, także międzynarodowe (w tym tak istotne z artystami czeskimi i za ich pośrednictwem z czeskim surrealizmem), a także ugruntowane podczas tych trzech lat przekonania polityczne.

Do stworzonych w obozie Mauthausen projektów Bogusz powrócił w 1979 roku na swojej wystawie *Wizje architektoniczne 1944–1945* oraz w zrealizowanym projekcie Osiedla Młodych Artystów w Rawce (obecnie dzielnica Skierniewic). To właśnie w tych modernistycznych wizjach architektonicznych osiedla-pomnika nakreślił on pewien model nowoczesności, do którego odwoływał się w swojej późniejszej działalności. Model ten zakorzeniony w przedwojennej awangardzie zakładał synergę — współistnienie różnych dziedzin sztuki: literatury, malarstwa, rzeźby i muzyki, a także — w ślad za modernistycznymi postulatami twórców awangardowych — integrację sztuki z nauką i techniką, zgodnie z utopijną koncepcją współpracy, a nawet kolektywnej twórczości pozbawionej elementu rywalizacji.

Szczególnie w warunkach obozowego życia poczucie wspólnoty, rola pracy zespołowej (jako integralny element postawy twórczej) i rozumienie sztuki jako kolektywnego doświadczenia, które stały się udziałem artystów organizujących konspiracyjne życie artystyczne, określiły w dużej mierze specyfikę późniejszych działań Bogusza.

Równie ważnym elementem jego postawy stała się utopijna wiara w realne oddziaływanie sztuki i jej udział w przemianach społecznych poprzez estetyczne kształtowanie otoczenia człowieka. Zmiana organizacji przestrzeni miała wpływać w założeniu artysty na relacje międzyludzkie, a w konsekwencji na zmianę stosunków społecznych. Podobny sposób myślenia stał się motorem rozmaitych działań podejmowanych przez Mariana Bogusza od lat sześćdziesiątych. Kolejne inicjowane przez niego sympozja (m.in. w Łosiu w 1972, Krapkowicach



Marian Bogusz, z albumu *Zabudowa terenu obozu Mauthausen, 1943–1945*:

hall
sale wystawowe
dom dla literatów i krytyków

na sąsiedniej stronie:
sala koncertowa
zestaw domów dla muzyków

Marian Bogusz, from the picture album *Zabudowa terenu obozu Mauthausen* [Development of the area of the Mauthausen Concentration Camp], 1943–1945:

hall
exhibition halls
house for writers and critics

opposite:
concert hall
set of houses for musicians



Marian Bogusz, *Drogi białych wdzierają się w Czarny Ląd*, 1948, olej, płótno, Muzeum Pomorza Środkowego w Słupsku

Marian Bogusz, *Radość nowych konstrukcji*, 1948, olej, płótno, Zachęta — Narodowa Galeria Sztuki

Marian Bogusz, *Z perspektywy wesolego murarza*, 1948, olej, płótno, Galerie výtvarného umění v Ostravě

Marian Bogusz, *Magnetyzmy nocy*, 1948 rok, gwasz, papier, Muzeum Narodowe w Krakowie

Marian Bogusz, *Ways of the White Spread Over the Black Land*, 1948, oil on canvas, Museum of the Middle Pomerania in Słupsk

Marian Bogusz, *The Joy of New Constructions*, 1948, oil on canvas, Zachęta — National Gallery of Art

Marian Bogusz, *From the Perspective of a Jolly Bricklayer*, 1948, oil on canvas, Galerie výtvarného umění v Ostravě

Marian Bogusz, *Magnetisms of the Night*, 1948, gouache on paper, National Museum in Kraków

fot. | photo: Zbigniew Suliga



fot. | photo: Marek Krzyżanek, archiwum Zachęty | Zachęta archive



Wystawa rysunków Adama Marczyńskiego z lat 1945–1947, aranżacja wystawy autorstwa Mariana Bogusza, Klub Młodych Artystów i Naukowców, Warszawa, 1947, Archiwum Akt Nowych

Marian Bogusz, makieta formy przestrzennej, lata pięćdziesiąte, fot. Zbigniew Dłubak, wł. Armelle Dłubak, Fundacja Archeologia Fotografii

Makieta pawilonu polskiego na światową wystawę w Brukseli (Marian Bogusz wraz z zespołem: Zbigniew Dłubak, Kajetan Sosnowski i in.), 1956, fot. Zbigniew Dłubak, wł. Armelle Dłubak, Fundacja Archeologia Fotografii

Exhibition of Adam Marczyński's drawings of 1945–1947, arrangement by Marian Bogusz, Club of Young Artists and Scientists, Warsaw, 1947, Central Archives of Modern Records

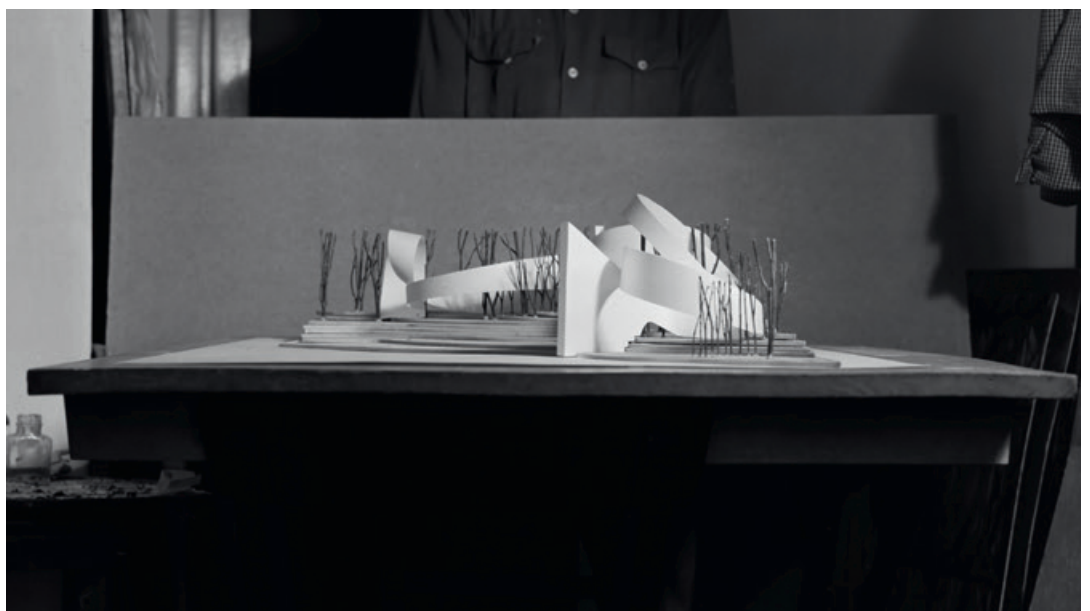
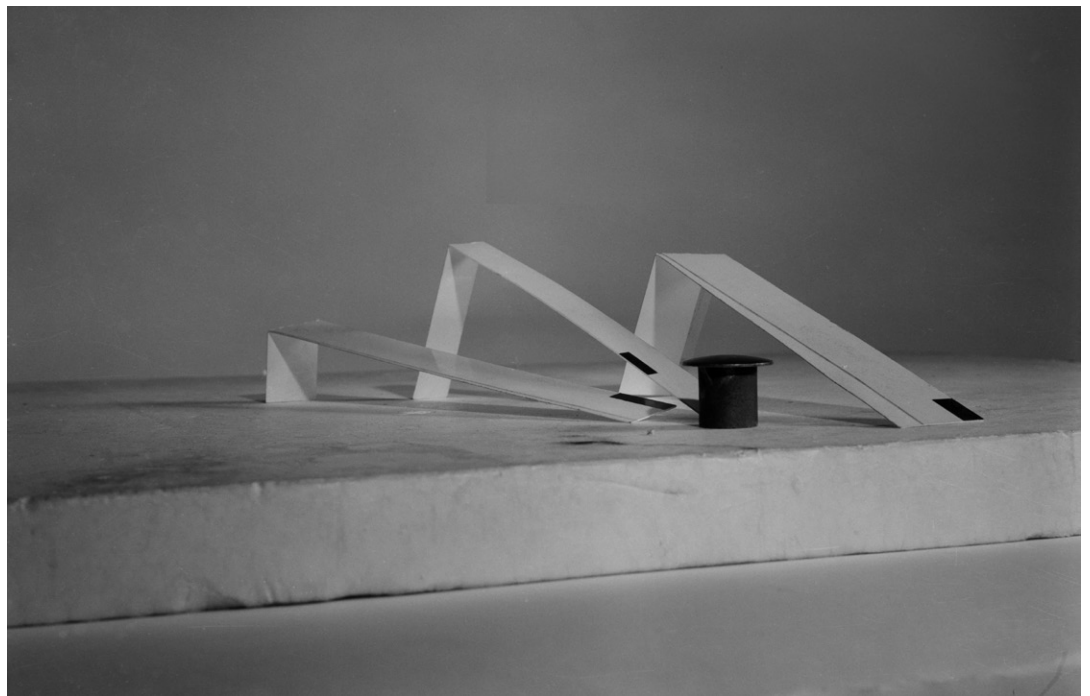
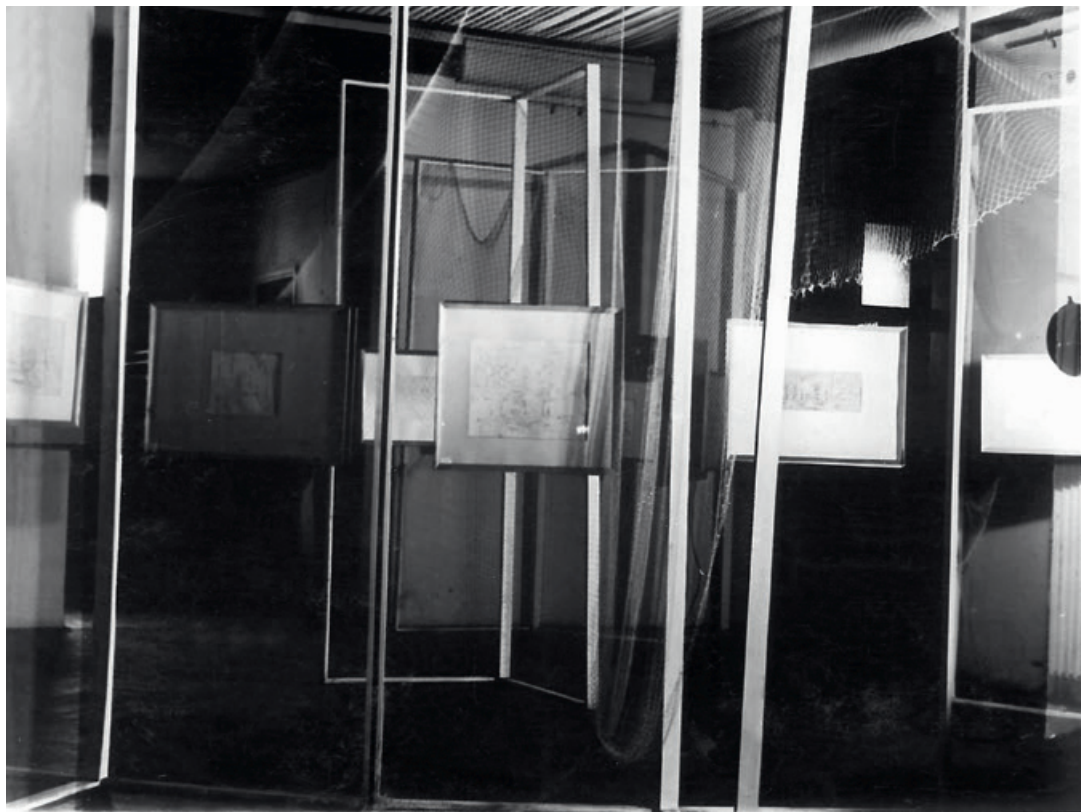
Marian Bogusz, scale model of a spatial form, 1950s, photo: Zbigniew Dłubak, property of Armelle Dłubak, Archeology of Photography Foundation

Scale model of the Polish Pavilion for World Exhibition in Brussels (Marian Bogusz and team: Zbigniew Dłubak, Kajetan Sosnowski and others), 1956, photo: Zbigniew Dłubak, property of Armelle Dłubak, Archeology of Photography Foundation

w 1974 czy Opolu w 1974/75) łączyła idea reorganizacji przestrzeni miast, małych miasteczek, a nawet wsi w ramach opracowywanych zespołowo interdyscyplinarnych projektów na pograniczu malarstwa, rzeźby, architektury i urbanistyki. Organizowane na terenach tzw. Ziem Odzyskanych imprezy artystyczne (w różnym stopniu angażujące lokalne środowiska) z jednej strony gładko wpisywały się w ówczesną politykę wewnętrzną (nastawioną na integrację tych obszarów z resztą kraju) i związaną z tym strategią propagandową władz (wykorzystującą kulturę, w tym sztukę nowoczesną, jako własne narzędzie). Z drugiej strony imprezy te były dla Bogusza szansą na zmianę skali eksperymentu artystycznego i realizację zakrojonych z dużym rozmachem projektów. „Plastycy trafiali w tęsknoty architektów” — pisał. Dopiero połączenie awangardowych poszukiwań malarzy i rzeźbiarzy z architekturą i urbanistyką mogło przynieść nowe, przełamujące stereotypy rozwiązania przestrzenne. Nawet jeśli w zdecydowanej większości przypadków nie zostały one zrealizowane, istotny dla Bogusza zdawał się być już sam wdrażany w życie podczas sympozjów model kolektywnej pracy nad projektem.

Wspólna dla wszystkich tych inicjatyw chęć oddziaływania na życie społeczne poprzez kształtowanie otoczenia człowieka łączyła się z tak ważną dla artysty ideą demokratyzacji dostępu do sztuki współczesnej i edukacji estetycznej. Ideę tę usiłował on wprowadzać w życie na różne sposoby. Jednym z nich był projekt stworzenia kolekcji sztuki współczesnej i stałego miejsca jej prezentacji.

W zrujnowanej Warszawie, dokąd Bogusz powrócił zaraz po wojnie, swoją koncepcję galerii sztuki nowoczesnej realizował jako kierownik Sekcji Plastycznej Klubu Młodych Artystów i Naukowców (KMAiN) — w dwóch małych salach dawnego Instytutu Propagandy Sztuki (w Domu Wojska Polskiego przy ulicy Królewskiej 13). Program wystawienniczy tej działającej niespełna trzy lata instytucji (1947–1949) czynił z niej wyjątkową na mapie polskiego życia artystycznego drugiej połowy lat czterdziestych. Program, który z dużym prawdopodobieństwem w ogólnym zarysie nakreślony mógł zostać jeszcze w Mauthausen, zakładał nowe myślenie o nowoczesności i sposobach jej wystawiania. Istotą były, w założeniu Bogusza, interdyscyplinarność i pluralizm prezentowanych postaw artystycznych, oraz tak ważna dlań możliwość stworzenia przestrzeni swobodnej wymiany i ścierania się różnych poglądów. Podobne idee będą przyświecały







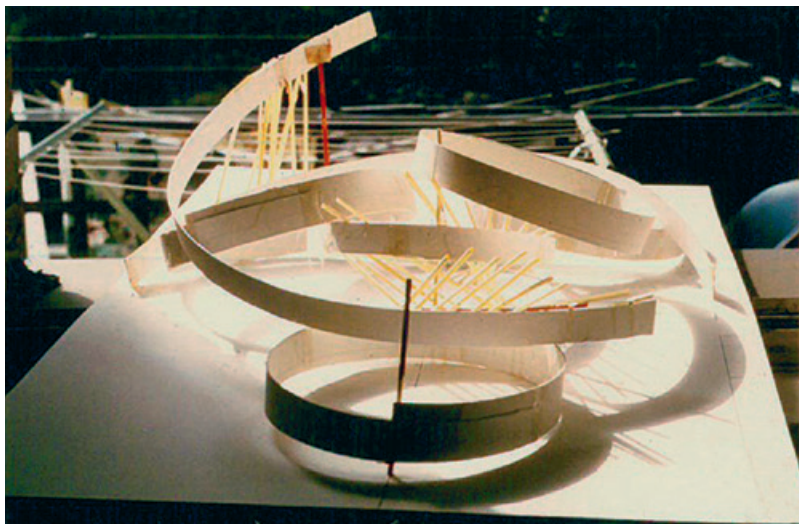


foto: archiwum Bronisława Kierzkowskiego | photo: Bronisław Kierzkowski's archive

foto: archiwum Bronisława Kierzkowskiego | photo: Bronisław Kierzkowski's archive

działalności Galerii Krzywe Koło (sekcji plastycznej Klubu Krzywego Koła powołanej do życia w 1956 roku). W ramach działalności galerii Bogusz podejmował różnego rodzaju próby wdrażania w życie koncepcji popularyzacji sztuki współczesnej i edukacji estetycznej (wówczas zrodził się pomysł „poniedziałków plastycznych” — spotkań ze sztuką współczesną w zakładach pracy i hotelach robotniczych oraz wykorzystania na potrzeby wystaw przestrzeni warszawskich fabryk). Ideę szerokiego dostępu do sztuki współczesnej — widocznej dosłownie (przez przeszklone ściany budynku) z ulicy — realizować miała nowa galeria sztuki nowoczesnej dla Łodzi (muzeum-pomnik Władysława Strzemińskiego). Jej projekt, powstały w 1956 roku na fali dyskusji na temat planów utworzenia Centralnego Muzeum Sztuki Współczesnej, był jednym z kilku, w których Bogusz podjął temat nowoczesnej przestrzeni wystawienniczej. Z potrzeby wypracowania nowej, odpowiadającej współczesnej wrażliwości formuły ekspozycji dzieł sztuki wynikał m.in. zainicjowany przez Mariana Bogusza i Jerzego Olkiewicza projekt opracowania plastycznego trasy Muzeum Narodowe–Zalew Zegrzyński (1971).

Wystawa spośród licznych aspektów aktywności Mariana Bogusza wydobywa jedynie kilka. Szczególnie interesująca wydaje się jego do dziś słabo rozpoznana działalność wystawiennicza. Istotną rolę na tym polu odegrał on jako kierownik sekcji artystycznej Klubu Młodych Artystów i Naukowców. Za jego sprawą instytucja ta stała się miejscem śmiałych eksperymentów, także w zakresie sposobu aranżacji przestrzeni ekspozycyjnej. Bogusz przypomniany jest również jako pomysłodawca, autor koncepcji i scenografii jednej z kluczowych odwilżowych wystaw — Katarzyny Kobro i Władysława Strzemińskiego w Ośrodku Propagandy Sztuki w 1956 roku, a następnie w CBWA Zachęta w 1957 roku. Działalność ta ściśle wiązała się z jego bogatym doświadczeniem na gruncie scenografii teatralnej. ●●●

Joanna Kordjak

- 1 Marian Bogusz: *Wiąze architektoniczne 1944–1945, Projekt Osiedla Artystów 1979 w Miesiącu Pamięci Narodowej*, kat. wyst., Galeria Autorska ZA, Rawka, 26.04–10.06.1979.
- 2 Pogłębioną analizę koncepcji Międzynarodowego Osiedla Artystów przedstawia Agata Pietrasik, *Radość nowych konstrukcji w czasach bezdomności. Twórczość Mariana Bogusza w latach czterdziestych*, „Miejsce” 2015, nr 2, s. 25–43.

Before the camp's liberation we managed to consult neither the arrangement of individual studios nor the entire urban planning scheme. I made it right after the liberation . . . According to my layout plan, within the territory of the 'Russelager' there are houses of sculptors, painters and architects. It is all close to quarries. Passing terraces, we enter the upper part of the estate where houses of writers and musicians are located. Here you can find concert and exhibition halls, an amphitheatre and rooms for meeting and discussions . . . ¹

The project of the International Housing Estate of Artists described by Marian Bogusz in a letter to his friend, Manuel Muñoz, is a point of departure for the narration of the present exhibition which sketches a portrait of one of the most important and colourful figures of the Polish post-war artistic scene — a painter, sculptor, scenographer and designer, co-organiser of many events, as plein-air in Osieki (from 1963) or Biennale of Spatial Forms in Elbląg (1965).

His powerful impact on Polish artistic life consisted, first and foremost, in the ability to stimulate and weld various artistic circles by establishing clubs, galleries, initiating exhibitions and (since the 1960s) staging numerous all-Poland artistic events such as open-air workshops and symposia. Only to a limited extent does the exhibition bring together the artist's painting output, concentrating mostly on other areas of his activity.

The modernist concept of the International Housing Estate of Artists, which was to be built on the ruins of the concentration camp, became an expression of faith in the emancipatory potential of art.² Also the exhibitions secretly organised together with a group of artists (including Zbigniew Dłubak, who used the pseudonym Andrzej Zdanowski at that time, and Zbyněk Sekal, a Czech) affirmed this belief. These actions constituted a form of resistance and defence against dehumanisation in the conditions of extreme oppression. For Bogusz, his war experience turned out crucial, if not fundamental, on account of the artistic relationships fostered at that time, also international ones (including essential contacts with Czech artists and, thanks to them, Czech surrealism), and the political views adopted during those three years.

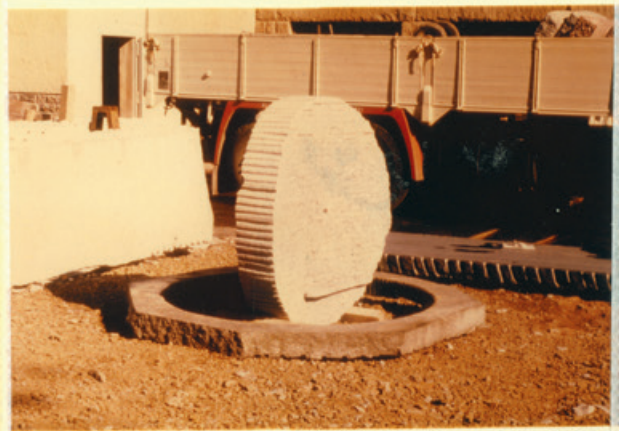
Bogusz came back to the designs created in the Mauthausen camp in 1979 at his exhibition *Architectural Visions 1944–1945* and in the implemented idea of the Housing Estate of Young Artists in Rawka, Skierniewice. Precisely in those modernistic architec-

na poprzednich stronach:

Marian Bogusz, makieta formy przestrzennej, lata pięćdziesiąte, fot. Zbigniew Dłubak, wł. Armelle Dłubak, Fundacja Archeologia Fotografii

previous pages:

Marian Bogusz, scale model of a spatial form, 1950s, photo: Zbigniew Dłubak, property of Armelle Dłubak, Archeology of Photography Foundation



Marian Bogusz podczas pracy na rzeźbą *Mobil dla Norymbergi*, Symposium Urbanum, Norymberga, 1971

na sąsiedniej stronie:

Fotografia makiety formy przestrzennej w Aalborgu, 1967

Formy przestrzenne Mariana Bogusza (na pierwszym planie) oraz Magdaleny Więcek i Bronisława Kierzkowskiego (w tle) na terenie stoczni w Aalborgu, 1967

Marian Bogusz i Bronisław Kierzkowski podczas Sympozjum Form Przestrzennych w Aalborgu, 1967

Marian Bogusz making a sculpture *Mobile for Nuremberg*, Symposium Urbanum, Nuremberg, 1971

opposite

Photo of the scale model of a spatial form in Aalborg, 1967

Spatial forms of Marian Bogusz (foreground), works of Magdalena Więcek and Bronisław Kierzkowski (background) in the Aalborg shipyard, 1967

Marian Bogusz and Bronisław Kierzkowski during the Symposium of Spatial Forms in Aalborg, 1967

tural visions of a housing estate-monument he outlined a certain model of modernity, which was later on referred to in his artistic activity. This model, rooted in the pre-war avant-garde, assumed that there is synergy — the co-existence of various disciplines of art: literature, painting, sculpture and music, as well as, following the modernist postulates of avant-garde artists, the integration of music with science and technique, according to the Utopian concept of collaboration or even collective artistic work devoid of rivalry.

In particular, the sense of community, role of teamwork (as an integral element of the creative attitude) and understanding of art as collective experience, which were shared by artists organising a secret artistic life in the camp conditions, largely determined the character of the subsequent work of Bogusz.

