

MAJ
MAY
CZERWIEC
JUNE
LIPIEC
JULY
SIERPIEŃ
AUGUST
2018

ZACHĘTA

Przyszłość będzie inna.
Wizje i praktyki modernizacji społecznych po roku 1918
The Future Will Be Different.
Visions and Practices of Social Modernisation after 1918

Wszystko widzę jako sztukę.
Wystawa dla dzieci | Everything Is Art to Me. Exhibition for Children

Przestrzeń niewystawiona.
Jerzy Sołtan — Lech Tomaszewski — Andrzej Jan Wróblewski | Ineffable Space. Jerzy Sołtan — Lech Tomaszewski — Andrzej Jan Wróblewski

Mateusz Dąbrowski.
CATERPILLAR | Mateusz Dąbrowski. CATERPILLAR

Amplifikacja natury | Amplifying Nature