His stance owed equally much to the Utopian belief in the actual influence of art and its role in social transformations fulfilled by shaping an aesthetic human environment. The change of spatial organisation, in the artist's opinion, could exert effect on interpersonal relationships and, as a result, change social relationships. A similar way of thinking became the driving force behind various activities undertaken by Marian Bogusz since the 1960s. The symposia initiated by him (among others in Łosiów in 1972, Krapkowice in 1974 or Opole in 1974/75) were linked by the idea of reorganising the space of cities, small towns and even villages as part of collectively developed interdisciplinary designs which would combine

the elements of painting, sculpture, architecture and urban planning. On the one hand, the artistic events held in the so-called Recovered Territories (to a different degree involving local communities) were in line with the state's internal policy conducted at that time (aiming at the integration of those areas with the rest of the country) and the related propaganda strategy of the authorities (using culture, also modern art, as its own tool). On the other hand, these events provided Bogusz with the opportunity to change the scale of his artistic experiments and carry out grand projects. 'Visual artists shared the desires of architects', he wrote. Only the combination of avant-garde experiments of painters and sculptors with innovations in the field of architecture and urban planning could produce new non-stereotypical spatial solutions. Even if in the vast majority of cases the outcomes were eventually not implemented, it was the very model of collective work on the design, adopted during the symposia, which seemed to matter to Bogusz.

The urge, common for all these initiatives, to influence social life by shaping the human environment went together with the idea of democratising the access to contemporary art and aesthetic education, so important for Bogusz. He attempted to put it into effect in different ways. One of them was the project of setting up a collection of contemporary art and ensuring a permanent place of its display.

In ruined Warsaw, where he came back just after the war, in his capacity as a head of the Painting Section of



Malarstwo ścienne według projektu Kazimierza Ostrowskiego, rynek, Krapkowice, 1975

na sąsiedniej stronie:
Plakat wystawy Andrzeja Zdanowskiego (Zbigniewa Dłubaka) zorganizowanej konspiracyjnie w obozie w Mauthausen, 1.06.1945, wł. Armelle Dłubak

Mural according to the design of Kazimierz Ostrowski, market square in Krapkowice, 1975

opposite:
Poster for the exhibition of Andrzej Zdanowski (Zbigniew Dłubak) staged secretly in the Concentration Camp Mauthausen, 1.06.1945, property of Armelle Dłubak

for. archiwum Danuty Waberskiej | photo: archive of Danuta Waberska

the Club of Young Artists and Scientists Bogusz implemented the above-mentioned concept of a modern art gallery — in two small rooms of the former Institute for Propaganda of Art (in the Home of the Polish Armed Forces in Warsaw at Królewska street 13). The exhibition programme of this place, functioning only three years (1947–1949), put it on the map of the Polish artistic life of the second half of the 1940s. The programme, with great probability outlined as early as during the artist's stay in the camp of Mauthausen, assumed new thinking about modernity and the ways of showing it. In this regard, the crucial elements for Bogusz were: an interdisciplinary character and pluralism of presented artistic approaches and, so vital for them, space for free exchange and contrast of various views. Similar ideas underpinned the activity of the Crooked Circle Gallery (of the Fine Arts Section of the Krzywe Koło [Crooked Circle] Club set up in 1956). As part of the gallery's activity Bogusz made numerous attempts to implement the concept of popularising contemporary art and aesthetic education (at that time the idea of 'artistic Mondays' emerged, i.e. meetings with modern art in work places and workers' hostels and the use of Warsaw factories as exhibition spaces). A new gallery of contemporary art for Łódź (a museum-monument dedicated to Władysław Strzemiński) was intended to realise the idea of wide access to modern art — literally visible from the street (through the building's glazed walls). Its design, developed in 1956 as a result of the discussion about plans to establish the Central Museum of Contemporary Art, was one of several projects in which Bogusz addressed the topic of modern exhibition space. The graphic design of the route connecting the National Museum in Warsaw with the Zegrze Reservoir (1971), initiated by Marian Bogusz and Jerzy Olkiewicz, responded to the need to work out a new formula for displaying works of art in a manner which would correspond to contemporary sensitivity.

The current exhibition highlights only some aspects of the activity carried out by Marian Bogusz. His organisation of exhibitions appears here especially noteworthy. It is also a pretext for bringing back his activity in the field of spatial arrangement of exhibitions which is exceptionally interesting and as yet too little researched. Bogusz played a substantial role in this respect as a head of the artistic section of the Club of Young Artists and Scientists. Thanks to his support this institution encouraged bold experiments, including those related to exhibition space arrangement. Bogusz is also recollected as an originator, author of the idea and stage design of one of the key exhibitions of the Polish Thaw period — the exhibition of Katarzyna Kobro and Władysław Strzemiński in the Centre of Propaganda of Art in 1956 and subsequently in the Central Bureau for Art Exhibitions Zachęta in 1957. This activity of the artist was closely connected with his vast experience in stage design. ●●●

Joanna Kordjak

1 *Marian Bogusz: Wzaje architektoniczne 1944–1945, Projekt Osiedla Artystów 1979 w Miesiącu Pamięci Narodowej*, exh. cat., Galeria ZA, Rawka, 26.04–10.06.1979.

2 An in-depth analysis of the concept of the International Housing Estate of Artists is given by Agata Pietrasik, "Radość nowych konstrukcji" w czasach bezdomności. Twórczość Mariana Bogusza w latach czterdziestych", *Miejsce*, no. 2, 2015, pp. 25–43.

Marian Bogusz Urodził się w 1920 w Pleszewie, zmarł w 1980 w Warszawie. Malarz, rzeźbiarz, scenograf, projektant, a także animator życia artystycznego. W czasie II wojny światowej (od 1941 roku) więziony w obozie koncentracyjnym w Mauthausen. Po wojnie przyjechał do Warszawy, gdzie studiował malarstwo w warszawskiej Akademii Sztuk Pięknych (1946–1948), gdzie był uczniem m.in. Jana Cybisa i Jana Sokołowskiego.

W 1947 roku został kierownikiem Sekcji Malarskiej Klubu Młodych Artystów i Naukowców działającego do 1949 roku w Domu Wojska Polskiego w Warszawie, którą tworzył wraz ze Zbigniewem Dłubakiem, Stanisławem Fijałkowskim oraz nestorami przedwojennej awangardy: Henrykiem Stażewskim, Marią Ewą Łunkiewicz-Rogoyską, Władysławem Strzeмиńskim i Markiem Włodarskim. Działalność jej zainauguowała (w maju 1947 roku) Wystawa Prac Plastyków Nowoczesnych — pierwsza i jedna z najważniejszych ogólnopolskich prezentacji sztuki nowoczesnej w latach czterdziestych. Był także współorganizatorem i uczestnikiem I Wystawy Sztuki Nowoczesnej w Krakowie (1948/49). Równoległe do twórczości malarskiej i rysunkowej wykonywał oprawę graficzną wystaw, projektował katalogi oraz okładki książek. Od końca lat czterdziestych czynny był również jako scenograf teatralny (współpracował m.in. z Teatrem Powszechnym w Łodzi, a w późniejszym okresie z Teatrem Lalka w Warszawie czy Bałtyckim Teatrem Dramatycznym w Koszalinie). W następnej dekadzie projektował wystroj polskiego pawilonu na Międzynarodowe Targi w Lipsku (1950, 1951, 1952, 1956), w 1956 roku brał udział w konkursie na projekt pawilonu na Międzynarodową Wystawę w Brukseli.

W okresie odwilży był jedną z kluczowych postaci warszawskiego środowiska artystycznego. Na przełomie 1954/55 roku wraz ze Zbigniewem Dłubakiem, Andrzejem Szlagierem, Andrzejem Zaborowskim, Barbarą Zbrożyną zawiązała Grupę 55 (do której dołączył potem także Kajetan Sosnowski). W 1955 roku powstała — wyłoniona spośród członków Klubu Krzywego Koła zrzeszającego warszawską inteligencję — Sekcja Plastyczna Klubu. Funkcję przewodniczącego sekcji objął Marian Bogusz (należeli do niej Zbigniew Dłubak, Ewa Garztecka, Barbara Jonscher, Alina Szapocznikow, Barbara Zbrożyna). W 1956 roku w Staromiejskim Domu Kultury otwarta została — jako jedna z form działalności Klubu — Galeria Krzywe Koło, zwana też w późniejszym okresie Galerią Sztuki Nowoczesnej, którą Bogusz prowadził do 1965 roku. Stworzona przy klubie przestrzeń wystawiennicza stanowiła jeden z głównych punktów na kulturalnej mapie stolicy. Prezentowane były tu prace najważniejszych artystów związanych ze sztuką nowoczesną w Polsce (od Magdaleny Abakanowicz i Włodzimierza Borowskiego, przez Henryka Stażewskiego i Alinę Szapocznikow, po Jerzego Tchórzewskiego i Barbarę Zbrożynę), a także indywidualne i zbiorowe pokazy artystów zagranicznych. W 1959 roku zorganizował wystawę Międzynarodowej Grupy Phases, do której należał. Jedną z najważniejszych inicjatyw galerii była zorganizowana z okazji Międzynarodowego Kongresu Sztuki AICA wystawa *Konfrontacje*. Uczestniczył również w organizacji II i III Wystawy Sztuki Nowoczesnej w CBWA Zachęta (1957, 1959).

W 1963 roku współorganizował wraz z Jerzym Fedorowiczem I Plener Koszaliński w Osiekach (impreza ta odbywała się cyklicznie do 1981). Zaangażował się w organizację Sympozjum Żółtego Grona w Zielonej Górze, a w szczególności w jedną z ważniejszych wystaw Przestrzeni i Wyraz, która odbyła się w ramach III Sympozjum w 1967 roku. W latach siedemdziesiątych zainicjował szereg imprez o charakterze plenerowo-sympozjalnym, głównie na terenie Opolszczyzny (Łosiów-1972, Góraźdże-1973, Krapkowice-1974, Opole-1974/1975, Otmuchów-1975), a także Pomorza Zachodniego (Ustka-1972).

Współorganizował również i uczestniczył we wszystkich ważniejszych w tym okresie przedsięwzięciach dotyczących przestrzeni publicznej. Przyczynił się do zorganizowania I Biennale Form Przestrzennych w Elblągu (sam wziął w nim udział). Z jego i Jerzego Olkiewicza inicjatywy w 1971 roku powstał projekt opracowania plastycznego trasy z Muzeum Narodowego w War-

szawie nad Zalew Zegrzyński, gdzie miała powstać filia Muzeum. W kolejnych latach współorganizował i uczestniczył w wystawach *Propozycje dla Warszawy* oraz *Rzeźbiarze Wisłostradzie*, prezentujących projekty rozwiązań przestrzennych dla stolicy. Był również inicjatorem i komisarzem Lubelskich Spotkań Plastycznych (1976, 1977) z udziałem kilkudziesięciu artystów z całej Polski prezentujących projekty aranżacji przestrzeni osiedla Lubelskiej Spółdzielni Mieszkaniowej Słoneczne Wzgórze. Uczestniczył też w kilku imprezach zagranicznych: Sympozjum Form Przestrzennych w Aalborgu, Dania (1967) czy w Sympozjum Urbanum w Norymberdze (1971), w ramach których realizował rzeźby w przestrzeni publicznej.

Marian Bogusz Born in 1920 in Pleszew, died in 1980 in Warsaw. A painter, sculptor, scenographer, designer as well as organiser of cultural activities. He spent World War II (since 1941) in the concentration camp in Mauthausen. After the war he came to Warsaw to study painting at the Academy of Fine Arts in Warsaw (1946–1948) as a student of, among others, Jan Cybis and Jan Sokołowski.

In 1947 Bogusz became the head of the Painting Section of the Club of Young Artists and Scientists which existed till 1949 in the Home of the Polish Armed Forces in Warsaw. Other members of the section included Zbigniew Dłubak, Stanisław Fijałkowski and the doyens of the pre-war avant-garde: Henryk Stażewski, Maria Ewa Łunkiewicz-Rogoyska, Władysław Strzeмиński and Marek Włodarski. Its activity was commenced (in May 1947) by the Exhibition of Works of Modern Visual Artists — the first and one of the most important all-Poland shows of modern art in the 1940s. Bogusz was also a co-organiser and participant of the First Exhibition of Modern Art in Kraków (1948/49).

Parallel to doing painting and drawing, he created the graphic setting of exhibitions, designed catalogues and book covers. Since the late 1940s the artist was also active as a scenographer (cooperating e.g. with the Powszechny Theatre in Łódź and later with the Lalka Puppet Theatre in Warsaw or the Baltic Drama Theatre in Koszalin). In the next decade he designed the décor of the Pavilion for the Leipzig Trade Fairs (1950, 1951, 1952, 1956) and in 1956 he competed in the contest for the design of the Polish Pavilion for the Brussels World's Fair.

In the period of the Polish Thaw he was one of the key figures of the Warsaw artistic milieu, becoming actively involved in the city's artistic life. At the turn of 1954 and 1955, Bogusz, together with Zbigniew Dłubak, Andrzej Szlagier, Andrzej Zaborowski and Barbara Zbrożyna, set up Group 55 (which was later joined by Kajetan Sosnowski). In 1955 the Fine Arts Section of the Club was created, comprising the members of the Krzywe Koło Club, a club of the Warsaw intelligentsia. The function of the head of the Section (represented by Zbigniew Dłubak, Ewa Garztecka, Barbara Jonscher, Alina Szapocznikow and Barbara Zbrożyna) was performed by Marian Bogusz. In 1956 the Krzywe Koło Gallery was opened in the Staromiejski Cultural Centre as one of the forms of the Club's activity. Afterwards it was called the Gallery of Modern Art and led by Bogusz till 1965. The exhibition space of the club constituted one of the main points on the cultural map of the capital. Not only were the works of the most important Polish contemporary artists presented here (starting from Magdalena Abakanowicz and Włodzimierz Borowski, through Henryk Stażewski and Alina Szapocznikow, ending up with Jerzy Tchórzewski and Barbara Zbrożyna) but also individual and collective public displays of foreign artists' output were mounted. In 1959 Bogusz staged an exhibition of the international group Phases to which he belonged. One of the most crucial initiatives

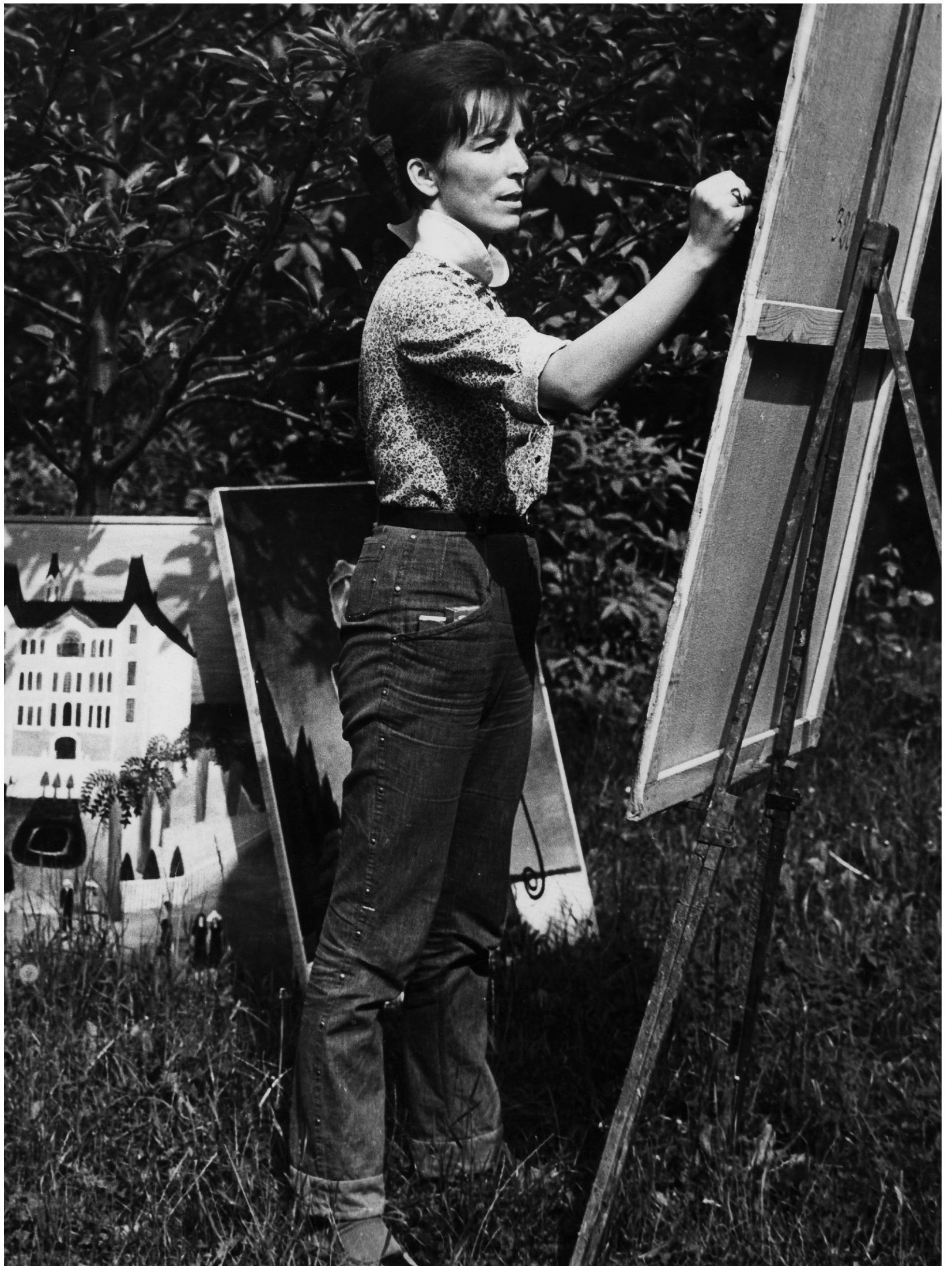
of the gallery was the exhibition *Confrontations* organised on the occasion of the AICA International Congress of Art. The artist also took part in the organisation of the 2nd and 3rd Exhibition of Modern Art in the Central Bureau for Art Exhibitions Zachęta in Warsaw (1957, 1959).

In 1963, together with Jerzy Fedorowicz, Bogusz co-organised the 1st Koszalin Plein-air in Osieki (this event was cyclically held till 1981). He got involved in the organisation of the symposia of the Golden Cluster in Zielona Góra and, most notably, in one of the most important exhibitions, Space and Expression, which took place as part of the 3rd Symposium in 1967. In the 1970s he initiated a number of plein-air and conference events, mainly in the Opole region (Łosiów-1972, Góraźdże-1973, Krapkowice-1974, Opole-1974/1975, Otmuchów-1975) as well as Western Pomerania (Ustka-1972).

Moreover, at that time Bogusz co-organised and participated in all essential events focused on public space. He contributed to the organisation of the First Biennale of Spatial Forms in Elbląg (and participated in it himself). On the initiative of Marian Bogusz and Jerzy Olkiewicz in 1971, the graphic design of the route National Museum in Warsaw–Zegrze Reservoir, an intended location of the museum's branch, was developed. In the following years Bogusz co-organised and participated in the exhibitions *Proposals for Warsaw* and *Sculptors for the Wisłostrada Route*, presenting options of spatial solutions for the capital. He was also an initiator and exhibition officer of the Lublin Artistic Meetings (1976, 1977), events with the participation of artists from all over Poland who showed their designs of the spatial arrangement of the housing estate of the Lublin Housing Cooperative Słoneczne Wzgórze.

Moreover, he participated in several international events, among others the Symposium of Spatial Forms in Aalborg, Denmark (1967) or the Symposium Urbanum in Nuremberg (1971), as part of which he made sculptures in public space.





Maria Anto

Maria Anto

kurator | curator: Michał Jachuła

współpraca ze strony Zachęty | collaboration on the part

of Zachęta: Katarzyna Kołodziej-Podsiadło

identyfikacja wizualna | visual identity: Full Metal Jacket

Wystawa i książka poświęcone Marii Anto koncentrują się przede wszystkim na jej twórczości z lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych XX wieku. Obszerny przegląd dzieł artystki obejmuje obrazy olejne: portrety indywidualne i zbiorowe, przedstawienia zwierząt, sceny alegoryczne i pejzaże wpisane przez krytyków sztuki w tradycję surrealizmu, malarstwa metaforycznego i sztuki naiwnej. Jednak intencją obecnego pokazu i publikacji jest nie tylko prezentacja dorobku artystki, ale i sprobematyzowanie zagadnień związanych z praktyką kobiety malarki w PRL, a także próba analizy jej złożonego dzieła oraz kontekstów i recepcji jej pracy twórczej.

Maria Anto w ciągu kilku dekad funkcjonowała z sukcesem na scenie sztuki zdominowanej przez artystów mężczyzn. Poświęciwszy się figuracji o tematyce fantastycznej, będącej splotem wyobrażeń, wspomnień i spraw zaczerpniętych z życia, wypracowała własny język malarski. Za życia miała około 70 wystaw indywidualnych i uczestniczyła w licznych pokazach zbiorowych w kraju i za granicą, a namalowane przez nią obrazy wypełniłyby kilka obszernych wystaw w tym samym czasie. Przyglądając się całokształtowi twórczości i postawy Anto, podkreślić należy jej integralność, indywidualność i bezgraniczną wolność zapisaną na płótnach.

Lubiana i szanowana przez artystów Maria Anto uważana była jednocześnie za erudytkę, ekscentryczkę, pracoholiczkę, utalentowaną artystkę, piękną kobietę, wreszcie — uosobienie samej sztuki. „Maria Anto nie uprawia sztuki. Ona jest sztuką” — pisał o malarce poeta Jan Wołek. Była kobietą pracującą, pochłoniętą własną sztuką, ale i rodziną, nie pasowała zatem do schematu artystki przedkładającej życie osobiste nad sztukę i odwrotnie. Istotne dla obecnego odczytania jej malarstwa jest zagadnienie płci, z różną częstotliwością powracające w odniesieniu do dawnej i współczesnej sztuki. Choć w latach sześćdziesiątych i siedemdziesiątych w Polsce pojęcie feminizmu było obecne raczej marginalnie, swoją postawą artystka realizowała wiele postulatów tego nurtu. Była świadoma kwestii płci kulturowej i związanych z nią konsekwencji.

Obecna wystawa, prezentująca blisko 70 prac, jest nie tylko przypomnieniem malarstwa Marii Anto z jej najważniejszego, dojrzałego okresu, ale też próbą odkrycia tej oryginalnej postawy twórczej dla młodszych odbiorców sztuki, którzy wcześniej nie mieli okazji się z nią zetknąć, a dla znających twórczość artystki — okazją do zobaczenia jej z nowej perspektywy.



fot. | photo: Marek Krzyżanek, archiwum Zachęty / Zachęta archive

PORTRET

Portret od początku należał do ulubionych gatunków malarskich Anto. Tworzyła obrazy, nawiązując do konwencji pozowanej fotografii (zarówno studyjnej, amatorskiej, jak i pamiątkowej) oraz portretu renesansowego, na tle ahistorycznej scenarii pałacowo-dworskiej, ogrodów i pejzaży bądź architektury odnoszącej się do konkretnych miejsc. Początkowo malowała głównie portrety córek Zuzanny i Krystyny (*Zuzanna z królikiem*, 1963; *Krysia i Zuzia*, 1963; *Portret z kwiatkiem — Krystyna*, 1965). Pełne czułości obrazy niezaprzeczalnie wiążą się z radością macierzyństwa młodej malarki, w naturalny sposób oddającej w sztuce własne życie. Tym wczesnym obrazom towarzyszy atmosfera niesamowitości, bajkowy nastrój, tajemnica. Postaci w ujęciu portretowym są zazwyczaj smutne i zamyślane, czymś

Sowa, 1969, olej na płótnie, wł. prywatna

na sąsiedniej stronie:
Plener w Białowieży, 1968

Owl, 1969, oil on canvas, private collection

opposite:
Plein-air in Białowieża, 1968

wszystkie fotografie dokumentalne z archiwum Zuzanny Janin
all documentary photographs from Zuzanna Janin's archive



foto: Marek Krzyżanek, archiwum Zachęta | Zachęta archive

zatraskane. Marcin Lachowski w tekście opublikowanym w książce towarzyszącej wystawie wskazuje na kluczową rolę portretów we wczesnym okresie twórczości Anto, charakteryzując je następująco: „Portretowane postaci, obserwowane z obniżonego punktu widzenia i mocno oświetlone zewnętrznym światłem, łączyły wymiar bliskości, bezpośredniości obrazowania i oddalenia — usytuowane były na tle odmiennie scharakteryzowanych stref obrazu. Powtarzający się schemat obrazu z wydzielonymi dwiema przestrzeniami — wewnętrzną, związaną z portretowanymi osobami oraz zewnętrzną strefą natury — określał sposób prezentowania postaci, ukazanych w sposób statyczny, w bezruchu”. W portretach zbiorowych uwieczniała również żyjących i zmarłych członków swojej najbliższej rodziny (*Spacer wieczorem*, 1983; *Wigilia*, 1969). We wszystkich okresach twórczości malowała również autoportrety. Swoje malarstwo określiła jako „autoportret totalny”, osłaniający jednak jej intymność.

BESTIARIUM

Bestiariusz obejmuje prawdziwe i fantastyczne zwierzęta. Te ostatnie nazywane są często zwierzętami filozoficznymi bądź wyobrażonymi. W obrębie tej dużej grupy można wyodrębnić co najmniej kilka podgrup. Wiele obrazów ma charakter zdecydowanie portretowy (*Małpa*, 1964; *Niebieskooka*, 1975). Wydaje się, że sportretowane pod postaciami zwierząt osoby, trudne do zidentyfikowania, były dla Anto ważne i łączyły ją z nimi prawdopodobnie więzi emocjonalne. Grupowe przedstawienia zwierząt (*Białowieża teatr*, 2005; *Siedzą*, 1994) do złudzenia przypominają grupowe wizerunki ludzi, m.in. portrety rodzinne. Inną wymowę mają wyobrażenia zwierząt potencjalnie niebezpiecznych dla ludzi i przyrody (*Jesień*, 1971; *Do Białowieży*, 1974; *Lustro odwrócone*, 1974). W niektórych obrazach

zwierzęta stanowią sztafaż dla rozbudowanych kompozycyjnie scen (*Bez tytułu*, 1965; *Woda (Na brzegu)*, 1974). Szczególne znaczenie ma występujący w wielu obrazach jednorożec traktowany przez Anto jako uosobienie dobra, przypominający jednorożca z gobelinów z paryskiego Musée Cluny. Osobna kategoria w bestiariusz malarki to postaci hybrydy — ludzie-syreny, ptak z głową mężczyzny, kobieta z głową sowy, kobiety-konie czy muchopięty.

PEJZAŻE

Obok portretów ludzi i wizerunków zwierząt Maria Anto najczęściej malowała pejzaże. Natura i architektura stały się w nich sceną indywidualnych portretów bądź grupowych przedstawień ludzi, martwej natury, spotkania człowieka i zwierzęcia czy innej sceny „narracyjnej”. W pejzażach tych ważną rolę odgrywały egzotyczne rośliny (fantastyczne i prawdziwe), a także autentyczna architektura lub jej projekcje malowane z wyobraźni. Większość „portretów krajobrazów” budowanych za pomocą światła, barwy i atmosfery niesamowitości koncentrowała się na poszukiwaniach wartości malarskich. Przedstawienia pejzażowe komponowane były w maksymalnie otwartej formie — ich „granicą” stawał się horyzont bądź formy dominujące na różnych planach obrazu. W wybranych pejzażach — na podstawie obiektów architektury, a nawet tytułów — można rozpoznać fragmenty Warszawy (*Wizytka*, 1962; *Krakowskie Przedmieście*, 1962; *Wisła*, 1963; *Grób Nieznanego Żołnierza*, 1968). W innych, bardziej odrealnionych, obiekty architektoniczne i miejsca do złudzenia przypominają charakterystyczne fragmenty miasta, jak Pałac Kultury i Nauki (*Dobry, cichy wieczór*, 1965) czy hipodrom w Łazienkach Królewskich (*Piosenka dla konia [La Chanson pour le cheval]*, 1972). Szczególne miejsce w tym typie przedstawień zajmują

pejzaże industrialne, przedstawiające konkretne obiekty przemysłowe, o czym świadczą zarówno tytuły obrazów, jak i zgodność ikonograficznych przedstawień z wizerunkami fabryk (*Gazownia na Woli*, 1963; *Rafineria z dymiącymi kominami (Płock III)*, 1965; *Żyrardów I*, 1969). Nastrojowe krajobrazy trudno jednak nazwać realistycznymi. Anto zwracała uwagę na swoje upodobanie do architektury z czerwonej cegły, która, jak mówiła, stała się jej „ciężką obsesją”. „Malowałam w Warszawie: gazownię na Woli, prawie wszystkie budynki szpitala Dzieciątka Jezus (które Józef Pius Dziekoński wyczarował w stylu neogotyku), Filtry, barak na Powązkowskiej i inne”.

ARCHIWUM

Na wystawie prezentowane są również materiały archiwalne, m.in. fotografie dokumentalne i prac, korespondencja, katalogi wystaw i dokumentacja prasowa. Obejmują one m.in. wczesne prace artystki z cyklu *Madonny*, zespół dokumentów poświęconych indywidualnej wystawie Anto w CBWA Zachęta w 1966 roku, a także archiwalia i dokumentację prac z lat osiemdziesiątych.

●●●

The exhibition and the book devoted to Maria Anto mainly concentrate on her artistic work of the 1960s and 1970s. A broad overview of the artist's pictures covers oil paintings: individual and group portraits, images of animals, allegorical scenes and landscapes placed, by art critics, in the tradition of surrealism, metaphorical painting and naïve art. However, the goal of the current display and the publication is not only to present the artist's oeuvre but also to discuss the issues connected with the practice of the female painter in the Polish People's Republic and analyse her complex work as well as the contexts and reception of her output.

Over several decades Maria Anto successfully functioned in the art world dominated by male artists. Focusing on fantastic figuration, being a combination of images, memories and everyday matters, she developed her own artistic language. During her lifetime she had about 70 individual exhibitions and participated in numerous collective displays in Poland and abroad, while

Kot, 1974, olej, płótno, wł. Joanna Grabińska

na sąsiedniej stronie:

Jesień, 1971, olej, płótno, Muzeum Narodowe w Kielcach

Cat, 1974, oil on canvas, collection of Joanna Grabińska

opposite:

Autumn, 1971, oil on canvas, National Museum in Kielce



foto | photo: Paweł Suchanek, courtesy of the National Museum in Kielce

the number of her paintings would suffice for staging several simultaneous big exhibitions. Examining the whole artistic work and attitude of Anto, what should be emphasised are her integrity, individuality and unrestrained freedom reflected on the canvases.

Maria Anto, well-liked and respected by artists, at the same time was perceived as a polymath, eccentric, workaholic, talented artist, beautiful woman and, finally, embodiment of art itself. 'Maria Anto does not cultivate art. She is art', the poet Jan Wołek wrote about the painter. Anto was a working woman, engrossed not only in her own artistic activity but also committed to her family, so she did not fit the formula of an artist who values private life over art or *vice versa*. The topic of sex, with various frequency recurrent in relation to old and contemporary art, is crucial for reading her painting oeuvre. Although in the 1960s and 1970s in Poland the notion of feminism existed rather marginally, the artist met many demands of this current. She was conscious of gender and its consequences.

The present exhibition featuring almost 70 works reminds of Maria Anto's paintings created in her most important, mature period as well as tries to familiarise younger art recipients, who have not had an opportunity to come across her original artistic attitude yet, with her works. For those already acquainted with the artist's output, on the other hand, the event gives a chance to see Anto's oeuvre from a new perspective.

PORTRAIT

Portrait painting belonged to Anto's favourite genres from the very beginning. She created pictures adhering to the convention of posed photography (studio, amateur or commemorative one) and Renaissance portrait, against the background of an ahistorical palace and manor scenery, gardens, landscapes or architecture of specific places. At first she mainly painted portraits of her daughters, Zuzanna and Krystyna (*Zuzanna with a Rabbit*, 1963; *Krysia and Zuzia*, 1963; *Portrait with a Flower* — *Krystyna*, 1965). The paintings are full of affection

undeniably resulting from the maternal joy of the young painter thus reflecting her own life in art. These early images are pervaded by the atmosphere of uncanniness, magic and mystery. The portrayed figures are usually sad and lost in thought, worried about something. Marcin Lachowski, in the text published in the book which accompanies the exhibition, points out the key role of portraits in the early artistic work of Anto, characterising them in the following way: 'The portrayed figures, observed from a lowered point of view and strongly illuminated with external light, combined the dimension of closeness, directness of depiction and distance — they were placed against the background of differently characterised spheres of the picture. The recurrent picture's design with two sectioned-off spaces — internal of the portrayed people and external related to nature — determined the way of showing figures who were displayed statically, motionless'. In group portraits Anto immortalised also members of her closest family, both dead and alive (*Spacer wieczorem*, 1983; *Christmas Eve*, 1969).



foto: Ilona Łukjanik



foto: Marek Krzyżanek, archiwum Zachęty | Zachęta archive

In all periods of her artistic work she painted self-portraits, too. She described her painting as a ‘total self-portrait’ which, however, protects her intimacy.

BESTIARY

The bestiary includes real and fantastical animals. The latter are often called philosophical or imaginary creatures. This large group can be divided into at least several subgroups. There are definitely many portrait-style paintings (*Monkey*, 1964; *The Blue-Eyed*, 1975). It seems that people portrayed in the form of beasts and difficult to identify were essential for Arno with whom they were probably linked by emotional bonds. Group representations of animals (*Theatre in Białowieża*, 2005; *They Are Sitting*, 1994) are deceptively similar to collective depictions of people, e.g. family portraits. Images of species potentially dangerous for humans and nature have a different meaning (*Autumn*, 1971; *To Białowieża*, 1974; *Mirror Turned*, 1974). In some pictures animals provide staffage for compositionally complex scenes (*Untitled*, 1965; *Water (On the Bank)*, 1974). A unicorn, depicted in many paintings, has a particular significance, being treated by Anto as an embodiment of good, reminiscent of the unicorn from the Gobelin tapestries of the Musée de Cluny in Paris. A separate category in the bestiary is occupied by hybrids — half-human and half-mermaids, a bird with a man’s head, a woman with an owls head, centaurides or a creature being a fusion of a fly and a dog.

LANDSCAPES

Apart from human portraits and images of animals, Maria Anto often painted landscapes. The elements of nature and architecture illustrated in them became a scenery for individual portraits or group representations of people, still life, meetings of a man and an animal or other ‘narrative’ scenes. Exotic plants (both fantastical and real ones) and authentic architecture or its imaginary projections built with the light, colour and atmosphere of uncanniness concentrated on the search for painterly qualities. The landscape depictions were composed in a possibly open form — their ‘boundary’ became the horizon or other forms dominating in various parts of the picture. In some landscapes — on the basis of architectural objects or even titles — one can recognise fragments of Warsaw (*Visitationist Church*, 1962; *Krakowskie Przedmieście Street*, 1962; *Vistula*, 1963; *Tomb of the Unknown Soldier*, 1968). In others, made more unreal, architectural objects and places are deceptively similar to such fragments of the town as the Palace of Culture and Science (*Good, Quiet Evening*, 1965) or the hippodrome in Łazienki Park (*La Chanson pour le cheval*, 1972). In this type of pictures a special place is occupied by industrial landscapes which depict specific industrial plants, which is evidenced both by the titles of the works and the compliance of the iconographic representations with the actual appearance of factories (*Warsaw Gasworks*, 1963; *Refinery with Smoking Chimneys (Płock III)*, 1965; *Żyrardów I*, 1969). Atmospheric landscapes can hardly be, however, called realistic. Anto stressed her predilection for red-brick architecture which, as she used to say, had become her ‘strong obsession’. ‘I painted the following objects in Warsaw: the gasworks in the Wola district, almost all the buildings of the Infant Jesus Clinical Hospital (conjured up in the neo-Gothic style by Józef Pius Dziekoński), a hut in Powiązkowska Street and others’.

ARCHIVE

The exhibition also features archival materials, i.a. documentary photographs and shots of works, correspondence, exhibition catalogues and press documentation. They embrace among others the artist’s early works belonging to the cycle *Madonnas*, a collection of documents about the individual exhibition of Anto at the Zachęta — Central Bureau of Artistic Exhibitions in 1966 as well as archive records and documentation of the works of the 1980s. ●●●

Bez tytułu, 1965, olej, na płótnie, Muzeum w Koszalinie

Białowieża po roku, 1974, olej, płótno, Zachęta — Narodowa Galeria Sztuki

na sąsiedniej stronie:

Wasze spotkania, 1976, olej, płótno, wł. prywatna

Untitled, 1965, oil on canvas, Museum in Koszalin

Białowieża after a Year, 1974, oil on canvas, Zachęta — National Gallery of Art

opposite:

Your Meetings, 1976, oil on canvas, private collection



foto: Marek Krzyżanek, archiwum Zachęty / Zachęta archive

Maria Anto — artystka w PRL

Maria Anto — a Female Artist in the Polish People's Republic

Fragmety rozmów Marty Kowalewskiej z Olgą Wolniak, Piotrem Nowickim, Katarzyną Napiórkowską oraz Michała Jachuły z Zuzanną Janin

Fragments of Marta Kowalewska's conversations with Olga Wolniak, Piotr Nowicki, Katarzyna Napiórkowska and Michał Jachuła's conversation with Zuzanna Janin

Marta Kowalewska: Maria Anto jest jedną z niewielu artystek, które osiągnęły sukces w trudnych czasach PRL. Czy uważasz, że można mówić o nurcie kobiecej sztuki w tamtej rzeczywistości, nurcie, w który można by wpisać twórczość Anto?

Olga Wolniak, malarka: Kiedy dziś mówimy o takich artystkach jak Maria Anto, Alina Szapocznikow czy Magdalena Abakanowicz, eksponujemy element cielesności, właściwie sensualności wyraźnie obecny w ich sztuce. Choć pierwiastek ten był bardzo istotny [...], w okresie PRL tak jednoznacznie o tym nie mówiono. Jeśli już, kierowano

skojarzenia ku innym obszarom interpretacji, jak w przypadku Szapocznikow, której twórczość nierozzerwalnie związana z biologią życia tłumaczono poprzez aspekt choroby nowotworowej. Dziś w wymiarze sensualności mówimy wyraźniej, jednak czy da się na tym motywie zbudować całą ideologię sztuki kobiecej, trudno mi powiedzieć. Wydaje się, że to, co charakteryzowało wówczas pracę artystek, to ich trudna sytuacja na silnie zmaskulinizowanym obszarze, po którym kobietom po prostu trudniej się poruszać.

Wiele osób, wspominając tamte czasy, twierdzi, że kwestie płci miały wówczas drugorzędne znaczenie. Albo było się dobrym artystą, albo nie. To był podstawowy czynnik warunkujący powodzenie artysty.

Brzmi to bardzo ładnie, ale moim zadaniem jest jednak dalekie od prawdy. [...] W PRL ustrój w założeniu miał gwarantować równouprawnienie, stąd choćby tworzone wzorce, np. traktorzystki, policjantki. A w życiu realia były inne. Nieraz się słyszało, że kobieta artystka robi karierę, bo jest żoną lub córką kogoś wpływowego i na tym buduje swoją pozycję w świecie sztuki. Albo że maluje jak mężczyzna, co było największym komplementem odnoszącym się do wartości jej pracy twórczej. [...] Równość w tamtych czasach była zaledwie w warstwie deklaracji, a w praktyce do dziś musimy o nią walczyć.

Awangardowa artystka tamtych czasów, Ewa Partum, często wykorzystywała aspekt nagości na polu działań artystycznych. Prowokowało to niejednokrotnie komentarze artystów mężczyźni, że to potrzeba obnażania się — ekshibicjonizm, który ma pomóc w „złapaniu” mężczyzny. Jej działania nie były postrzegane jako manifest i postawa artystyczna, ale w kategoriach erotycznych, jako propozycja. [...] w czasach młodości Marii Anto takie poglądy były na porządku dziennym. Te reakcje w przypadku



Anto potęgowała jeszcze zazdrość, bo nie dość, że była piękną kobietą, to odniosła sukces artystyczny. Osiągnęła wysoką pozycję tylko i wyłącznie dzięki swojej sztuce. Było to coś fantastycznego, co mogło uwierać kolegów artystów.

Zapytano mnie niedawno, czy twórczość Barbary Levittoux-Świdorskiej jest kobieca. Odebrałam to określenie pejoratywne, jak etykietę, przed którą powinnam bronić artystkę.

Bo mamy wpojone, że kobiece jest gorsze. Na to nakładają się kalki ról społecznych. W gwarantującym teoretycznie równość ustroju socjalistycznym nieraz słyszałam od młodych kobiet, że podczas egzaminów wstępnych do Akademii Sztuk Pięknych faworyzuje się mężczyzn. Później dowiedziałam się, że było w tym sporo prawdy, ponieważ panowało wśród profesorów przekonanie, że kobiety po skończonych studiach wyjdą za mąż, urodzą dzieci, zajmą się domem i nie rozwiną w zawodzie. A więc kształcenie ich w ASP jest stratą pieniędzy i czasu. [...]

To pokazuje, jak niezwykle osobą była Maria Anto, która dynamicznie rozwijała swoją karierę, a jednocześnie silnie angażowała się w życie rodzinne.

Dlatego myślę o niej z wielkim podziwem. Wiele artystek przyjmuje postawę wojującą, decydując się na całkowite poświęcenie sztuce. Maria Anto łączyła trudne do pogodzenia obszary — życia rodzinnego i pracy twórczej. Świadczy to o jej niezwykle silnej osobowości. W całej swej kobiecości była też wspaniałą artystką, zdeterminowaną nie tylko, by tworzyć, ale też by dawać w zupełnie zewnętrzny sposób wyraz swojej osobowości. [...]

Marta Kowalewska: Słysząc obecnie głosy o trudnej sytuacji kobiet artystek w tamtych czasach, zwłaszcza o ich niższej pozycji w Akademii Sztuk Pięknych i później na rynku sztuki. Tymczasem Maria Anto odnosiła sukcesy, ale miała też rodzinę, dwie córki jeszcze w trakcie studiów.

Piotr Nowicki, historyk sztuki, galerzysta, założyciel Fundacji Polskiej Sztuki Nowoczesnej: [...] Maria Anto była po prostu wspaniałą artystką. Nie miała gorzej na rynku sztuki niż inni artyści. Oczywiście, to nie tylko kwestia jej talentu, który był ogromny, ale także charakteru i siły przebiccia. Maria Anto miała determinację, wdzięk i ambicję, musiała więc odnieść sukces. Jasne, że nie miała łatwo, bo oprócz pracy artystycznej opiekowała się domem, dziećmi, ale ona to lubiała. Kochała gotować, przyjmować gości. Dbała o dom i rodzinę, ale nie przeszkodziło jej to być wielką artystką.

Sytuacja kobiet artystek w czasach PRL wydaje się niejasna. Z jednej strony mamy obraz rozleglejszych praw kobiet w Polsce niż w niektórych krajach na Zachodzie, a jednocześnie kobiety musiały dzielić uwagę pomiędzy pracę zawodową i obowiązki domowe. Słyszysz się, że profesorowie z ASP mówili, że szkoda czasu na edukację kobiet, bo i tak nie będą uprawiać sztuki, tylko urodzą dzieci.

Mówili tak, podpierając się swoim doświadczeniem akademickim. Sytuacja kobiet, nie była, rzecz jasna, doskonała. Dziewczyny dostawały się do Akademii Sztuk Pięknych, ale wiele z nich po ukończeniu studiów wychodziło za mąż i wybierało inny, spokojniejszy tryb

życia. Jednak to była kwestia ich osobowości. Niektóre były silne i dawały radę, inne nie. Prawdziwy talent się przebijał. Pani Maria godziła te wszystkie obowiązki i świetnie się w tym znajdowała. Osiągnęła więcej niż większość jej rówieśniczek artystek.

[...]

Czasami porównuje się ją do Fridy Kahlo. To wielkie osobowości, bez kompleksów i niewstydzące się swojej kobiecości. Wyzwolone, fantastyczne, nie potrzebowały do życia i działania artystycznego żadnej ideologii.

Marta Kowalewska: Dziś mówi się o Marii Anto jako kobiecie, która osiągnęła sukces artystyczny w trudnych dla kobiet czasach. To kwestia talentu, ale czy jej zdolności wystarczyły do zdobycia takiej pozycji?

Katarzyna Napiórkowska, galerzystka (Galeria Sztuki Katarzyny Napiórkowskiej): Podziwiałam Marię za jej wytrwałość, bo wiele kobiet kończy Akademię Sztuk Pięknych, ale nie wszystkie później realizują się w zawodzie. Dziś kobiety mają więcej możliwości pracy, zresztą artystki w ogóle. [...] Jednak nie wiązałamby podobnej postawy wyłącznie z feminizmem, a raczej z faktem, że obecnie jest więcej dróg działania dla osób z talentem i chęcią jego realizacji. Wówczas jednak, 40 czy 50 lat temu, zdobycie pozycji wymagało hartu ducha, choć nie było tak dramatyczne jak w przypadku Zofii Stryjeńskiej, która musiała się przebierać za mężczyznę, żeby studiować w Monachium malarstwo.

Uważa się, że kobietom, które miały za mężów artystów, było łatwiej. Maria Anto pozycję zdobywała sama.

Jeśli jest to sugestia, że mężowie artyści pomagali w karierach swoim żonom, to Anto jest jej zaprzeczeniem. Radziła sobie doskonale samodzielnie, choć ze wspaniałym wsparciem i zrozumieniem ze strony partnera-męża, który rozumiał potrzeby malarki. Maria Anto pochodziła z rodziny wyjątkowej. [...] Przede wszystkim jednak zawdzięczała karierę sobie. Talent łączyła z konsekwencją i wyrazistością. [...]

Michał Jachuła: Maria Anto, mówiła o sobie, że jest malarką kobiecą — kobiecość była dla niej ważna i przekładała się na malarstwo. Co możesz powiedzieć o jej stosunku do kwestii feminizmu?

Zuzanna Janin, artystka wizualna, córka Marii Anto: Maria działała w świecie, w którym feminizm był już „niepotrzebny”, bo z dekretu ludzie byli sobie równi. Teoretycznie. Należy pamiętać, że była córką Nelly Egiersdorff, która należała do pierwszego rocznika (1918) studentek Uniwersytetu Warszawskiego na Wydziale Filozofii. A wnuczką Natalii Rosińskiej, mojej prababki, z pokolenia „siłaczek”, założycielki szkoły przy ul. Smolnej, która poważnie podchodziła do kształcenia dziewcząt, przygotowywała je do matury i studiów. Jednym słowem — jest córką i wnuczką silnych kobiet, które pamiętają jeszcze czasy sprzed emancypacji, ale mają już pełne prawa obywatelskie i realizują się w nauce i pracy zawodowej. A Maria dorastała po wojnie, kiedy to, o co z opresyjnym, konserwatywnym systemem walczyły pokolenia jej babki i prababki, zostało jej dane z dekretu, ale przez niechciany system. Po wojnie nastąpiło pełne, urzędowe równouprawnienie i nikt nie mówił o feminizmie, bo emancypacja była wtedy „staromodna”,

Wernisaż wystawy Marii Anto w Zachęcie, Warszawa, 1966

Obrazy Marii Anto w Galerii Piotra Nowickiego, Warszawa, czerwiec 1978

Wernisaż wystawy Marii Anto w Galleri Prisma, Sztokholm, 1968

na sąsiedniej stronie:
Krysia i Zuzia, 1963, olej, płótno, wł. prywatna

Opening of Maria Anto's exhibition in Zachęta, 1966

Paintings of Maria Anto in the Piotr Nowicki's Gallery, Warsaw, June 1978

Opening of Maria Anto's exhibition in the Galleri Prisma, Stockholm, 1968

opposite:
Krysia and Zuzia, 1963, oil on canvas, private collection



foto: Marek Krzyżanek, archiwum Zachęty | Zachęta archive

a zachodni feminizm — wręcz „opóźniony” wobec realnego socjalizmu. I Maria idzie do liceum plastycznego, gdzie dziewczynki i chłopcy uczą się na równych prawach [...]. Dziewczyna ma w głowie walkę sufrażystek, ale system mówi: „Wszyscy jesteśmy równi, więc po co ci to? Kto chce zmienić ten porządek, jest wrogiem systemu”. Ale na wystawy zbiorowe zawsze jest zapraszanych więcej artystów mężczyzn. I można zapytać: „A dlaczego tu nie ma kobiet?”. Odpowiedź brzmi: „Przecież jest równouprawnienie, widocznie jesteście słabsze”. I to jest paradoks systemu PRL i tego myślenia — kobiety stoją przed szklaną ścianą, ale nie mają narzędzi krytyki tej sytuacji, bo przecież „wszyscy jesteśmy równi”, [...] widocznie „nie wykorzystałaś szansy”. [...]

Czy Maria Anto miała poczucie, że miała trudniej niż mężczyźni? Czy po prostu szła własną drogą i nie analizowała tego?

Rzadko przyznawała się do trudów czy porażek, była wielką optymistką i umiała docenić to, do czego doszła i co zrobiła. Żyła w świecie zdominowanym przez malarzy mężczyzn, profesorów akademii, jednak jej malarstwo oddziaływało na wiele osób w świecie sztuki, [...] miało żywy odbiór u widzów. [...] ●●●

Marta Kowalewska: Maria Anto is one of the few women artists who achieved success in the difficult years of the Polish People’s Republic. Do you think that there was a movement of female art in that reality, a trend which Anto can be perceived as a representative of?

Olga Wolniak, a painter: When we talk today about such artists as Maria Anto, Alina Szpocznikow or Magdalena Abakanowicz we highlight the element of carnality, or actually sensuality, explicitly present in their art. Although this element was crucial . . . , it wasn’t explicitly discussed in the communist era in Poland. And even if it was, other areas of interpretation were brought to the fore, as in the case of Szpocznikow, whose artistic work, inseparably connected with biology of life, was explained by the context of her cancer. Nowadays, we more openly discuss the sensual dimension but it is hard to say if the whole ideology of female art can be built on it. It seems that what characterised women artists’ work at that time was their difficult situation in a strongly masculinised area in which it was much harder for women to move.

Many people, looking back at those times, claim that the issues of sex were of secondary importance then. Somebody was either a good artist or not. It was a basic factor which determined an artist’s success.



foto: Maciej Zaniewski, dzięki uprzejmości Gallerii Arsenat w Białymstoku
| courtesy of the Arsenat Gallery in Białystok

It sounds very nice but, in my opinion, is far from being true. . . . Under the Polish People's Republic, the system was assumed to guarantee equal rights, which resulted in developing such models as a female tractor driver or a policewoman. But the daily realities were different. You could hear from time to time that a female artist makes a career because she is a wife or daughter of someone influential and this justifies her position in the world of art. Or that she paints like a man, which was the biggest compliment on the value of her artistic work. . . . Equality in those times was found only in declarations, but in practice it wasn't so obvious and we must fight for it even today.

The avant-garde artist of those times, Ewa Partum, frequently used the aspect of nudity in her artistic activities. It often attracted comments from male artists who perceived the artist's strategy as exhibitionism which was to help her 'ensnare' a man. Her actions were regarded not as a manifesto or an artistic attitude but in the erotic categories, as a proposal. . . . In Maria Anto's youth such views were widely held. In her case these reactions were still intensified by envy because Anto was not only a beautiful woman but also a successful artist. She attained a strong position exclusively thanks to her art. It was something fantastic which could irritate her fellow male artists.

I have recently been asked if the output of Barbara Levittoux-Świdarska is feminine. I had the impression that this description was pejorative, as a label from which I should defend the artist. Because it was instilled in us that women's achievements are worse. The carbon copies of social roles further deteriorate the situation. In the socialist system, theoretically guaranteeing equality, I often heard from young women that men were favoured over their female colleagues during the entrance exams at the Academy of Fine Arts. Later I got to know that there was much truth in that statement because professors generally believed that women, after completing their studies, would get married, give birth to children and stop developing professionally. For this reason their education at the Academy of Fine Arts was considered a waste of time and money. . . .

It shows how exceptional person Maria Anto was, since she rapidly advanced her career and, at the same time, got deeply involved in a family life.

This is why I admire her greatly. Many female artists adopt a militant approach, deciding on an absolute devotion to art. Maria Anto successfully combined two areas of life which are difficult to reconcile, i.e. artistic work and a family. It proves her exceptionally strong personality. In her whole femininity she was also a wonderful artist, determined not only to create but also to express her personality in a totally external way. . . .

Marta Kowalewska: Nowadays, there are voices about a difficult situation of female artists in that period, especially their weaker position at the Academy of Fine Arts and afterwards

on the art market. However, Maria Anto made it big and, besides, she had also a family, two daughters who were still students.

Piotr Nowicki, an art historian, gallery owner, initiator of the Polish Modern Art Foundation: . . . Maria Anto was simply a wonderful artist. She had a comparable situation on the art market to other artists. Of course, it was not only due to her outstanding talent but also character and clout. Maria Anto had determination, charm and ambition, so she was bound to achieve success. Sure, she didn't have an easy life because, apart from artistic work, she took care of her home and children, but she liked it. Maria loved cooking and receiving guests. She looked after her home and family but it didn't prevent her from becoming an accomplished artist.

The situation of female artists in the communist era seems vague. On the one hand, we have a picture of more profound rights of women in Poland than in some Western states, on the other one, women had to divide their attention between professional work and house chores. We hear sometimes that, according to professors of the Academy of Fine Arts, it was a waste of time to educate women because they wouldn't create art but have children instead.

Professors drew such a conclusion on the basis of their academic experience. The situation of women wasn't, of course, ideal. Girls were admitted to the Academy of Fine Arts but many of them, after graduation, got married and chose another, calmer life. It depended upon their personality, though. Some of them were strong and made it, others not. A real talent went places. Ms Maria Anto combined all these duties and thrived. She achieved more than the majority of her peer female artists.

. . .

Sometimes she's compared with Frida Kahlo. Both were powerful personalities, without complexes and not ashamed of their femininity. Free and fantastic, they didn't need any ideology to live or carry out artistic activity.

Marta Kowalewska: Today Maria Anto is perceived as a woman who enjoyed artistic success in the times which were unfavourable to women. Was it due to her talent or did her capabilities suffice to reach such a position?

Katarzyna Napiórkowska, a gallery owner (Katarzyna Napiórkowska Gallery): I admired Maria for her perseverance because many women graduate from the Academy of Fine Arts but not all of them practise their profession afterwards. Today women have more job opportunities, artists too, generally speaking. . . . However, I wouldn't link such an attitude exclusively with feminism but rather with the fact that, at present, there are more ways in which gifted people, willing to harness their talent, can act. But 40 or 50 years ago it required fortitude. Of course, the situation wasn't as dramatic as in the case of Zofia Stryjeńska who had to dress up as a man to study painting in Munich.

Many people believe that women whose husbands were artists had it easier. Maria Anto gained her position by herself.

If it is a suggestion that husbands-artists helped their wives in carving out their artistic careers, Anto's example undermines it. She managed perfectly on her own, although her partner-husband, who fully understood the painter's needs, gave her tremendous support and profound understanding. Maria Anto came from an exceptional family. . . . First and foremost, however, she owed her career to herself. She combined talent with consistency and distinctiveness. . . .



foto: Marek Krzyżanek, archiwum Zachęty | Zachęta archive

Michał Jachuła: Maria Anto described herself as a female painter — she found femininity important and this aspect was reflected in her painting. What can you say about the artist's attitude to the issue of feminism?

Zuzanna Janin, a visual artist, daughter of Maria Anto: Maria lived in the world in which feminism was already 'unnecessary' because people were equal by virtue of a decree. Theoretically. It should be borne in mind that Anto was a daughter of Nelly Egiersdorff who belonged to the first generation (1918) of female students of the University of Warsaw in the Department of Philosophy. She was also a granddaughter of Natalia Rosińska, my great-grandmother from the generation of 'strongwomen', a founder of the school at Smolna Street which seriously treated education of girls and prepared them for secondary school-leaving examination and studies. In a word — she was a daughter and granddaughter of strong women who still remembered the pre-emancipation times but already enjoyed full civil rights and found fulfilment in science and

professional work. Maria grew up after the war when the decree, issued by the unwanted system, gave her what the generations of her grandmother and great-grandmother fought for with the oppressive and conservative system. After the war a full official gender equality was introduced and nobody talked about feminism because emancipation was considered 'old-fashioned' at that time, while Western feminism was regarded as 'delayed' in relation to real socialism. And so Maria goes to a higher school of visual arts where girls and boys learn on an equal footing . . . She has a suffragists' fight in her head but the system says, 'We are all equal, so what do you need it for? Who wants to change this order is an enemy of the system.' But more male artists are always invited for collective exhibitions. And you can ask, 'Why are women absent?' The answer is, 'We have equal opportunities, apparently you're weaker.' And this is a paradox of the communist system and its way of thinking — women face the glass ceiling but cannot criticise their situation because, after all, 'we are equal', . . . 'evidently you have missed your opportunity'. . .

Did Maria Anto feel that she had it tougher than men? Or did she do her own thing and did not analyse it?

She seldom admitted to hardships or failures, she was a great optimist and could appreciate what she had achieved and done. She lived in the world dominated by male artists, professors of academy, but her painting influenced many personalities in the art world, . . . it enjoyed a rousing reception from the audience. ●●●

Odwężna leniwa, 1966, olej, płótno, wł. prywatna

na sąsiedniej stronie:

Maria Anto w pracowni z obrazem *Niebieskooka*, Warszawa, 1975

Rocznica II, 1972, olej, płótno, Galeria Arsenał w Białymstoku

The Courageous Sluggard, 1966, oil on canvas, private collection

opposite:

Maria Anto with the painting *The Blue-Eyed* in her study, Warsaw, 1975

Anniversary II, 1972, oil on canvas, Arsenał Gallery in Białystok



foto | photo: Marius Krivčičus



foto | photo: Marius Krivčičus

11.11.17–7.01.18

Miejsce Projektów Zachęty | Zachęta Project Room

Andrej Polukord. Historia wyrwanego serca

Andrej Polukord. Story of a Ripped-out Heart

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



Andrej Polukord (ur. 1990), artysta działający w Wiedniu i Wilnie. Ukończył Akademie der bildenden Künste w Wiedniu, laureat Kunsthalle Prize Vienna (2016). Zajmuje się malarstwem, tworzy instalacje, performanse i sztukę wideo, w których kreuje nieprzewidywalne i absurdalne sytuacje, wieloznaczne i zagadkowe.

Andrej Polukord (b. 1990) is an artist based in Vienna and Vilnius. A graduate of the Academy of Fine Arts in Vienna and co-recipient of the 2016 Kunsthalle Prize Vienna, draws on painting, installation, performance, and video art to create unpredictable environments and absurd situations that produce double meanings and ambiguity.

24 listopada o godzinie 19 w Miejscu Projektów Zachęty wykład Adomasa Narkevičiusa na temat młodej sceny artystycznej Litwy, potem odbędzie się koncert zespołu Without Letters.

On the 24 November at 7 p.m. at the Zachęta Project Room Adomas Narkevičius will hold a lecture on the young Lithuanian art-scene, later Without Letters band will play a concert.

The Sarcophagus (II), otwarcie wystawy SURVIVAL KIT 9, The Latvian Centre for Contemporary Art, Ryga, 2017

Zespół Without Letters — Karolis Valiauga (perkusja, programowanie), Artūras Barkus (gitara basowa, syntetazor), Adomas Narkevičius (gitara)

na sąsiedniej stronie:
Andrej Polukord, *Serce (Walentynkowy przypływ)*, akryl, pcv, pierścienie, sznury, Litwa, 2017

Andrej Polukord, *Rubik*, 2017, akryl, pcv, pierścienie, sznury, Litwa, 2017

The Sarcophagus (II), opening og the exhibition SURVIVAL KIT 9, The Latvian Centre for Contemporary Art, Riga, 2017

Without Letters band — Karolis Valiauga (drums, programming), Artūras Barkus (bass, synth), Adomas Narkevičius (guitar)

opposite:
Andrej Polukord, *The Heart (A flux of a Valentine day)*, 2017, acrylic on pvc, rings, rope, Lithuania, 2017

Andrej Polukord, *Rubik*, 2017, acrylic on pvc, rings, ropes, Lithuania, 2017

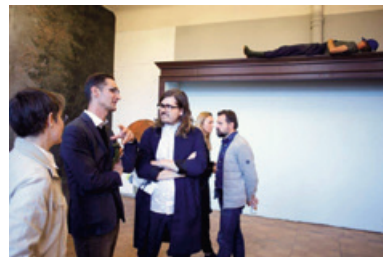


foto: Kristine Medjare

foto: dzięki uprzejmości artysty | photo courtesy of the artis

28.11.17–18.02.18

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

Sarkis. Tęcza anioła

Sarkis. Angel Rainbow

kuratorzy | curators: Sarkis, Hanna Wróblewska

współpraca | collaboration: Julia Leopold



Sarkis – trofea pamięci

Sarkis — Trophies of Memory

Andrzej Wajs

Mówi się, że muzeum tyranizuje przeszłość, nie pozwalając jej dialogować z teraźniejszością. Jeśli muzeum uosabia pamięć, to zapewne tylko ten jej aspekt, który po Freudzie kojarzymy z zamknięciem i reaktywnością. Teraźniejszość muzeum to drzwi, tylko drzwi, które trzeba otworzyć i natychmiast zamknąć. Między dziejami obiektów zgromadzonych w muzeum, a tym, co są one w stanie powiedzieć nam, ludziom teraźniejszości, również o przyszłości, rozpościera się domena estetycznej przyjemności, której zażywamy i o której równie szybko zapominamy. Nad pozostawionymi za drzwiami dziełami czułą kontrolę znów przejmują Mnemosyne nazywana też matką muz. Związek muzeum i pamięci, tak gorliwie akcentowany przez instytucje encyklopedyczno-dydaktyczne, staje się więc poniekąd — i na przekór pierwotnej intencji — pułapką niepamięci, skamieniałej pamięci zamykającej sobie drogę do współczesności. Opowieść muzeum o jego zbiorach jest, by użyć tu pewnego paradoksu, mówieniem afatycznym, mową okaleczoną, domagającą się terapii. Neuron współczesności, mowy żywej łączącej dzieło sztuki z życiem tu i teraz, nie jest jednak martwy. Wystarczy tylko nie zamykać drzwi.



Sarkis, *RESPIRO*, 56 Międzynarodowa Wystawa Sztuki, pawilon turecki, Wenecja, 2015

na sąsiedniej stronie:
Sarkis, *RAINBOW*, stała instalacja na fasadzie Istanbul Modern, 2014

Sarkis, *RESPIRO*, 56 International Art. Exhibition, Turkey pavilion, Venice, 2015

opposite:
Sarkis, *RAINBOW*, permanent installation on the Istanbul Modern façade, 2014

jeśli nie podano inaczej, fotografie dzięki uprzejmości artysty
all photographs courtesy of the artist unless otherwise noted

Nikt ze znanych mi artystów nie otworzył ich szerzej niż Sarkis. Nikt bardziej niż on nie zerwał z tradycją ślepego i niemego archiwum, w którym obiekt eksponowany na użytek zbiorowej jałowej kontemplacji skazano na dumną izolację. I konsumpcji mającej aż za wiele wspólnego z kapitalizmem rynku, obiegiem kapitału i pragnienia. Nikt dobitniej niż on nie pokazał, że w zmagazynowanej przeszłości dzieł sztuki tkwi wciąż nieujawniony potencjał patosu, a więc myśląc po grecku, cierpienia związanego z określonym miejscem, z określoną namiętnością ich genezy. By je znowu przeżyć, potrzebne jest przeniesienie ich w realny kontekst, gdzie ożyją. Historia dzieła (a więc również pamięć) to koło, gdzie aktualność i przyszłość odnawiają kontakt z jego narodzinami. Na tej drodze okrężnej zagubiony w systemie poste-restante martwy list, list nieodebrany (po francusku mówi się też *lettre en souffrance*, list cierpiący), znajduje na koniec swego adresata (Lacan dixit).

Kriegsschatz

Terminu tego — zaskakującego, zważywszy na jego militarną konotację — Sarkis zaczyna używać do opisu swych strategii wizualnych, począwszy od 1976 roku. *Kriegsschatz* to w podstawowym, zaczerpniętym z niemieckiego żargonu wojennego znaczeniu łup (skarb) wojenny. Wiele zależy jednak od kontekstu. I od tego, kto i przeciw komu prowadzi wojnę. Zegarek zrabowany przez sowieckiego żołnierza i rzadkie wydanie poezji Paula Verlaine'a, wyniesione (jeśli

nie kupione) przez Ernsta Jüngera z paryskiej księgarni, to dwie różne rzeczy. Dzieli je przepaść kulturalnej kompetencji, lecz nie prawo. *Kriegsschatz*, gdy uruchomimy ironię, może też oznaczać wyniesiony z wojny defekt, obciążoną rękę lub ślad po przejściu kuli. We wszystkich tych przypadkach wspólną cechą jest pamięć i związane z nią poczucie triumfu, niekiedy cierpienia, a na koniec wstydu.

Kontemplując zbiory sztuki prymitywnej muzeum etnologicznego w Dahlem (Berlin Zachodni, 1976), Sarkis rejestruje fakt kolonizacji, odbierania obiektowi jego naturalnego kontekstu, zawłaszczania i odzierania ze znaczenia, jakie obiekt ten posiadał w momencie powstania. Konstatacja artysty prowadzi go do swoistej deklaracji wojny — próby wyrwania dzieła z martwej estetycznej izolacji, która skazuje je na bezruch i petryfikuje. W 1980 roku w Bazylei Sarkis eksponuje rzeźbę z czerwonego neonu. Tworzy ją 12 liter słowa *Kriegsschatz* o wysokości 50 centymetrów, ustawionych wprost na ziemi. Po demontażu wystawy artysta składa te litery w osobnej skrzyni. Skrzynia i litery stają się w ten sposób pierwszym w jego twórczości „łupem wojennym”, symbolicznym aktem przywracania pamięci dziełom zawłaszczanym przez muzeum. W rozmaitych mutacjach pracę tę pokazuje w wielu miejscach, między innymi w warszawskiej Zachęcie na wystawie *Paradoksy rzeczywistości, rzeczywistość utopii* w 1998 roku. Na otwartej pokrywie skrzyni umieścił posążek 60-centymetrowego *Kowala* z twarzą artysty, z literą K w dłoni.



Ta strategia odzyskiwania, która przeradza się z czasem w budowanie własnego atelier-muzeum, jest, jak mówi sam artysta, próbą znalezienia antidotum na wojenne łupy. *Kriegsschatz* zachodniej cywilizacji muzealnej zostaje więc poddany swoistej reparacji wojennej i staje się odtąd *Kriegsschatzem* w odnowionym znaczeniu słowa, osobistym trofeum Sarkisa, który przenosi je w otwartą, autonomiczną przestrzeń pola sztuki, gdzie zaczyna funkcjonować jako część wolnego świata. Muzealnemu bezruchowi i zamrożeniu artysta przeciwstawia nieustanną podróż. „Moje prace nie lubią pozostawać w bezruchu”, powiada. I wszędzie, dokąd je przenosi, uwzględnia lokalny kontekst i koloryt miejsca ich prezentowania.

Pamięć/Palimpsest

Kriegsschatz to strategia otwartych drzwi. I nowe spojrzenie na fenomen pamięci. Na pamięć, której głównym wektorem jest przyszłość. Reparacja łupu wojennego jest aktem symbolicznym i próbą poszerzenia pola percepcji dzieła. Omnipotencja muzeum polega na odzieraniu obiektu z jego kontekstu. Nie mogąc mu go przywrócić, Sarkis buduje nowy, umieszczając dzieło w nowej przestrzeni, w całkiem nowej postaci. Jego atelier to swoiste „muzeum równoległe”, gdzie artysta nie tylko tworzy swoje prace, ale również je „wystawia”. W osnowie pamięci rozwija różnorodne wątki tema-

tyczne, ściśle związane z własną jednostkową historią i zbiorową historią cywilizacji wizualnej. Tu też obmyśla projekty przyszłych wystaw, podróże dzieł, raz jeszcze mocno akcentując ich przyrodzoną mobilność. W jednym z wywiadów mówi o atelier, że jest ono „strefą, gdzie jestem całkowicie wolny i gdzie mogę »piratować« moje prace”. Bo przenosząc je w kontekst wystawy, poza pracownię, unosi z sobą jakąś część dzieła, by zaistniała jako zupełnie nowa, przetworzona jakość. To również element strategii *Kriegsschatz* — nieskrępowana rygiem lokalizacji lokomocja obiektu z jednego miejsca w drugie. Ten obieg i transformacja zapewniają mu żywotność i uniwersalność, tak mocno kontrastujące z martwością instytucjonalnego muzeum.

Klasyczne muzeum to pamięć zamrożona, skupiona na sobie samej kontemplacja przeszłości. Atelier Sarkisa, przeciwnie, to pamięć jako rozwój, gdzie ślad często poprzedza to, co go zostawia. Jest ona bowiem swoistym palimpsestem, zapisywaniem tekstu na innym tekście, malowaniem na tym, co już namalowane. Tę szczególną własność pamięci opisali już przed nim Sigmund Freud, Marcel Proust i Walter Benjamin. Zasadą Sarkisa jest ukazanie jej działania w zbiorowej świadomości dziejów wizualności. To rozległa domena, którą na równych prawach rządzą powtórzenie i odnowa, kopia i oryginał, selekcja i wyparcie. Zbyt często kojarzymy pamięć z zapamiętywaniem, ignorując

oczywisty fakt, że jest ona głównie wymazywaniem. Pamięć absolutna, dobrze znana z muzeum, to zaprzeczenie wolności i możliwości wyboru. Odnosząc się do własnej historii, życia uchodźcy wędrującego pomiędzy kulturowo odrębnymi strefami, Sarkis wydobywa z niej swój *Kriegsschatz*, lokując go w atelier, gdzie fetysze sąsiadują z totemami, rzeźby z filmami, skrzynie z walizkami, fragmenty muzyki z neonami, rzeczy znalezione z wytworzonymi. Zmarły niedawno pisarz Janusz Głowacki powiedział kiedyś, że emigrantom jest ten, kto stracił wszystko poza swym akcentem. W twórczości Sarkisa ten akcent i jego niesprowadzalny do niczego idiolekt radykalnie kontrastują z anglojęzyczną łaciną obiegu świata sztuki. Ale paradoksalnie takie mówienie jest też gestem uniwersalnym wydobywającym na powierzchnię istotną treść ogólnoludzkiego przesłania.

Palimpsest nie przesłania całkowicie swego podłoża. Tak właśnie działa pamięć, gdy doznanie cierpienia wymazywane jest przez sublimującą je treść kulturową. Modułarna budowa mechanizmu pamięci umożliwia elastyczność działania, nie hamuje jednak do końca przepływu złych energii, którym artysta nadaje kształt dzieła. To jego *Leidschatz* (znany neologizm Aby'ego Warburga), skarb cierpienia, bo tylko cierpienie nadaje sztuce właściwy rytm i dynamikę. Twórczość Sarkisa rozpościera się pomiędzy tymi dwiema mocami — powagą przeżytego losu i nadzieją, jaką niesie praca.



Muzeum LIFE COLLAGES, 2009–2010, kolaże, papier Arches (51 elementów), dzięki uprzejmości artysty i Galerie Nathalie Obadia, Paryż/Bruksela

na sąsiedniej stronie:

Wystawa Sarkis. *Les Pôles des aimants*, Musée du château des ducs de Wurtemberg, Montbéliard, 2014/2015

Museum of LIFE COLLAGES, 2009–2010, collages on Arches paper (51 elements), courtesy of the artist and Galerie Nathalie Obadia, Paris/Brussels,

opposite:

Exhibition Sarkis. *Les Pôles des aimants*, Musée du château des ducs de Wurtemberg, Montbéliard, 2014/2015

Ważną rolę w jego dziele pełni neon, światło rozpięte na osi energetycznej słońce–księżyc, towarzyszące wielu jego dokonaniom. To fabryczne logo artysty. Opatruje nim swoje instalacje, interweniuje w zastanę architekturę miast, jego zabytki, budynki i urzędnicy publiczne, zdobiąc nim ściany galerii i eksponowane w nich obiekty. Nie uchodzi naszej uwadze palimpsestowy charakter tej strategii, zamysł pokrywania istniejących już powierzchni własną sygnaturą, skrywającą i odsłaniającą oryginał jednocześnie. Neon przyjmuje kształt liter, niekiedy wiersza lub hasła, innym razem postaci — na przykład anioła lub tylko jego skrzydeł. W 1993 roku w alzackim miasteczku Sélestat artysta umieszcza takie czerwone neonowe skrzydła po obu stronach stacji hydraulicznej na brzegu rzeki, każąc odbijać się światłu w tafli wody (wystawa *Point de recontre: le rêve*, 1993).

Powiedziano już, że planując kolejne wystawy, Sarkis zawsze bierze pod uwagę specyficzność miejsca, w którym wystawia, a właściwie buduje swoje dzieła. Pod niemal dwudziestu latami znowu pojawia się w Zachęcie z projektem i tym razem opartym o neony. Tematem wystawy są krótkie zdania, niekiedy równoważniki zdań, zaczerpnięte z tradycji dwudziestowiecznej poezji francuskiej. Rozpoznajemy tu fragmenty z Paula Eluarda, Jacques'a Préverta, swobodne asocjacje wyrazów przywołujące na myśl dziedzictwo

surrealizmu, André Bretona i Francisca Picabii. Te lapidarne haiku odsyłają do wspomnianego już Sélestat, gdzie niektórymi z nich (zapisanymi na błękitnych emaliowanych tabliczkach zarezerwowanych dla nazw ulic) artysta pokrył ścianę muru nad stacją hydrauliczną z anielskimi skrzydłami. Ta wspaniała referencja ma podkreślać mobilność jego dorobku, uwypuklając przewodnią w jego twórczości ideę „dzieła w podróży”. Tamta instalacja nosiła znamieny tytuł *Miejsce spotkania: sen*. To kolejny *Kriegsschatz* artysty: sen jako lokalizacja tego wszystkiego, co twórca dziedziczy po wielkiej spuściźnie kultury francuskiego słowa, jego drugiej ojczyzny.

Pamięć tej kultury zostaje teraz przetworzona na polskie realia — kilka miesięcy przed datą otwarcia wystawy w Zachęcie artysta wysłał zestaw haseł do wyboru, którego miał dokonać zespół pracowniczek galerii. Oryginalność projektu podkreśla fakt, że owe zainstalowane na wystawie neonowe haiku są po polsku, napisane charakterem pisma tych, które dokonały wyboru, wykonane na miejscu, tu i teraz. To nie tylko znak uwagi dla wybranej lokalizacji, lecz również, a może przede wszystkim, dowód na żywotność i uniwersalność dzieła. Wszystko to pod auspicjami skrzydeł anioła (jak w Sélestat), wytatuowanych na plecach dziewczyny, którym towarzyszy neon tęczy, symbol otwartości i nadziei. ●●●



Sarkis, *Point de rencontre: le rêve*, 1993, zamówienie publiczne miasta Sélestat,

na sąsiedniej stronie:
Wystawa Sarkis. *At the Other End of the Rainbow*, National Museum of Contemporary Arts,
Bukareszt, 2014

Sarkis, *Witraż*, 2012–2015

Sarkis, *Point de rencontre: le rêve*, 1993, public order, Sélestat

opposite:
Exhibition Sarkis. *At the Other End of the Rainbow*, National Museum of Contemporary Arts,
Bucarest, 2014

Sarkis, *Stained Glass Pane*, 2012–2015

It is said that the museum tyrannises the past, not allowing it to enter into a dialogue with the present. If the museum embodies memory, it probably typifies only its one aspect which, following Sigmund Freud, we associate with the closeness and reactivity. The present time of the museum is the door — one which should be opened and immediately closed. Between the story of the objects gathered in the museum and what they can tell us, people of the here and now, also about the future, there is a domain of aesthetic pleasure which we experience and afterwards equally quickly forget. Mnemosyne, called the mother of the Muses too, takes again tender control over the works left behind the door. Therefore, the connection between the museum and memory, so fervently highlighted by encyclopaedic and didactic institutions, in a manner of speaking becomes — contrary to the original intention — a trap of oblivion, petrified memory detached from the present day. The museum's narrative of its collection is, to use a paradox, aphasic and mutilated speech requiring therapy. Nevertheless, the neuron of contemporaneity, live speech linking the work of art with the life here and now, is not dead. It is enough just not to close the door.

None of the artists I know has opened it wider than Sarkis. Nobody has broken with the tradition of a blind and mute archive in which the object displayed for collective futile contemplation is condemned to proud isolation more than he has. And with the tradition of consumption which has too much in common with market capitalism, circulation of capital and desire. No one has more distinctly shown that in the stored past of art works there is still a latent potential for pathos, so thinking in Greek terms, suffering related to a specific place, a specific passion of their genesis. In order to experience works of art again, it is necessary to transfer them into a real context in which they will revive. The story of the work (so also memory) is a circle in which the present and future renew contact with the process of the object's creation. On this detour, a dead letter lost in the *poste-restante* system, an uncollected letter (in French also known as *lettre en souffrance*, a suffering letter), finds finally its addressee (Lacan dixit).

Kriegsschatz

Sarkis starts to use this term — surprising on account of its military connotation — to describe his visual strategies since 1976. *Kriegsschatz*, in a basic meaning de-



Foto: André Morin

rived from German war jargon denotes a war treasure. However, much depends upon the context. And on the fact who and against whom fights. A watch robbed by a Soviet soldier and a rare edition of Verlaine's poetry taken (if not bought) by Ernst Jünger from a Paris small bookshop are two different things. They are separated by a gap of cultural competence but not the law., if we add a touch of irony, can also mean a defect induced during a war, such as a cut hand or a bullet scar. All those cases have a common feature, i.e. memory and the related feeling of triumph, sometimes suffering and, in the end, shame.

Contemplating the collection of primitive art at the Ethnological Museum in Dahlem (West Berlin, 1976), Sarkis records the fact of colonisation, removal of the object from its natural context, its appropriation and deprivation of the meaning which the object had at the moment of its creation. The artist's conclusion leads him to a peculiar declaration of war — an attempt to free the work from dead aesthetic isolation which dooms it to stillness and petrifies it. In 1980 in Basel Sarkis exhibits a sculpture made of a red neon light. It is formed by twelve 50-centimetre-high letters of the word *Kriegsschatz* placed right on the ground. After disassembling the exhibition he puts the letters

in a separate trunk. The box and the letters become thus the first 'war treasure' in his artistic work, a symbolic act of restoring memory to objects appropriated by a museum. In various mutations this work is shown in many places, among others at the Zachęta — National Gallery of Art in Warsaw on the exhibition *Les paradoxes du réel, la réalité des utopies* [Paradoxes of reality, reality of utopia] in 1998. On the opened lid of the trunk he puts a 60-centimetre *Blacksmith*, a figure with the artist's face and the letter K in its hand.

As the artist admits, this strategy of recovery, which with the passing of time turns into the construction of his own atelier-museum, is an attempt to find an antidote to spoils of war. *Kriegsschatz* of Western museum civilisation is, therefore, subject to peculiar war reparations and henceforth becomes *Kriegsschatz* in a second, redefined meaning of this word, a personal trophy of Sarkis who starts to transfer it into an open, autonomous space of art where it commences to function as part of the free world. The lifelessness and petrification of the museum is counteracted by perpetual travel. 'My works do not like to stand still', he says. And wherever he brings them, he takes into consideration the local context and colour of the place of their display.



foto: | photo: Anna Pietrzak-Bartos, archiwum Zachęty | Zachęta archive

Memory/Palimpsest

Kriegsschatz is a strategy of the open door. It is also a new look at the phenomenon of memory. Memory whose main vector is the future. The reparation for spoils of war is a symbolic act and an attempt to broaden the field of perception of the art work. The omnipotence of the museum consists in depriving the object of its context. As he cannot restore it, Sarkis provides a new one, placing the work in a new space and in a completely new form. His atelier is a peculiar ‘parallel museum’ where the artist not only creates his works but also ‘exhibits’ them. In the fabric of memory he develops various topic threads, closely connected with his own individual history and a collective history of visual civilisation. It is also a place where he conceives projects of future exhibitions, journeys of works, once again heavily stressing their innate mobility. In one of interviews he says about the atelier, ‘It is a zone where I am completely free and where I can “pirate” my work.’ Because by moving them into the exhibition context, outside of the atelier, he takes some element of the work with him, so that it comes into being as a totally new, transformed quality. It is also part of the strategy of *Kriegsschatz* — unrestrained, by the strict discipline of location, transfer of the object from one place to another. This circulation and transformation ensure its vitality and universality which so strongly contrast with the lifelessness of an institutional museum.

The classical museum is a frozen memory and self-centred contemplation of the past. The atelier of Sarkis, quite the opposite, fosters memory as development where traces often precede factors leaving them. And this is because memory is a peculiar palimpsest, an act of writing a text on another one, painting on what has already been painted. This special property of memory was described before Sarkis by Sigmund Freud, Marcel Proust and Walter Benjamin. The achievement of Sarkis is to show how it functions in the collective consciousness of visual history. It is a broad domain, governed on equal terms by repetition and renewal, a copy and original, selection and repression. We asso-

ciate memory with remembering and thus ignore the obvious fact that it is principally obliteration. Total recall, well known from the museum, is in contradiction with liberty and freedom of choice. Referring to the story of his own life, the existence of a refugee wandering between culturally different spheres, Sarkis gets his own *Kriegsschatz* out of it, locating it in the atelier where fetishes lie next to totems, sculptures to films, boxes to suitcases, fragments of music to neon lights, found items to the produced ones. The late Polish writer Janusz Głowacki once said that migrants were those who had lost everything except for their accent. In the output of Sarkis this accent and his unique idiolect radically contrast with English, a current equivalent of Latin of the art world. Paradoxically, such a way of speaking is also a universal gesture which brings the essence of a general message to the light.

A palimpsest does not fully obscure its substrate. In the same way memory operates when endured sufferings are blotted out of it by cultural content which sublimates them. A modular construction of the mechanism of memory enables flexibility, however it does not fully suppress the flow of negative energies which the artist turns into a work of art. It is his *Leidschatz* (a famous neologism of Aby Warburg), a treasure trove of suffering, because only suffering gives art proper rhythm and dynamics. The artistic creativity of Sarkis spreads out between these two powers — the solemnity of his fate and hope brought by his work.

An important function in his output is fulfilled by neon, light on the energy axis between the sun and the moon, which accompanies many of his achievements. It is the artist’s logo. He provides his installations with it, intervening in the existing urban architecture, monuments, buildings and public amenities, using it as a decoration of galleries’ walls and objects on display. The palimpsest character of this strategy, the idea of covering existing surfaces with the artist’s own signature which hides and simultaneously reveals the original cannot go unnoticed. A neon sign assumes the shape of letters, sometimes a poem or a watchword, in

other cases a figure of e.g. an angel or just its wings. In 1993 in the Alsatian town of Sélestat the artist put such red neon wings on both sides of a hydraulic station on the river’s bank so that their lights were reflected in water (the exhibition *Point de rencontre: le rêve*, 1993).

As already said, Sarkis, planning his next exhibitions, always takes into consideration a unique character of the place where he is going to display, or actually build, his works. After almost twenty years he turns up in Zachęta again and again with the project utilising neon lights. This time the exhibition focuses on short sentences, sometimes elliptical clauses, derived from 20th-century French poetry. Spectators recognise the passages taken from Paul Éluard, Jacques Prévert, free associations of words which bring to mind the heritage of surrealism, André Breton and Francis Picabia. These concise haiku refer to the above-mentioned Sélestat where the artist covered the wall over the hydraulic station, decorated with angels’ wings, with some of them (written on sky blue enamel slates reserved for street names). This wonderful reference is intended to emphasise the mobility of his output, stressing the central idea of ‘the work in travel’ behind his artistic creativity. That installation was tellingly entitled *Meeting Place: Dream*. It is a next *Kriegsschatz* of the artist: dream as a location of all what the artist inherits from the great literary culture of France, his second homeland.

The memory of this culture is now adapted to the Polish realities — a few months before the date of the exhibition’s opening in Zachęta the artist sent a set of slogans to be chosen by a team of gallery’s employees. The project’s originality is stressed by the fact that the neon haiku installed at the exhibition are in Polish, in the handwriting of those who have made the choice, created on the spot, ‘here and now’. It is not only a sign of respect for the selected place, but also, perhaps most of all, an evidence of the work’s vitality and universality. The whole event is under the auspices of angel’s wings (like in Sélestat), tattooed on a girl’s back, accompanied by a neon rainbow, a symbol of openness and hope. ●●●

Sarkis, *Kowal jako Kriegsschatz*, wystawa *Paradoksy rzeczywistości, rzeczywistość utopii*, Galeria Sztuki Współczesnej Zachęta, Warszawa, 1998, kuratorki: Marie Lapalus, Teresa Anna Stepnowska

na sąsiedniej stronie:
Pracownia artysty, góra: 2016, dół, z lewej: przełom lat 60. i 70., z prawej: 2017

Sarkis, *Blacksmith as Kriegsschatz*, exhibition *Les paradoxes du réel, la réalité des utopies*, Galeria Sztuki Współczesnej Zachęta, Warszawa, 1998, curators: Marie Lapalus, Teresa Anna Stepnowska

opposite:
Artist’s studio, top: 2016, bottom, left: late 1960s/early 1970s, right: 2017



Sarkis (właśc. Sarkis Zabunyan, ur. 1938, Stambuł) — ormiański artysta konceptualny, jeden z najważniejszych artystów światowej sceny artystycznej. Studiował malarstwo i wzornictwo na Uniwersytecie Mimar Sinan w Stambule. Od 1964 roku mieszka w Paryżu. Był jednym z kilkunastu młodych artystów zaproszonych przez kuratora i krytyka sztuki Haralda Szeemanna do wystawy *Live in Your Head: When Attitudes Become Form (Works — Concepts — Processes — Situations — Information)* w Kunsthalle Bern (1969), ukazującej nową wizję sztuki współczesnej. Od lat siedemdziesiątych brał udział w wielu międzynarodowych prezentacjach, m.in. Documenta w Kassel (1977, 1982), Biennale w Wenecji (1990, 1993, 2015), Sydney (1982, 1990), São Paulo (1985) i Stambule (1987, 1989, 1995, 2007). W ciągu ostatnich lat wystawiał m.in. w Musée d'Art moderne Centre Pompidou w Paryżu (2010), Museul National de Artă Contemporană MNAC w Bukareszcie (2014), Istanbul Modern w Stambule (2010). W 2015 roku na 56 Międzynarodowej Wystawie Sztuki w Wenecji brał udział w wystawie zbiorowej w Pawilonie Armeńskim (*Armenity*, klasztor na wyspie San Lazzaro degli Armeni) oraz reprezentował Turcję instalacją *Respiro* w formie neonowej „oddychającej” tęczy, która w metaforyczny sposób odnosiła się do upływającej właśnie rocznicy stulecia ludobójstwa Ormian. Ważną częścią jego działalności jest nauczanie; w latach 1980–1990 był dyrektorem Departamentu Sztuki w École des Arts Décoratifs w Strasbourgu.

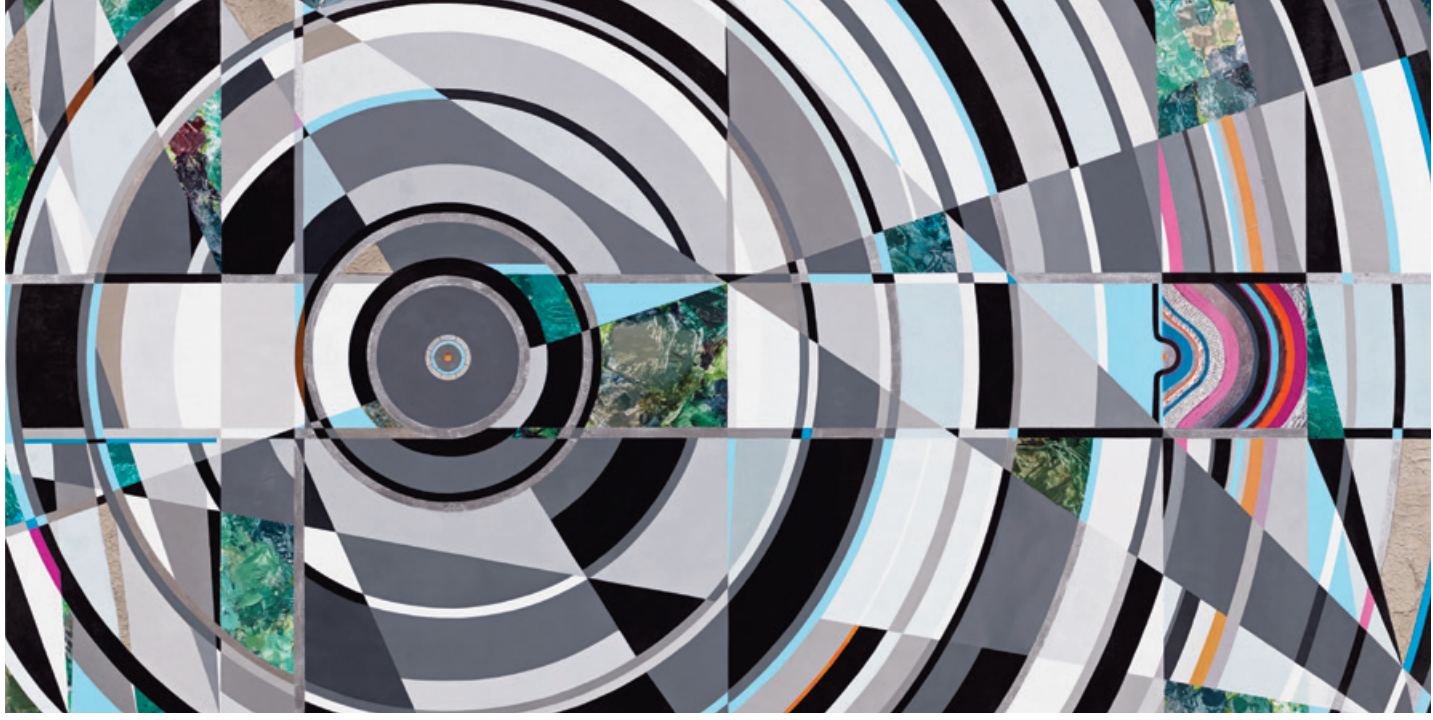
Syn rzeźnika, z malarstwem zetknął się po raz pierwszy, kiedy natrafił na reprodukcję obrazu Edvarda Muncha w gazecie. „To odmieniło moje życie” — mówi. Wątek dzieła — zarówno „ikony” historii sztuki (jak obrazy Muncha czy Paola Uccello), wizerunku ze współczesnej kultury wizualnej lub wytworu tradycji pozaeuropejskiej — często powraca w jego twórczości. Stosuje najróżniejsze techniki: fotografię, wideo, malarstwo, rysunek, a nawet witraż, tworzy obiekty i instalacje, często z wykorzystaniem neonów. W swoich pracach łączy intelektualną tradycję kultur Wschodu i Zachodu, podejmuje zagadnienia związane z czasem i pamięcią. Wiele jego dzieł odnosi się do dramatycznych momentów w historii ludzkości, wojny i przemocy, ale także pamięci i tożsamości. Na wystawie *Tęcza anioła* w Zachęcie, prócz tytułowej pracy oraz instalacji przestrzennej — serii neonów — prezentowana jest również praca z cyklu *Muzeum LIFE COLLAGES*.

Sarkis Zabunyan (known as Sarkis, born in 1938 in Istanbul) — an Armenian conceptual artist, one of the most important representatives of the world's artistic scene. Sarkis studied painting and design at the Mimar Sinan Fine Arts University in Istanbul. He has lived in Paris since 1964. Sarkis was among a dozen or so young artists invited, by the curator and art critic Harald Szeemann, for the exhibition *Live in Your Head: When Attitudes Become Form (Works — Concepts — Processes — Situations — Information)* in the Kunsthalle Bern (1969) which outlined a new vision of contemporary art. Since the 1970s he has participated in numerous international public displays, among others: *Documenta* in Kassel (1977, 1982) or the Venice Biennales (1990, 1993, 2015), Sydney (1982, 1990), São Paulo (1985) and Istanbul (1987, 1989, 1995, 2007). In recent years he exhibited among others in the Musée National d'Art Moderne in the Centre Pompidou in Paris (2010), Museul National de Artă Contemporană MNAC in Bucharest (2014) and Istanbul Modern in Istanbul (2010). In 2015, at the 56th International Art Exhibition in Venice Sarkis participated in the collective display at the Armenian Pavilion (*Armenity*, Monastery and Island of San Lazzaro degli Armeni) and represented Turkey with the installation *Respiro* in the form of a neon "breathing" rainbow which metaphorically referred to the centenary of the Armenian Genocide. Teaching constitutes an essential part of his activity; in the years 1980–1990 the artist was the head of the Art Department at the École des Arts Décoratifs in Strasbourg.

A butcher's son, he had his first encounter with painting thanks to a copy of the picture of Edvard Munch in a daily newspaper. 'It changed my life', he says. The motif of a work of art — whether an 'icon' of art history (such as the paintings of Munch or Paolo Uccello), images of contemporary visual culture or products of non-European tradition — is recurrent in his output. Sarkis applies various techniques: photography, video, painting, drawing and even stained glass. He also creates objects and installations, often using neon lights. In his oeuvre the artist combines the intellectual tradition of the cultures of the East and West and addresses the issues concerning time and memory. Many of his works refer to dramatic moment in the history of humankind, such as war and violence, but he also deals with memory and identity. At the exhibition *Angel Rainbow* at the Zachęta — National Gallery of Art, apart from the title work and spatial installation being a series of neon lights, the work from the cycle *Museum of LIFE COLLAGES* is being presented.



for: © Genevieve Hanson, dzięki uprzejmości artystki i Bortolami Gallery, Nowy Jork | photo: © Genevieve Hanson, courtesy of the artist and Bortolami Gallery, New York



for: © Genevieve Hanson, dzięki uprzejmości artystki i Bortolami Gallery, Nowy Jork | photo: © Genevieve Hanson, courtesy of the artist and Bortolami Gallery, New York



for: © Genevieve Hanson, dzięki uprzejmości artystki, Bortolami Gallery, Nowy Jork, i Tegenboschvanvreden Gallery, Amsterdam | photo: © Genevieve Hanson, courtesy of the artist, Bortolami Gallery, Nowy Jork, and Tegenboschvanvreden Gallery, Amsterdam

Anna Ostoya

Anna Ostoya

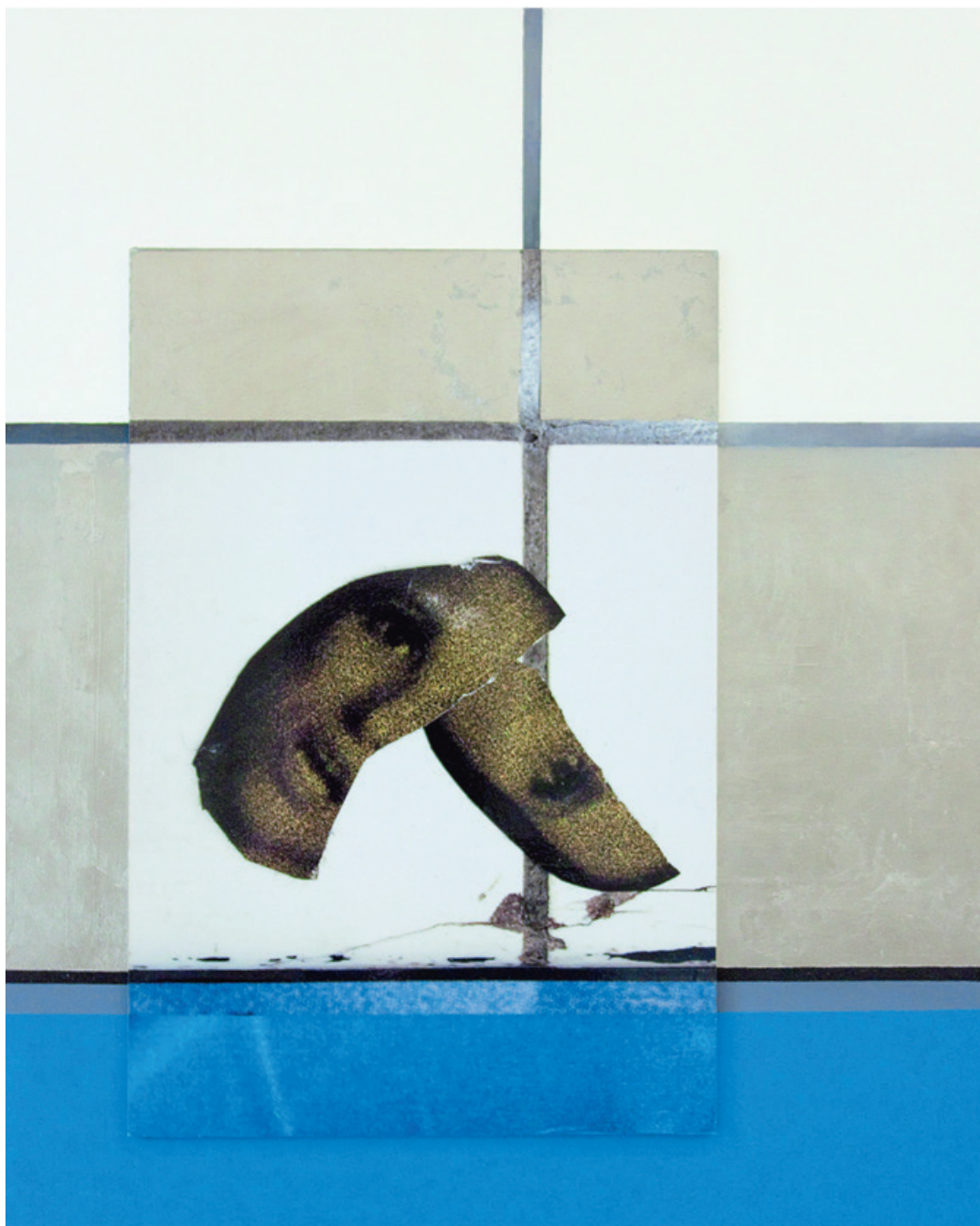
kuratorka | curator: **Maria Brewińska**

współpraca | collaboration: **Katarzyna Kołodziej-Podsiadło**

Wystawa Anny Ostoi w Zachęcie jest pierwszą przeglądowną prezentacją twórczości artystki, ujętą w nowej konfiguracji. Prace, które wcześniej tworzyły zamknięte układy znaczeniowe, zostały z nich wytrącone, by zaistnieć w odmiennym kontekście. Pokazujemy zarówno wcześniejsze obrazy: *Początek/Koniec* (2009), *Praca* (2013), cykl *Transpozycje* (2014), kolaże wybrane z kilku serii: *Ekspozycje* (2011), *Skrawki: Przyszłe prace* (2013), jak i najnowsze realizacje: *Dawna Rzeczowość* (2016) i *(NIE)DOKOŃCZONE (według Frenhofera)* (2017) — wszystkie dotykające problemu sztuki i osobistego doświadczenia.

Ostoya tworzy obrazy, kolaże, fotomontaże i teksty, często osobiste, dopełniające wizualną warstwę prac. Jej twórczość, szczególnie w ostatnim czasie, charakteryzuje formalna jednorodność i konceptualny rygor. Wpisuje się ona w nurt współczesnych powrotów do różnorodnych narracji historii sztuki — awangardowych tradycji estetycznych z początku XX wieku, takich jak futurizm, kubizm, dadaizm, konstruktywizm, ale także powojennej neoawangardy — minimalizmu i konceptualizmu, a także pop artu i postmodernizmu. Kontekst historycznej awangardy jako podstawa twórczości nie wydaje się niczym nowym czy rewolucyjnym. W przypadku recepcji sztuki Ostoi łatwo o wrażenie *dejà vu*. Ale powroty do tradycji są od dawna usankcjonowane w praktyce artystycznej: w neoawangardzie lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych, gdzie dawne eksperymenty formalne stały się narzędziami krytyki establishmentu, systemu społecznego, instytucji sztuki; w postmodernizmie lat osiemdziesiątych służyły do kwestionowania status quo artysty i oryginalności dzieła sztuki; obecne są także w praktykach ostatniej dekady, którą charakteryzuje niespotykany dotąd pluralizm. Modernizm i jego nieustannie odkrywany potencjał pozostaje wciąż naszą codziennością, określa naszą tożsamość, jest źródłem twórczej energii, niemal uniwersalnym punktem odniesienia i inspiracji.

Pozostając w etosie „nowego modernizmu” (jak go nazywa brytyjski krytyk Martin Herbert) czy „altermodernizmu” (określenie Nicolasa Bourriauda), strategia artystyczna Ostoi opiera się na wielu praktykach. Artystka zawłaszcza, rekonstruuje, redefiniuje awangardowe techniki i style: kolaż, malarstwo abstrakcyjne ścierające się z figuracją z dominującymi w niej dawnymi konwencjami stylistycznymi i kubistyczną metodą fragmentaryzacji; reanimuje kolor przywołujący eksperymenty pierwszej



fot. dzięki uprzejmości artystki i Galerie Silberkuppe, Berlin | photo courtesy of the artist and Galerie Silberkuppe, Berlin

Gwałty 1, 2013, fotografia, akryl, płatki srebra, płyta

na sąsiedniej stronie:

Transpozycja I, 2013, akryl, szelak, papier, papier-mâché, płatki palladu, płótno

Transpozycja II, 2014, akryl, olej, papier, papier-mâché, płatki palladu, aluminium, stal nierdzewna, płótno

Transpozycja IV, 2014, akryl, olej, emalia, papier, aluminium, płótno

Rapes 1, 2013, mounted photograph, acrylic and silver leaf on board

opposite:

Transposition I, 2013, acrylic, shellac, paper, papier-mâché and palladium leaf on canvas

Transposition II, 2014, acrylic, oil paint, paper, papier-mâché, palladium leaf, aluminum ribbon, and stainless steel on canvas

Transposition IV, 2014, acrylic, oil paint, enamel, paper and aluminum ribbon on canvas



foto: © Timo Ohler, dzięki uprzejmości artystki i Galerie Silberkuppe, Berlin | photo: © Timo Ohler, courtesy of the artist and Galerie Silberkuppe, Berlin

awangardy, poddaje recyklingowi istniejące już zdjęcia, obrazy, narracje, co wpisuje jej twórczość w nurt sztuki zawłaszczeń (appropriation art), podważający unikatowy charakter dzieła. Oscylujące pomiędzy powagą a ironią prace Ostoi dotyczą uwarunkowań i ograniczeń modernizmu, podejmują próbę nowego odczytania jego złożonych paradygmatów, ale również globalne i lokalne problemy współczesności.

W twórczości artystki wyróżniają się szczególnie kolaże. Technika ta, wymyślona przez kubistów, jest dzisiaj jedną z najbardziej popularnych form recyklingu gotowych materiałów, często archiwalnych, skutkującą efektami wizualnymi o nieco nostalgicznym zabarwieniu. Wystawę otwiera wybór kolaży z kilku serii z ostatnich lat. Seria *Ekspozycje* (2011) była pierwotnie pokazywana w Bortolami Gallery na pierwszej wystawie artystki w Nowym Jorku. Cechuje ją dyscyplina intelektualna i formalna, a także czasowa — przez miesiąc produkowany był codziennie jeden kolaż. Nadało to procesowi twórczemu wymiar performatywny, ale oznaczało również wytężoną pracę w artystycznej „manufakturze”. Reżim, jakiemu poddała się Ostoya, znalazł odbicie w zdyscyplinowanym i jednolitym charakterze prac balansujących pomiędzy abstrakcją a reprezentacją w ramach „kontrolowanej improwizacji”. Abstrakcja — to abstrakcja geometryczna w podstawowych kolorach, zaś reprezentacja, *mimesis* — to wycinki o istotnej treści z bieżącej prasy (np. ilustracje protestów społecznych i konfliktów zbrojnych w krajach arabskich), ale też błahe newsy medialne.

Druga seria kolaży, *Dawna Rzeczowość* (2016), pokazywana była na wystawie w Galerie Silberkuppe w Berlinie, a w Zachęcie reprezentowana jest przez trzy prace: *Burze*, *Łuki* i *Gabinet „Świat jutra”*. Do ich powstania wykorzystane zostały archiwalne ilustracje z przypadkowo znalezionej książki o historii II wojny światowej, skompiłowane z modernistycznymi abstrakcjami, tworzące rodzaj barwnego ornamentu, gdzie „dawna rzeczowość” wojennego koszmaru zestawiona jest np. z obrazami współczesnego konsumpcjonizmu (w kolażu *Łuki* obraz parady nazistów maszerujących po Polach Elizejskich na tle Łuku Triumfalnego zderzony został ze współczesną panoramą ulicy na zdjęciu z pudełka po czekoladkach) albo prowadzi dialog z przedwojennym amerykańskim optymizmem (zdjęcie monumentalnej aranżacji światowych targów w Nowym Jorku w kwietniu 1939 roku w *Gabinet „Świat jutra”*). Widzimy stabilizację i chaos połowy XX wieku w zestawieniach zapożyczonych zdjęć zdarzeń politycznych z końca wieku — tu w kolażu trzech historycznie symbolicznych owali: placu Tahrir w Kairze, Okrągłego Stołu w Polsce, sali obrad Parlamentu Europejskiego (*Owale*). Technika kolażu Ostoi pozwala dowolnie łączyć ze sobą miejsca, sytuacje i różne, często przeciwstawne perspektywy czasowe, budować zagadkowe korespondencje. W intencji artystki ma ukazywać podobieństwa politycznych zdarzeń, drzemające w ich tle afektywne doświadczenia, np. ciągłego poczucia zagrożenia konfliktem wojennym czy lęku, jaki wywołuje przemoc władzy. Na wystawie w Berlinie serię kolaży dopełniały dwa obrazy: *Poczałunek* (2016) namalowany w kubistycznej manierze na podstawie głośnego zdjęcia (1979), ukazującego całujących się Leonida Breżniewa i Ericha Honeckera, to nawiązanie do czasów, w których dorastała Ostoya i których konsekwencje Europa odczuwa do dzisiaj. Drugi obraz to

Łuki, 2016, olej, akryl, papier, papier-mâche, płatki złota, płótno

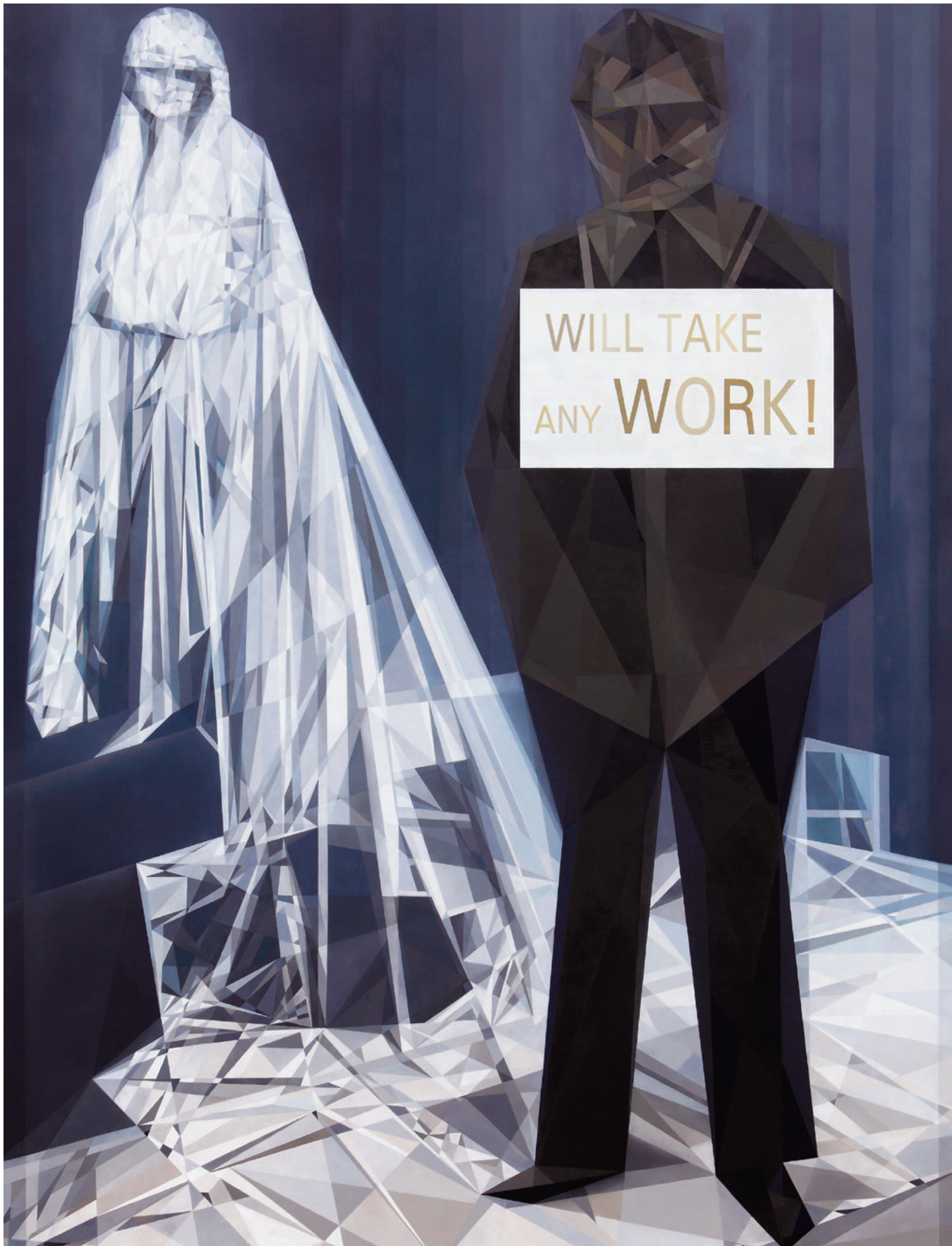
na sąsiedniej stronie:

Praca, 2011–2013, olej, płótno

Arches, 2016, oil, acrylic, paper, papier-mâché and gold leaf on canvas

opposite:

Work, 2011–2013, oil on canvas



WILL TAKE
ANY **WORK!**



foto: © Timo Ohler, dzięki uprzejmości artystki i Galerie Silberkuppe, Berlin | photo: © Timo Ohler, courtesy of the artist and Galerie Silberkuppe, Berlin

Gabinet „Świat jutra”, 2016, olej, akryl, papier, płótno

na sąsiedniej stronie:

Lee nr 2, 2013, druk archiwalny, papier ścierny, płatki złota, płótno

The Cabinet of 'The World of Tomorrow', 2016, oil, acrylic and paper on canvas

opposite:

Lee No. 2, 2013 archival print, sandpaper and gold leaf on canvas

egzemplarzy *Mémoires* z okładką z papieru ściernego wzbudziła zainteresowanie formą i treścią, stając się wzorem do tworzenia podobnych prac.

Na wystawie wyróżnia się wyjątkowa kompozycja złożona z kilkunastu różnych prac Ostoi powieszonych obok siebie, częściowo pokazywanych wcześniej w Galerie Silberkuppe w Berlinie (*Skrawki: Przyszłe prace*). Zbiór wydaje się dość przypadkowy, ale jest wysublimowany i zmysłowy. Prace mają zróżnicowany charakter — są tu kadrowane zdjęcia, kolor i jego brak, żywica i krew, papiery i folie, geometria i odciski ciał, penisy i oczy, ślady życia i śmierci, przemoc i seks, porządek i chaos, rzeczy ładne i werystyczne. Całość łączy sieć ukrytych relacji, porządkujących pozorny chaos. Instalacja przesycona jest obrazami, które nawzajem się pożerają, wytracając przez to część swoich pierwotnych znaczeń. Jest w tym coś perwersyjnego.

Z tak skomponowaną ścianą kontrastują w tej samej przestrzeni horyzontalne obrazy/kompozycje z serii *Transpozycje*, oparte na wspólnej zasadzie — fragment jednego obrazu w formie kwadratu staje się początkiem kompozycji następnego, jak w łańcuchu zawłaszczeń. Kwadrat, kształt suprematyzmu, wędruje przez wszystkie dziesięć płócien. W przeciwieństwie do mniej czy bardziej cielesnych kolaży oraz innych obrazów na wystawie te prace są indyferentne, apolityczne, bezcielesne i zdystansowane. Balansowanie pomiędzy abstrakcją a mimetycznością — znaną z innych obrazów — zastąpiła tu czysta abstrakcja geometryczna.

Twórczość Ostoi wpisuje się w nurt sztuki zawłaszczeń zapoczątkowanej przez awangardę, ale świadomie wykorzystywanej w postmodernistycznym przełomie lat siedemdziesiątych i osiemdziesiątych. W jednej sali wystawa skupia najważniejsze obrazy artystki. *Pocałunek 1* (2013), namalowany ze zdjęcia gorący pocałunek dwóch ważnych figur w świecie sztuki, konceptualisty Lawrence'a Weinerja i prominentnego historyka sztuki Benjamina Buchloha, symbolizuje unię teorii i praktyki sztuki, ale także *masculine power*. Drugi obraz, *Początek/Koniec*, przetworzony w kubizującej stylistyce akt pędzla Gustave'a Courbeta *Początek świata* (1866), podejmuje kwestie podmiotowości i uprzedmiotowienia ciała kobiecego. *Praca*, obraz namalowany na podstawie słynnego fotomontażu Johna Heartfielda z 1932 roku *Najlepsze produkty kapitalizmu* (*Spitzenprodukte des Kapitalismus* — zdjęcie ukazujące Heartfielda z tekstem na piersi: „Podejmę się każdej pracy”, z kobietą w sukni ślubnej w tle), odnosi się do problemu bezrobocia, nierówności klasowej, kryzysu, podziału ról męskich i kobiecych, utowarowienia podmiotów i ich wzajemnych relacji.

Prace artystki wykorzystują symbole wizualne nowoczesności, style malarskie, fotografie, reinterpreterując je w modernistycznych, kubizujących i innych formach. Nowoczesność widoczna przede wszystkim w warstwie formalnej stanowi głównie narzędzie krytyki i demaskacji współczesnych konfliktów. Konceptualne podejście to przemyślana strategia artystyczna, poprzez którą Ostoya odzyskuje dla siebie różne narracje historii sztuki. Wystawa nie proponuje ani „nowego formalizmu”, ani „powrotu do abstrakcji”. Jej celem nie jest również odkrycie nieznanych czy zapomnianych kierunków ery nowoczesnej, wręcz przeciwnie — pokazywane prace podważają uwarunkowania, ograniczenia i skutki nowoczesności. Ujawniają jej dwuznaczności i podejmują próbę nowego odczytania jej retoryki, złożonej gramatyki modernizmu. ●●●

Maria Brewińska

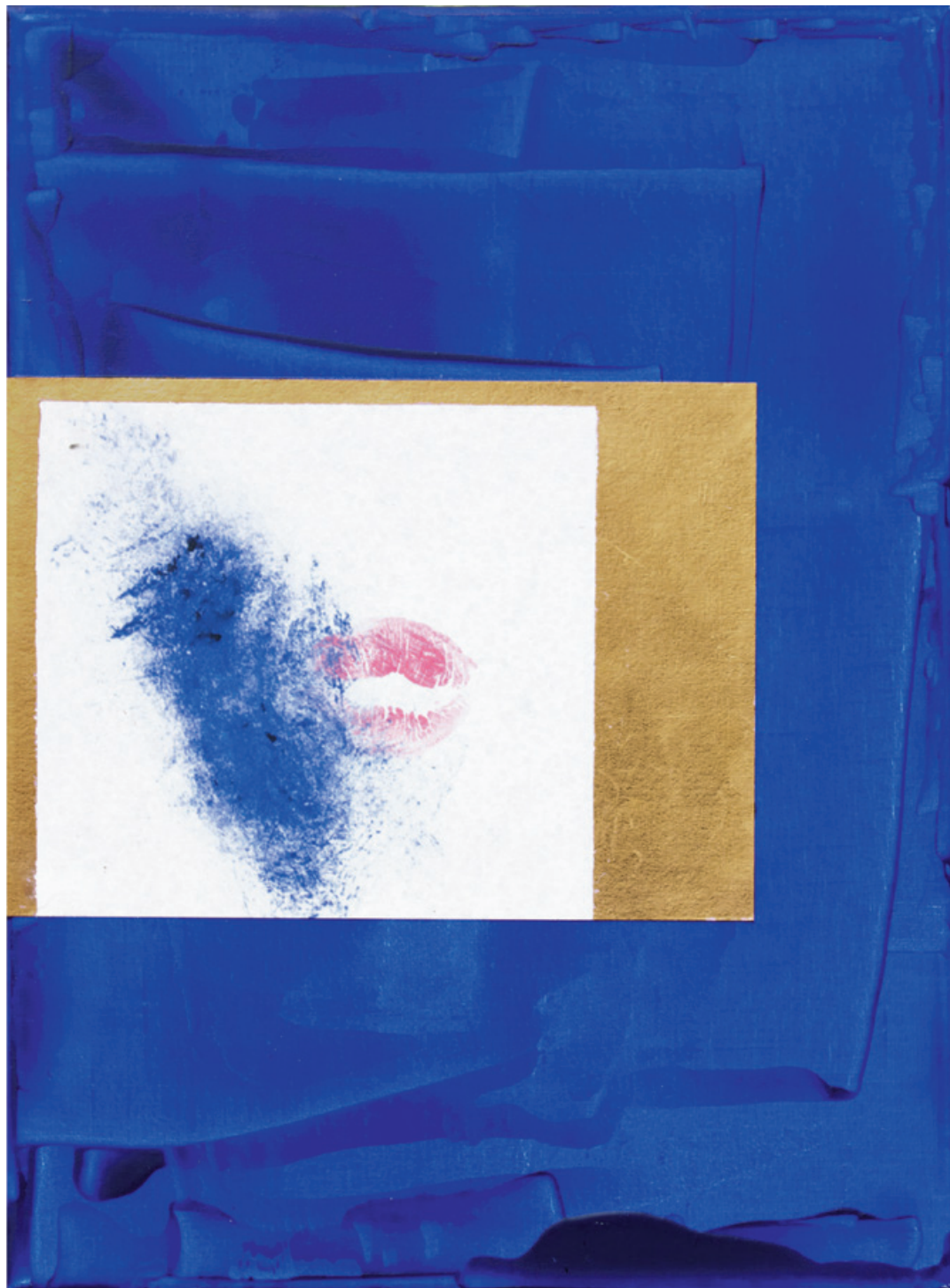
Dawna Rzeczowość, powstały na podstawie zapożyczonego obrazu Michaeli Eichwald *It Is Keine Tradition* (2016) — w stylistyce abstrakcji geometrycznej, z domalowanymi gwiazdami z flagi Unii Europejskiej. Za pozornym triumfem europejskiej stabilizacji kryje się tu wiele zbiorowych i indywidualnych nadziei, ale też poczucie niepewności przyszłości tego organizmu politycznego. Ostoya odnosi się do Nowej Rzeczowości (*Neue Sachlichkeit*), nurtu w malarstwie niemieckim czasów Republiki Weimarskiej, poprzedzającej terror nazistowskich Niemiec. Owa Nowa/Dawna Rzeczowość w wydaniu artystki ukazuje turbulencje, ale nade wszystko paralele historycznych doświadczeń.

Specyfika techniki kolażu, pozwalająca na remiks elementów z różnych narracji, hierarchii, przestrzeni, sprawia, że prace Ostoi można postrzegać w ponadczasowej perspektywie, gdzie historia nie jest ujęta podręcznikowo, lecz — jak w kolażu — jej fragmenty są „przeszczepiane” w dowolnych konfiguracjach z dowolnych punktów na skali czasu, składając się na nowe sekwencje znaczeń. Kolaż tylko pozornie staje się tu środkiem aktywowania cudzych historii, zapożyczonych z mediów, bo typowa dlań kompilacja różnych materiałów, kadrowanie oraz fragmentaryzacja zdjęć przeciwstawiają się tradycyjnym formom przepływu informacji, stając się źródłem nie tylko nowych znaczeń, ale i wrażeń estetycznych czy zmysłowych. Użycie tej metody podbija tu afektywność pierwotnego obrazu (*Ekspozycje, Dawna Rzeczowość*), ale też go zaciera poprzez użycie wysublimowanych modernizujących motywów (*Ekspozycje*) bądź uwzniośla, jak w serii *Dawna Rzeczowość*, gdzie abstrakcyjne ornamenty okalają kolażową warstwę wizualną, stając się jej przedłużeniem. Można nawet odnieść wrażenie, że w niektórych pracach siła przekazu wizualnego i znaczeniowego użytych materiałów archiwalnych ustępuje swoistej dekoracyjności, przejawiającej się w malarskich lub graficznych ingerencjach. Kolaż w swej warstwie wizualnej budzi nierzadko nostalgiczne uczucia, ale z drugiej strony, w zależności od intencji i skali przekazu może stać się narzędziem krytyki. Według Hala Fostera stał się nim w praktyce neoawangarda, wskazując na kwestie społeczne, polityczne, feministyczne, rasowe itp. Jedną z pierwszych książek artystycznych — *Mémoires* (1959) Asgera Jørna i filozofa Guy Deborda, założycieli Międzynarodówki Sytuacjonistycznej — powstała w całości jako kolaż ilustrujący „psychogeografię” życia Deborda i napięcia społeczne rozładowane w rewolucjach 1968 roku. Wcześniej Debord i Jørn stworzyli *Fin de Copenhague* (*Goodbye to Copenhagen*, 1957), ale to właśnie edycja 200

Anna Ostoya urodziła się w Krakowie w roku 1978, studiowała w Parsons School w Paryżu (1997–2001) i Städelschule we Frankfurcie nad Menem (2002–2005), a w latach 2008–2009 zrealizowała program studyjny w ramach Whitney Independent Study Program w Nowym Jorku. Mieszka i pracuje w Nowym Jorku. Jej prace prezentowane były m.in. na Biennale w Lyonie (2015), w Museum of Modern Art w Nowym Jorku (*New Photography*, 2013), Power Plant w Toronto, CCS Bard College, na Manifesta 7



foto: dzieła uprzejmości artystki i Galerie Silberkuppe, Berlin | photo courtesy of the artist and Galerie Silberkuppe, Berlin



w Rovereto, w Lisson Gallery w Londynie i na 2 Biennale w Atenach. Wystawy indywidualne w Kunsthalle w Miluzie, Galerii Foksal w Warszawie, Galerii Kronika w Bytomiu, Bortolami Gallery w Nowym Jorku, tegenboschvanverden w Amsterdamie i Silberkuppe w Berlinie.

This exhibition at Zachęta is the first institutional survey of Anna Ostoya's work. Her works are presented here in a new configuration: pieces which formed closed meaning arrangements before were taken out of them in order to be put in a different context. We are showcasing both earlier paintings: *The Origin/The End* (2009), *Work* (2013), the cycle *Transpositions* (2014), collages chosen from several series: *Exposures* (2011), *Rips: Future Works* (2013), as well as the latest works: *Alte Sachlichkeit (The Old Objectivity)* (2016) and *(UN)DONE (After Frenhofer)* (2017) — that all touch upon the problems of art and personal experience

Ostoya creates pictures, collages, photomontages as well as writes texts that are often personal and complementary to the visual elements of the works. Her output, in particular recently, is characterised by formal homogeneity and conceptual rigour. It fits into the current of contemporary returns to various narrations of art history — both the avant-garde aesthetic traditions from the beginning of the 20th century, such as futurism, cubism, Dada, constructivism, and the post-war neo-avant-garde traditions, namely minimalism and conceptual art as well as pop and postmodernism. At first glance, this context of the historical avant-garde as a foundation of artistic work appears neither new nor revolutionary. When coming into contact with Ostoya's work, it is easy to get the feeling of *dejà vu*. However, such turns to tradition have been sanctioned in artistic practice for a long time: in the neo-avant-garde of the 1960s and the 1970s erstwhile formal experiments became a tool to criticise the establishment, social system and institutions of art; in the post-modernism of the 1980s they served to question the *status quo* of the artist and originality of art works; more recently, they have been discernible in the practices of the last decade, characterised by an unprecedented pluralism. Modernism and its continually discovered potential still remains our everyday reality, determines our identity, provides a source of creative energy, constitutes almost universal point of reference and inspiration.

Keeping to the ethos of 'new modernism' (as the British critic Martin Herbert calls it) or 'altermodernism' (to use the term coined by Nicolas Bourriaud), the artistic strategy of Ostoya is based on many practices. The artist appropriates, reconstructs and redefines avant-garde techniques and styles: collage, abstract painting clashing with figuration dominated by old stylistic conventions and the cubist method of fragmentation; she resuscitates colour that recall the experiments of the first avant-garde and, finally, she recycles-pre-existing photographs, paintings

Kule 2, 2013, akryl, szminka, druk archiwalny, płatki złota, płótno

na sąsiedniej stronie:

Pocałunek (2), 2011–2013, olej, płótno

Pocałunek (1), 2011–2013, oil on canvas, fot. dzięki uprzejmości artystki i Galerie Silberkuppe, Berlin

Balls 2, 2013, acrylic, lipstick, archival print and golden leaf on canvas

opposite:

The Kiss (2), 2011–2013, oil on canvas

The Kiss (1), 2011–2013, oil on canvas

pictures and narratives placing her oeuvre in the domain of appropriation, which seeks to undermine the idea of uniqueness in art. Oscillating between seriousness and irony, Ostoya addresses the conditions and limitations of modernism, attempting to reread its complex paradigms as well as deal with global and local problems of the present day.

In Ostoya's work, collage occupies a particular place. The technique, devised by cubists, belongs nowadays to one of the most popular forms of recycling ready-mades, often archival materials, which leads to visual effects, slightly nostalgic in tone. A selection of collages from the series created in recent years opens the exhibition. The first one are *Exposures* (2011), originally displayed at Bortolami Gallery during the first exhibition of the artist in New York. It is characterised by intellectual, formal and time discipline — within one month Ostoya produced one collage a day. This strategy not only added a performative dimension to the artistic process, but also meant an intensive work in the artistic 'manufacture'. The regime Ostoya imposed on herself was reflected in a disciplined and homogeneous character of the pieces which balance between abstraction and representation within the frames of 'controlled improvisation'. Abstraction means geometrical abstraction with basic colours, while representation, *mimesis*, denotes both essential excerpts from the current press (e.g. illustrations of social protests and armed conflicts in the Arab states) and trivial media news.

The second series of collages, *Alte Sachlichkeit* (2016), was shown at the exhibition in Berlin's Galerie Silberkuppe, while in Zachęta it is represented by three works: *Storms*, *Arches* and *The Cabinet of 'The World of Tomorrow'*. To produce them, archival illustrations from a book on World War II, found by accident, were used. They were compiled with modernist abstractions, thus forming a kind of a colourful ornament where the 'old objectivity' of the war nightmare is juxtaposed with e.g. images of contemporary consumerism (e.g. in the collage *Arches* the picture of the Nazi parade marching along the Avenue des Champs-Élysées against the Arc de Triomphe was confronted with the contemporary panorama of the street cut out of a box of chocolates) or leads a dialogue with pre-war American optimism (a snapshot of the monumental arrangement of the 1939 New York World's Fair in *The Cabinet of 'The World of Tomorrow'*). We see the stability and chaos of the mid-20th century in the combinations of photos featuring political events of the end of the century — e.g. the collage *Ovals* combines three historically symbolic ovals: depicting Tahrir Square in Cairo, the Round Table in Poland and the Chamber of the European Parliament. The technique of collage allows places, situations and various, often contradictory time perspectives to be blended and mysterious correspondences to be built. The artist's intention is to reveal the similarities of political



foto: dzięki uprzejmości artystki i Bortolami Gallery, Nowy Jork | photo courtesy of the artist and Bortolami Gallery, New York



foto: dzięki uprzejmości artystki i Galerie Silberkuppe, Berlin | photo courtesy of the artist and Galerie Silberkuppe, Berlin



fot. © Timo Ohler, dzięki uprzejmości artystki i Galerie Silberkuppe, Berlin | photo: © Timo Ohler, courtesy of the artist and Galerie Silberkuppe, Berlin

Burze, 2016, akryl, archiwalny wydruk atramentowy, papier ścierny, płatki złota, płótno

Storms, 2016, acrylic, archival inkjet print, sandpaper and gold leaf on canvas

na sąsiedniej stronie:
(*NIE*)ZNAJE, 2016, akryl, płótno

opposite:
(*UN*)KNOWN, 2016, acrylic on canvas

events and affective experiences rooted in them, e.g. of permanent threat of war or fear of violence from authorities. Two pictures rounded out the series of collages at the Berlin exhibition. The first one was *A Kiss* (2016), painted in the cubist manner on the basis of a well-known photograph (1979) which portrays Leonid Brezhnev and Erich Honecker kissing each other. It is a reference to the times of Ostoya's youth, a period whose effects Europe feels till the present day. The second picture was *Alte Sachlichkeit* which had been created on the basis of the painting *It Is Keine Tradition* (2016) borrowed from Michaela Eichwald and executed in the style of geometrical abstraction, with added stars from the flag of the European Union. Many collective and individual hopes as well as the feeling of uncertainty about the future of this political organism hide behind an ostensible triumph of EU stability. Ostoya refers to the New Objectivity (*Neue Sachlichkeit*), a movement in German painting existing during the period of the Weimar Republic which preceded the terror of Nazi Germany. This New/Old Objectivity in the artist's interpretation shows not only turbulences but also, above all, parallels between historical experiences.

The unique character of collage, which allows elements of different narrations, hierarchies and spaces to be remixed, shifts Ostoya's works into a timeless perspective where history is not presented in textbook fashion but — as in collage — its elements are 'grafted' in free configurations from any points on a timescale, making new sequences of meanings. Collage only seemingly becomes here a means of activating other people's stories borrowed from the media because its typical compilation of various materials, framing and fragmentation of photos defy traditional forms of the flow of information, giving rise not only to new meanings, but also aesthetic or sensual impressions. In this case the application of the discussed method not only increases the emotionality of an original image (*Exposures*, *Alte Sachlichkeit*) but also blurs it by using sublimated modernist-style motifs (*Exposures*) or elevates it as in the series *Alte Sachlichkeit* where abstract ornaments surround the collage visual layer thus becoming its continuation. You can even receive the impression that in some works the impact of the visual message and the power of the intended meaning of the used archival materials are interior to peculiar decorativeness manifesting itself in painterly and graphic interferences. The collage's visual layer often evokes nostalgic feelings but it can also, depending upon the intention and scale of the message, become a tool of criticism. According to Hal Foster, collage became such an instrument in the practice of the neo-avant-garde by addressing social, political, feminist, racial issues etc. One of the first artistic books — *Mémoires* (1959) of Asger Jørn and the philosopher Guy Debord, founders of the Situationist International — was created in full as a collage which illustrated the 'psychogeography' of Debord's life and social tensions released in the 1968 revolutions. Earlier Debord and Jørn produced *Fin de Copenhague* (*Goodbye to Copenhagen*, 1957), but it was just the edition of 200

copies of *Mémoires* with the cover of sandpaper which sparked interest with its form and context, becoming a model for similar works.

A unique composition of a dozen or so Ostoya's pieces hung together, in part showcased previously in Galerie Silberkuppe in Berlin (*Rips: Future Works*), stands out at the exhibition. The collection appears fairly random but it is refined and sensuous. The art objects are of diverse character: among them you can find cropped pictures, colour and its lack, resin and blood, paper and foil, geometry and body prints, penises and eyes, traces of life and death, violence and sex, order and chaos, pretty and veristic things. The entirety is linked by the network of hidden relations which order a seeming chaos. The installation is suffused with pictures which devour one another, for this reason losing part of their original meanings. There is an element of perversion in it.

The wall composed in this way contrasts with large horizontal paintings/compositions from the series *Transpositions* accommodated in the same space. The works follow a common rule — a fragment of one square picture initiates the composition of the next one, like in a chain of appropriations. The square, a shape linked with suprematism, appears on all ten canvases. In opposition to more or less carnal collages and other works on display these paintings are indifferent, apolitical, incorporeal and detached. The balance between abstraction and mimesis — known from other pictures — was replaced here with pure geometric abstraction.

The output of Ostoya represents the trend of appropriation art originated by the avant-garde but consciously used at the postmodernist turn of the 1970s and 1980s. The exhibition gathers the artist's most significant paintings. *The Kiss (I)* (2013) can be taken as a point of departure. It is a scene, painted from a photo, of the affectionate kiss exchanged by two crucial personages in the world of art, the conceptualist Lawrence Weiner and the prominent art historian Benjamin Buchloh, symbolising the union of art theory and practice, as well as the *masculine power*. The second picture, *The Origin/The End*, a version of Gustave Courbet's act *The Origin of the World* (1866) transformed in the cubist stylistics, deals with the issue of the subjectification and objectification of a female body. *Work* — a painting executed with reference to John Heartfield's famous photomontage *Spitzenprodukte des Kapitalismus* [The Finest Products of Capitalism] of 1932 (a snapshot featuring Heartfield with the board reading 'Nehme jede Arbeit an!' — 'Will take any work!' and a bride in a wedding dress in the background), approaches the problem of unemployment, class inequality, crisis, division of roles into male and female ones, commodification of subjects and their mutual relationships.

The artist's works use visual symbols of modernity, painting styles and photographs, reinterpreting them in modernist, cubist and other forms. This modernity, observable most of all in the formal layer, constitutes the main tool for criticising and exposing contemporary conflicts. The conceptual approach is a well-thought-out artistic strategy thanks to which Ostoya regains various narrations of art history. The exhibition proposes neither 'new formalism' nor a 'return to abstraction'. Its aim is not to discover unknown or forgotten movements of the modern era either, quite the opposite — the presented oeuvre questions the conditions, limitations and effects of modernity. The works reveal its ambiguousness and attempt to reread its rhetoric, a complex grammar of modernism. ●●●

Maria Brewińska

Anna Ostoya was born in Kraków in 1978. She studied in the Parsons School in Paris (1997–2001) and Städelschule in Frankfurt am Main (2002–2005). In 2008–2009 Ostoya carried out a study programme as part of the Whitney Independent Study Program in New York. She works and lives in New York. Her pictures were displayed in the 2015 Lyon Biennial, at the Museum of Modern Art (*New Photography*, 2013), the Power Plant Toronto, the CCS Bard College, Manifesta 7 Rovereto, Lisson Gallery in London, and the Second Athens Biennial. She has had solo exhibitions at La Kunsthalle Mulhouse, Foksal Gallery in Warsaw and CCA Kronika in Bytom, and with her galleries: Bortolami, New York; tegeboschvanvreden, Amsterdam; Silberkuppe, Berlin.



for. dzięki uprzejmości artystki i Galerie Silberkuppe, Berlin | photo courtesy of the artist and Galerie Silberkuppe, Berlin

Kalendarz wydarzeń | The Events Calendar

Hubert Czerepok. Początek

8 listopada (środa), godz. 17 ⊕ ○ AD»

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

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

9 listopada (czwartek), godz. 18 ○

Nauka jako teoria sztuki, sztuka jako praktyka naukowa. Wykład prof. Agnieszki Jelewskiej i dr Michała Krawczaka

14 listopada (wtorek), godz. 18 ○

Pokaz filmu *Całodniowy spacer (All Day Strolling)*, reż. Sandro Kakabadze, Wielka Brytania, Gruzja, 2011, 29 min
→ sala multimedialna, wejście od ul. Burschego

16 listopada (czwartek), godz. 18 ○

Po co prowadzić badania interdyscyplinarne? Uwagi archeologa i historyka. Wykład dr Roksany Chowaniec i prof. Łukasza Niesiołowskiego-Spano

17 listopada (piątek), godz. 12.15 ⊕ ○

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

→ prowadzenie: Barbara Dąbrowska i Maria Kosińska
→ zapisy: formularz zgłoszeniowy na stronie zacheta.art.pl
lub informacja@zacheta.art.pl

19 listopada (niedziela), godz. 15 ⊕ ●

Warsztaty rodzinne połączone z pokazem łaźników marsjańskich

→ prowadzenie: pracownicy Politechniki Białostockiej
→ koszt: 18 zł (bilet rodzinny)
→ zapisy: formularz zgłoszeniowy na stronie zacheta.art.pl
lub informacja@zacheta.art.pl

19 listopada (niedziela), godz. 19 ○

Koncert. Hubert Wińczyk — *კოსთუმს remixed*
→ sala multimedialna, wejście od ul. Burschego

Radość nowych konstrukcji. (Po)wojenne utopie Mariana

Bogusza

6 listopada (poniedziałek), godz. 19 ○
Wernisaż

12 listopada (niedziela), godz. 12.15 ● 🌀
Oprowadzanie kuratorskie Joanny Kordjak

21 listopada (wtorek), godz. 18 ○

Pokaz filmu towarzyszącego wystawie
→ sala multimedialna, wejście od ul. Burschego

28 listopada (wtorek), godz. 18 ○

Pokaz filmu towarzyszącego wystawie
→ sala multimedialna, wejście od ul. Burschego

7 grudnia (czwartek), godz. 10–20 ○

Osieki 1963–1981. Ogólnopolska konferencja naukowa.
Organizatorzy: Sekcja Polska Międzynarodowego Stowarzyszenia Krytyków Sztuki AICA, Zachęta — Narodowa Galeria Sztuki

9 grudnia (sobota), godz. 17 ⊕ ○

Warsztaty dla dorosłych

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

13 grudnia (środa), godz. 17 ⊕ ○ AD»

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

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

12 stycznia (piątek), godz. 12.15 ⊕ ○

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

→ prowadzenie: Barbara Dąbrowska i Maria Kosińska
→ zapisy: formularz zgłoszeniowy na stronie zacheta.art.pl
lub informacja@zacheta.art.pl

Maria Anto

6 listopada (poniedziałek), godz. 19 ○

Wernisaż

19 listopada (niedziela), godz. 12.15 ● 🌀

Oprowadzanie kuratorskie Michała Jachuły

25 listopada (sobota), godz. 17 ⊕ ○

Warsztaty dla dorosłych

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

12 grudnia (wtorek), godz. 18 ○

Pokaz filmu *Pustynia Tatarów (Il deserto dei tartari)*, reż. Valerio Zurlini, 1976, Francja, RFN, Włochy, 140 min

→ sala multimedialna, wejście od ul. Burschego

14 grudnia (czwartek), godz. 18 ○

Spotkanie z Zuzanną Janin

15 grudnia (piątek), godz. 12.15 ⊕ ○

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

→ prowadzenie: Barbara Dąbrowska i Maria Kosińska
→ zapisy: formularz zgłoszeniowy na stronie zacheta.art.pl
lub informacja@zacheta.art.pl

Andrej Polukord. Historia wyrwanego serca

10 listopada (piątek), godz. 19 ○

Wernisaż

→ Miejsce Projektów Zachęty, ul. Gałczyńskiego 3

24 listopada (piątek), godz. 19 ○

Wykład Adomasa Narkevičiausa na temat młodej sceny artystycznej Litwy, po którym odbędzie się koncert zespołu Without Letters

Sarkis. Tęcza anioła

27 listopada (poniedziałek), godz. 19 ○

Wernisaż

3 grudnia (niedziela), godz. 12.15 ● 🌀

Oprowadzanie kuratorskie Hanny Wróblewskiej

9 stycznia (wtorek), godz. 18 ○

Pokaz filmu *Barwy granatu (Sayat Nova)*, reż. Siergiej Paradżanow, ZSRR, 1969, 79 min

16 stycznia (wtorek), godz. 18 ○

Pokaz filmu *Pory roku (Vremena goda)*, reż. Artawazda Pieleśzian, ZSRR, 1975, 29 min

23 stycznia (wtorek), godz. 18 ○

Pokaz filmów dokumentalnych o pracowni artysty (Sarkis, Ali Kazma)

Anna Ostoya

15 grudnia (piątek), godz. 19 ○

Wernisaż

17 grudnia (niedziela), godz. 12.15 ● 🌀

Oprowadzanie kuratorskie Marii Brewińskiej

WYKŁADY ○

Szklane domy

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

→ sala multimedialna, wejście od ul. Burschego

15 listopada (środa), godz. 18

Zofia Dworakowska, *Teatr zaangażowany. Projekty i spełnienia*

13 grudnia (środa), godz. 18

Agnieszka Witkowska-Krych, *„My wychowujemy was, ale i wy nas wychowujecie”*



- 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

Filozoficzne abecadło sztuki współczesnej

Nowy cykl wykładów przygotowany we współpracy z Instytutem Filozofii UW. Zajęcia poświęcone zostaną omówieniu najważniejszych pojęć związanych ze sztuką współczesną — jej historią i zagadnieniami teoretycznymi — na modłę filozoficznego „abecadła”.
→ prowadzenie: dr Monika Murawska, dr hab. Mateusz Salwa, dr Piotr Schollenberger
→ sala multimedialna, wejście od ul. Burschego

8 listopada (środa), godz. 17

Cieleśność

22 listopada (środa), godz. 17

Eksperyment

6 grudnia (środa), godz. 17

Interpretacja

20 grudnia (środa), godz. 17

Kurator

ZACHĘTA DLA NAUCZYCIELI ○

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

30 listopada–1 grudnia

Sztuka edukacji. Projekty kulturalne dla Młodzieżowych Ośrodków Socjoterapii i Wychowawczych. Konferencja dla dyrektorów, nauczycieli, animatorów i edukatorów. Współorganizator: Młodzieżowy Ośrodek Socjoterapii nr 62 w Zielonce

SZKOLENIA

Patrzyć, żeby widzieć. Sztuka dawna i współczesna

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

→ prowadzenie: Joanna Falkowska-Kaczor i dr Monika Murawska

terminy: 6 listopada, 11 grudnia

Wokół wystaw i kolekcji Zachęty — przewodnik po polskiej sztuce współczesnej

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

→ prowadzenie: Zofia Hejke i Marcin Matuszewski

terminy spotkań: 13 listopada, 11 grudnia, 8 stycznia

Alfabet sztuki, czyli jak czytać sztukę współczesną

Szkolenie dla nauczycieli z całej Polski współorganizowane z Towarzystwem Zachęty Sztuk Pięknych

terminy: 24–25 listopada, 15–16 grudnia, 12–13 stycznia

OPROWADZANIA

Piątek o piątej ●

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

→ piątki, godz. 17, zbiórka w holu głównym

Niedzielne oprowadzania ●

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

→ 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

Przez cały czas trwania wystaw prowadzimy warsztaty, których celem jest zapoznanie z wystawą, zachęcenie do zadawania pytań i zmotywowanie do twórczego działania i myślenia.

Warsztaty dla szkół i przedszkoli ●

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

→ koszt: 150 zł od grupy do 25 osób (przedszkole i szkoła podstawowa), do 30 osób (gimnazjum i liceum)

→ czas trwania: ok. 90 min

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

Warsztaty rodzinne ⊕ ●

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

godz. 12.30 (dzieci w wieku 4–6 lat)

godz. 15 (dzieci w wieku 7–10)

→ koszt: 18 zł (bilet rodzinny)

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

Warsztaty rodzinne z cyklu

Co robi artysta? ⊕ ●

Warsztaty skierowane do rodzin z dziećmi

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

→ koszt: 18 zł (bilet rodzinny)

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

terminy: 4 listopada, 16 grudnia

KSIĘGARNIA ARTYSTYCZNA

Promocje książek ○

10 listopada (piątek), godz. 18

Premiera książki Sebastiana Frąckiewicza *Ten łokieć źle się zgina*, Wydawnictwo Czarne, Wołowiec 2017 — zbioru rozmów z polskimi ilustratorami; spotkanie z autorem

28 listopada (piątek), godz. 19

Promocja serii Archiwum Zachęty. Spotkanie z autorami książek, dr hab. Iwoną Lubą (*Awangarda w CBWA*, najnowsza książka w serii) i dr. Markiem Czapeliskim (*Architektura polskiego socrealizmu w Zachęcie*) poprowadzi dr hab. Gabriela Świątek (redaktorka serii i autorka pierwszej książki w serii, *Aporie architektury*)

5 grudnia (wtorek), godz. 18

Promocja książki *Smart obiekt. Mimowolne perwersje rzeczy*, Wydawnictwo Czarne, Wołowiec 2017.

Spotkanie z udziałem prof. Rocha Sulimy, Zdzisława Skroka, Agaty Pankiewicz i Marcina Przybyłko.

Prowadzenie: Agnieszka Obszańska

Dyskusyjny Klub Książki ○

17 listopada (piątek), godz. 18

Rozmowa o książce Rebeki Solnit *Mężczyźni objaśniają mi świat*, Wydawnictwo Karakter, Kraków 2017

15 grudnia (piątek), godz. 18

kolejne spotkanie

Hubert Czerepok. The Beginning

8 November (Wednesday), 5 p.m. ⊕ ○ AD»
Meeting from the series *Available Art. Meeting with Contemporary Art for Visual Impaired Persons*
→ registration: a.zdzieborska@zacheta.art.pl, phone 22 556 96 42 or registration form on the site zacheta.art.pl

9 November (Thursday), 6 p.m. ○
Science as Art Theory, Art as Scientific Practice.
Lecture by prof. Agnieszka Jelevska and dr Michał Krawczak

14 November (Tuesday), 6 p.m. ○
Film screening *All Day Strolling*, dir. Sandro Kakabadze, Great Britain, Georgia, 2011, 29 min.
→ multimedia room, entrance from Burschego Street

16 November (Thursday), 6 p.m. ○
What are the Reasons for Conducting Interdisciplinary Research? Remarks of an Archaeologist and Historian.
Led by dr Roksana Chowaniec and prof. Łukasz Niesiołowski-Spano

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

19 November (Sunday), 3 p.m. ⊕ ●
Family workshops with the show of Mars rovers
→ led by the employees of Białystok Technical University
→ cost: 18 zł (family ticket)
→ registration: registration form on the site zacheta.art.pl or informacja@zacheta.art.pl

19 November (Sunday), 7 p.m. ○
Concert. Hubert Wińczyk — *ჭობაჟრას remixed*
→ multimedia room, entrance from Burschego Street

The Joy of New Constructions. (Post)war Utopias of Marian Bogusz

6 November (Monday), 7 p.m. ○
Opening reception

12 November (Sunday), 12.15 p.m. ● 🎧
Curatorial guided tour by Joanna Kordjak

21 November (Tuesday), 6 p.m. ○
Film screening
→ multimedia room, entrance from Burschego Street

28 November (Tuesday), 6 p.m. ○
Film screening
→ multimedia room, entrance from Burschego Street

7 December (Thursday), 10 a.m.–8 p.m. ○
Osieki 1963–1981
All-Poland academic conference, organisers: Polish Section of the International Association of Art Critics AICA, Zachęta National Gallery of Art

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

13 December (Wednesday), 5 p.m. ⊕ ○ AD»
Meeting from the series *Available Art. Meeting with Contemporary Art for Visual Impaired Persons*
→ registration: a.zdzieborska@zacheta.art.pl, phone 22 556 96 42 or registration form on the site zacheta.art.pl

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

Maria Anto

6 November (Monday), 6 p.m. ○
Opening reception

19 November (Sunday), 12.15 p.m. ● 🎧
Curatorial guided tour by Michał Jachuła

25 November (Saturday), 5 p.m. ○
Workshops for adults
→ registration: registration form on the site zacheta.art.pl or informacja@zacheta.art.pl

12 December (Tuesday), 6 p.m. ○
Film screening *The Desert of the Tartars (Il deserto dei tartari)*, dir. Valerio Zurlini, 1976, France, West Germany, Italy, 140 min.
→ multimedia room, entrance from Burschego Street

14 December (Thursday), 6 p.m. ○
Meeting with Zuzanna Janin

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

Andrej Polukord. Story of a Ripped-out Heart

10 November (Friday), 7 p.m. ○
Opening reception
→ Zachęta Project Room, 8 Gałczyńskiego Street

24 November (Friday), 7 p.m. ○
Adomas Narkevičius will hold a lecture on the young Lithuanian art-scene, later Without Letters band will play a concert

Sarkis. Angel Rainbow

27 November (Monday), 7 p.m. ○
Opening reception

3 December (Sunday), 12.15 p.m. ● 🎧
Curatorial guided tour by Hanna Wróblewska

9 January (Tuesday), 6 p.m. ○
Film screening *Sayat Nova*, dir. Siergiej Paradzanow, Soviet Union, 1969, 79 min.

16 January (Tuesday), 6 p.m. ○
Film screening *Vremena goda*, dir. Artawazda Pieleśian, Soviet Union, 1975, 29 min.

23 January (Tuesday), 6 p.m. ○
Screening of documentary films on Sarkis's studio by Sarkis and Ali Kazma

Anna Ostoya

15 December (Friday), 7 p.m. ○
Opening reception

17 December (Sunday), 12.15 p.m. ● 🎧
Curatorial guided tour by Maria Brewińska

LECTURES ○

→ in Polish

Glass Houses

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

15 November (Wednesday), 6 p.m.
Zofia Dworakowska, *Engaged Theatre. Projects and Realisations*

13 December (Wednesday), 6 p.m.
Agnieszka Witkowska-Krych, *'We Educate You But You Also Educate Us'*

Philosophical Alphabet of Contemporary Art
New cycle of lectures prepared in cooperation with the Institute of Philosophy of the University of Warsaw. The classes will be devoted to discussing the main concepts connected with contemporary art — its history and theoretical issues — thus creating a philosophical 'alphabet'.
→ led by Dr Monika Murawska, Dr Mateusz Salwa and Dr Piotr Schollenberger
→ multimedia room, entrance from Burschego Street

8 November (Wednesday), 5 p.m.
Corporeality

22 November (Wednesday), 5 p.m.
Experiment

6 December (Wednesday), 5 p.m.
Interpretation

20 December (Wednesday), 5 p.m.
Curator

ZACHĘTA FOR TEACHERS ○

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

30 November–1 December

Art of Education. Culture Projects in Youth Sociotherapy Centres (MOS) and Youth Educational Centres. Conference for principals, teachers, animators and educators. Co-organiser: Youth Sociotherapy Centre No. 62 in Zielonka

TRAINING SESSIONS

The Zachęta Collection and Exhibitions — a Guide to Polish Contemporary Art

Training session for teachers from Warsaw, co-organised with the Warsaw Centre of Socio-Educational Innovation and Training
→ led by Zofia Hejke and Marcin Matuszewski

dates: 13 November, 11 December, 8 January

To Look in Order to See. Old and Modern Art

Training session for teachers from Warsaw, co-organised with the Warsaw Centre of Socio-Educational Innovation and Training
→ led by Joanna Falkowska-Kaczor and dr Monika Murawska

dates: 6 November, 11 December

Alphabet of Art, or How to Read Contemporary Art

Training sessions for teachers from all over Poland, co-organised with the Society for the Encouragement of Fine Arts

dates: 24–25 November, 15–16 December,
12–13 January

WORKSHOPS

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

Workshops for schools and kindergartens ●

→ sessions take place on Tuesdays and Fridays from 12 p.m.
→ cost: 150 zł for groups of up to 25 (for kindergartens and elementary schools), and up to 30 (for middle and upper schools)
→ duration: about 90 min.
→ registration: registration form on the site zacheta.art.pl or informacja@zacheta.art.pl

Family workshops ○

In-exhibition workshop for families with children aged 4–10. Upon viewing an exhibition, parents and children make artworks which they can take home with them. Workshop takes place every Sunday and the participants are divided into two age groups.
12.30 p.m. (children 3–6)
3 p.m. (children 7–10)
→ registration: registration form on the site zacheta.art.pl or informacja@zacheta.art.pl
→ cost: 18 zł (family ticket)

Family workshops from the series

What Does an Artist Do? ○

Workshops designed for families with children with autism related conditions. In small groups, we visit current exhibitions and get to know works of contemporary art and create works ourselves. Workshops are led by educators trained by therapists from the SYNOPSIS Foundation and aware of the needs of people with autism. They take place once a month, on a Saturday, in two age groups.
→ registration: registration form on the site zacheta.art.pl or a.zdzieborska@zacheta.art.pl
→ cost: 18 zł (family ticket)

dates: 4 November, 16 December

GUIDED TOURS

Guided tours in Polish, English, German or French ●

→ cost: 150 zł; group: maximum of 30 people
→ registration: registration form on the site zacheta.art.pl or informacja@zacheta.art.pl

At Five on Friday ○

Special Friday guided tours around current exhibitions. We raise various themes and issues. Each week, guides will propose a different route through the exhibition and different issues to consider.
→ Fridays, 5 p.m.
→ meeting in the main hall

Sunday guided tours ○

Guided tours of current exhibitions are available on Sundays. Our guides will highlight the main themes, sketch a broader context of the presented works and answer your questions.
→ Sunday, 12.15 p.m.
→ meeting in the main hall

ART BOOKSHOP

Book promotions ○

10 November (Friday), 6 p.m.

Promotion of the book by Sebastian Frąckiewicz *Ten łokieć źle się zgina* [This Elbow does not bend well], Wołowiec: Wydawnictwo Czarne, 2017 — a collection of conversations with Polish illustrators; meeting with the author

28 November (Tuesday), 7 p.m.

Promotion of the series 'Zachęta's Archive'. The meeting with the authors of the books, dr hab. Iwona Luba (*Awangarda w CBWA* [The Avant-garde in the Central Bureau of Artistic Exhibitions], the latest book in the series, and dr Marek Czapelski (*Architektura polskiego socrealizmu w Zachęcie* [Architecture of Polish Socialist Realism in Zachęta]), will be led by dr hab. Gabriela Świtek (the editor of the series and the author of the first book in the series, *Aporie architektury* [Aporias of architecture])

5 December (Tuesday), 6 p.m.

Promotion of the book *Smart obiekt. Mimowolne perwersje rzeczy*, Wołowiec: Wydawnictwo Czarne, 2017; meeting with Roch Sulim, Zdzisław Skrok, Agata Pankiewicz and Marcin Przybyłko. Led by Agnieszka Obszańska

Book Discussion Club ○

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

17 November (Friday), 6 p.m.

Discussion about the book: Rebecca Solnit, *Mężczyźni objaśniają mi świat* (*Men Explain Things to Me*), Kraków: Wydawnictwo Karakter, 2017

15 December (Friday), 6 p.m.

next meeting

W Księgarni Artystycznej

At the Art Bookshop



Iwona Luba, *Awangarda w CBWA. Wystawy Katarzyny Kobro i Władysława Strzemińskiego, Henryka Stażewskiego, Marii Ewy Łunkiewicz-Rogoyskiej w latach 1956–1969* [The avant-garde in the Central Bureau of Artistic Exhibitions. The exhibitions of Katarzyna Kobro and Władysław Strzemiński, Henryk Stażewski, Maria Ewa Łunkiewicz-Rogoyska from 1956 to 1969]

pod redakcją | edited by Gabriela Świątek

projekt graficzny serii | graphic design of the series: Daria Malicka

wersja językowa polska | Polish edition

strony | pages: 172

Zachęta — Narodowa Galeria Sztuki, Warszawa 2017

ISBN 978-83-64714-54-2

Książka Iwona Luby to czwarta już pozycja z zainicjowanej przez Gabrielę Świątek w 2012 roku serii Archiwum Zachęty, w której publikujemy prace naukowe poświęcone historii wystaw i współczesnej kulturze wizualnej. *Awangarda w CBWA* przedstawia historię trzech wystaw zorganizowanych w Zachęcie w drugiej połowie lat pięćdziesiątych i w latach sześćdziesiątych XX wieku: Katarzyny Kobro i Władysława Strzemińskiego, Henryka Stażewskiego oraz Marii Ewy Łunkiewicz-Rogoyskiej, a także okoliczności towarzyszące wystawom Kobro i Strzemińskiego w Paryżu. Powstała w ramach projektu badawczego *Historia wystaw w Zachęcie — Centralnym Biurze Wystaw Artystycznych w latach 1949–1970* (w ramach Narodowego Programu Rozwoju Humanistyki Ministra Nauki i Szkolnictwa Wyższego) realizowanego w Instytucie Historii Sztuki Uniwersytetu Warszawskiego we współpracy z Zachętą — Narodową Galerią Sztuki.

The book of Iwona Luba is already the fourth title in the series Zachęta's Archive initiated by Gabriela Świątek in 2012 in order to publish scientific works on the history of exhibitions and contemporary visual culture. *Awangarda w CBWA* discusses the history of three exhibitions mounted in Zachęta in the second half of the 1950s and in the 1960s (featuring the works of Katarzyna Kobro and Władysław Strzemiński, Henryk Stażewski, Maria Ewa Łunkiewicz-Rogoyska) as well as the circumstances surrounding the exhibitions of Kobro and Strzemiński in Paris. The publication was written as part of the research project *History of the Exhibitions in Zachęta — Central Bureau of Artistic Exhibitions from 1949 to 1970* (under the National Programme for the Development of Humanities conducted by the Ministry of Science and Graduate Education) implemented in the Institute of Art History of the University of Warsaw in cooperation with the Zachęta — National Gallery of Art.

Książka wydana w ramach obchodów Stulecia Awangardy w Polsce

The book published as part of the centenary celebrations of the avant-garde in Poland

#rokawangardy



Radość nowych konstrukcji. (Po)wojenne utopie Mariana Bogusza Bogusza

[The joy of new constructions. (Post)war utopias of Marian Bogusza]

pod redakcją | edited by Joanna Kordjak

projekt graficzny | graphic design: Jakub de Barbaro

wersja językowa polska | Polish edition

strony | pages: 64

Zachęta — Narodowa Galeria Sztuki, Warszawa 2017

ISBN 978-83-64714-56-6

Podążając za narracją wystawy *Radość nowych konstrukcji. (Po)wojenne utopie Mariana Bogusza*, publikacja jej towarzysząca koncentruje się przede wszystkim na pozamalarskich obszarach działalności artysty. Autorzy esejów — Joanna Kordjak, Agata Pietrasik, Konrad Schiller i Magdalena Nowak — kreślą szeroki obraz tej aktywności, ukazując jej dynamikę i niezwykłą siłę oddziaływania na powojenne życie artystyczne w Polsce. Osadzają ją w szerszym kontekście politycznym, jednocześnie wskazując na wojenne doświadczenia jako źródło postawy i idei realizowanych w kolejnych dekadach. Z publikacji wyłania się postać inicjatora interdyscyplinarnych eksperymentów z pogranicza sztuk wizualnych, architektury i urbanistyki, autora wystaw, projektanta, artysty i kuratora. Wielowątkowa twórczość Mariana Bogusza zaprezentowana jest poprzez bogaty i różnorodny materiał ilustracyjny. Following the narration of the exhibition *The Joy of New Constructions. (Post)war Utopias of Marian Bogusza*, the book predominantly concentrates on the fields of the artist's activity not connected with painting. The essay authors — Joanna Kordjak, Magdalena Nowak, Agata Pietrasik, and Konrad Schiller — give a wide overview of this activity, showing its dynamics and profound impact on the post-war artistic life in Poland. They place the work of Bogusza in a broader political context, simultaneously pointing out his war experiences as a source of the attitude and ideas cultivated in the next decades. The publication sketches the figure of Marian Bogusza as an initiator of interdisciplinary experiments combining the disciplines of visual arts, architecture and urban planning as well as an author of exhibitions, designer, artist and curator. His multi-faceted activity is presented with rich and diverse visuals.

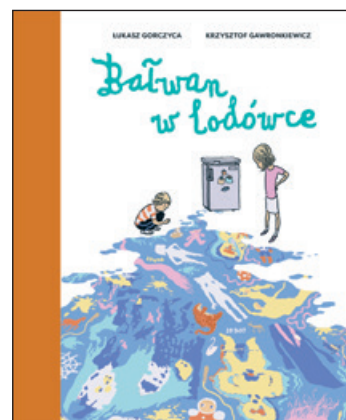


Maria Anto. Malarka [Maria Anto. The Painter]
 pod redakcją | edited by Michał Jachuła
 projekt graficzny | graphic design: Honza Zamojski
 wersja językowa polska | Polish edition
 stron | pages: 128
 Zachęta — Narodowa Galeria Sztuki, Warszawa 2017
 ISBN 978-83-64714-57-3

Książka towarzysząca wystawie jest nie tylko prezentacją dorobku Marii Anto, ale i próbą spopularyzowania zagadnień związanych z praktyką artystyczną kobiety-malarki, która w ciągu kilku dekad funkcjonowała z sukcesem na scenie sztuki zdominowanej przez artystów-mężczyzn. Artystka związana z nurtem figuracji, wypracowała indywidualny język malarski. Tworzyła portrety, pejzaże, wizerunki zwierząt, stworzeń fantastycznych. Jej malarstwo określano jako metaforyczne, fantastyczne, symboliczne, poetyckie, surrealizm magiczny. Wstęp kuratora wystawy Michała Jachuły i eseje Magdaleny Ujmy, Marcina Lachowskiego i Karoliny Zychowicz analizują motywy i język malarstwa Marii Anto, jego recepcję i konteksty. Szkic Agnieszki Marii Wasieczko i rozmowy z Zuzanną Janin, Olgą Wolniak i Piotrem Nowickim przybliżają postać artystki i czas, w którym tworzyła.

The book which accompanies the exhibition not only presents the output of Maria Anto, but it also attempts to problematise the issues concerning the artistic practice of the female artist who, over several decades, successfully functioned in the art world dominated by male artists. Anto was a representative of the figurative tendency and developed her own individual painting language. She created portraits, landscapes, representations of animals and fantastical creatures. Her painting was described as metaphorical, fantastical, symbolic and poetical one as well as regarded as an example of magical surrealism. The introduction of the exhibition's curator, Michał Jachuła, and the essays of Magdalena Ujma, Marcin Lachowski and Karolina Zychowicz analyse the motifs and language of Anto's artistic work, its reception and contexts. The sketch of Agnieszka Maria Wasieczko as well as talks with Zuzanna Janin, Olga Wolniak and Piotr Nowicki explore the artist's figure and her times.

W przygotowaniu wersja anglojęzyczna książki
 An English-language version of the book in preparation

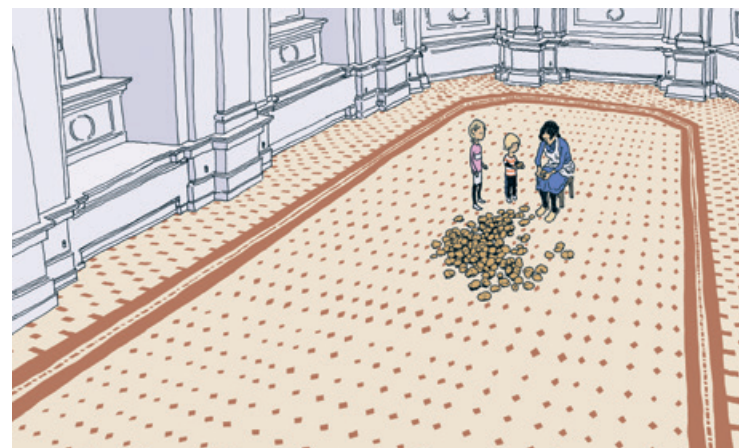


Łukasz Gorczyca, Krzysztof Gawronkiewicz, *Bałwan w lodówce* [Snowman in the fridge]

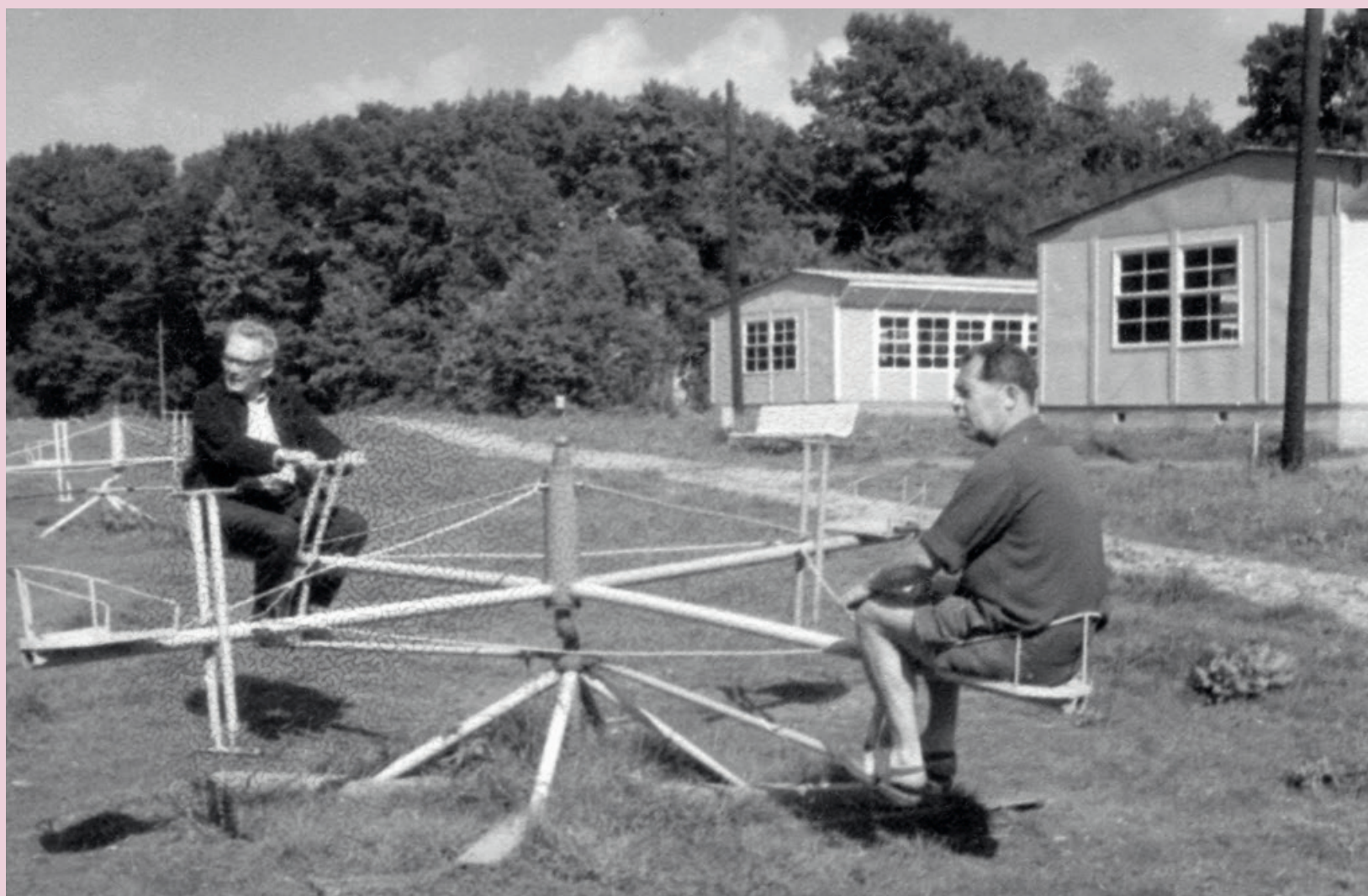
projekt graficzny | graphic design: Błażej Pindor
 stron | pages: 128
 Fundacja Sztuki Polskiej ING, Warszawa 2017
 ISBN 978-83-931382-3-4

Czy obraz albo rzeźbę da się stworzyć ze śmieci? Co robi bałwan w lodówce? Czy taśma klejąca może być dziełem sztuki? Dlaczego warto czasem stanąć na głowie? Po co artystki obierają ziemniaki albo kasują bilety? Tego wszystkiego (i wielu innych rzeczy!) dowiecie się z książki *Bałwan w lodówce* — pełnej humoru opowieści o przygodach dwójki dzieci, które poznają twórczość wybitnych współczesnych artystów (a czasem także ich samych). Błyskotliwy tekst znawcy sztuki Łukasza Gorczyca uzupełniają znakomite ilustracje Krzysztofa Gawronkiewicza, cenionego twórcy komiksów.

Can a picture or a sculpture be created out of rubbish? What does a snowman do in a fridge? Can an adhesive tape be a work of art? Why is it sometimes a good idea to stand on your head? What do artists peel potatoes or validate tickets for? You will get to know the answers to all these questions (and many more!) from the book *Bałwan w lodówce* [Snowman in the fridge] — an amusing story about the adventures of two children who are becoming acquainted with the output of distinguished contemporary artists (and from time to time also with them). The witty text of the art connoisseur Łukasz Gorczyca is supplemented by the fantastic illustrations of Krzysztof Gawronkiewicz, a highly-regarded cartoonist.



Obieranie ziemniaków Julity Wójcik (Zachęta, 2001) w interpretacji Krzysztofa Gawronkiewicza
Julita Wójcik's Peeling Potatoes (Zachęta, 2001), illustration by Krzysztof Gawronkiewicz



Alfred Lenica i Marian Bogusz, I Plener w Osiekach, 1963,
Archiwum Działu Sztuki Współczesnej, Muzeum w Koszalinie

Alfred Lenica and Marian Bogusz, 1st Plein-air in Osieki, 1963,
archive of Contemporary Art Department, Muzeum in Koszalin



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

**MIEJSCE
PROJEKTÓW
ZACHĘTY**

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 — listopad, grudzień 2017, styczeń 2018
Zachęta — November, December 2017, January 2018

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

ISBN 978-83-64714-58-0

© Zachęta — Narodowa Galeria Sztuki, Warszawa 2017
Teksty, projekt graficzny i zdjęcia z archiwum Zachęty udostępnione
na licencji Creative Commons Uznanie autorstwa-Na tych samych
warunkach 3.0 Polska | Texts, graphic design and photographs from
Zachęta archive 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



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



partner drugiej nagrody w konkursie *Spojrzenia 2017*
— Nagroda Deutsche Bank
partner of the second award in the competition
Views 2017 — Deutsche Bank Award



partner nagrody publiczności w konkursie
Spojrzenia 2017 — Nagroda Deutsche Bank
partner of the viewers' choice award in the
competition *Views 2017* — Deutsche Bank Award



wystawa *Lepsza ja* zrealizowana dzięki wsparciu finansowemu
m.st. Warszawy, w ramach projektu *Zachęta na lato*
exhibition *Better Self* was organised with the financial support from
the city of Warsaw as part of *Zachęta in the Summer* programme



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



wystawa *Radość nowych konstrukcji. (Po)wojenne utopie Mariana Bogusza*
we współpracy z Filmołką Narodową — Instytutem Audiowizualnym
exhibition *The Joy of New Constructions. (Post)war Utopias of Marian Bogusz*
in collaboration with National Film Archive — Audiovisual Institute



wystawa *Andrzej Polukord. Historia wyrwanego serca*
we współpracy z Attaché Kulturalną Republiki Litewskiej w RP
i Litewskim Instytutem Kultury w Wilnie
exhibition *Andrzej Polukord. Story of a Ripped-out Heart*
in collaboration with Culture Attaché, Embassy of the Republic
of Lithuania in Poland and Lithuanian Culture Institute in Vilnius



partnerzy wystawy *Sarkis. Tęcza anioła*
partners of the exhibition *Sarkis. Angel Rainbow*



współpraca medialna
social media cooperation



sponsor wernisaży
sponsor of the opening receptions



patroni medialni
media patronage

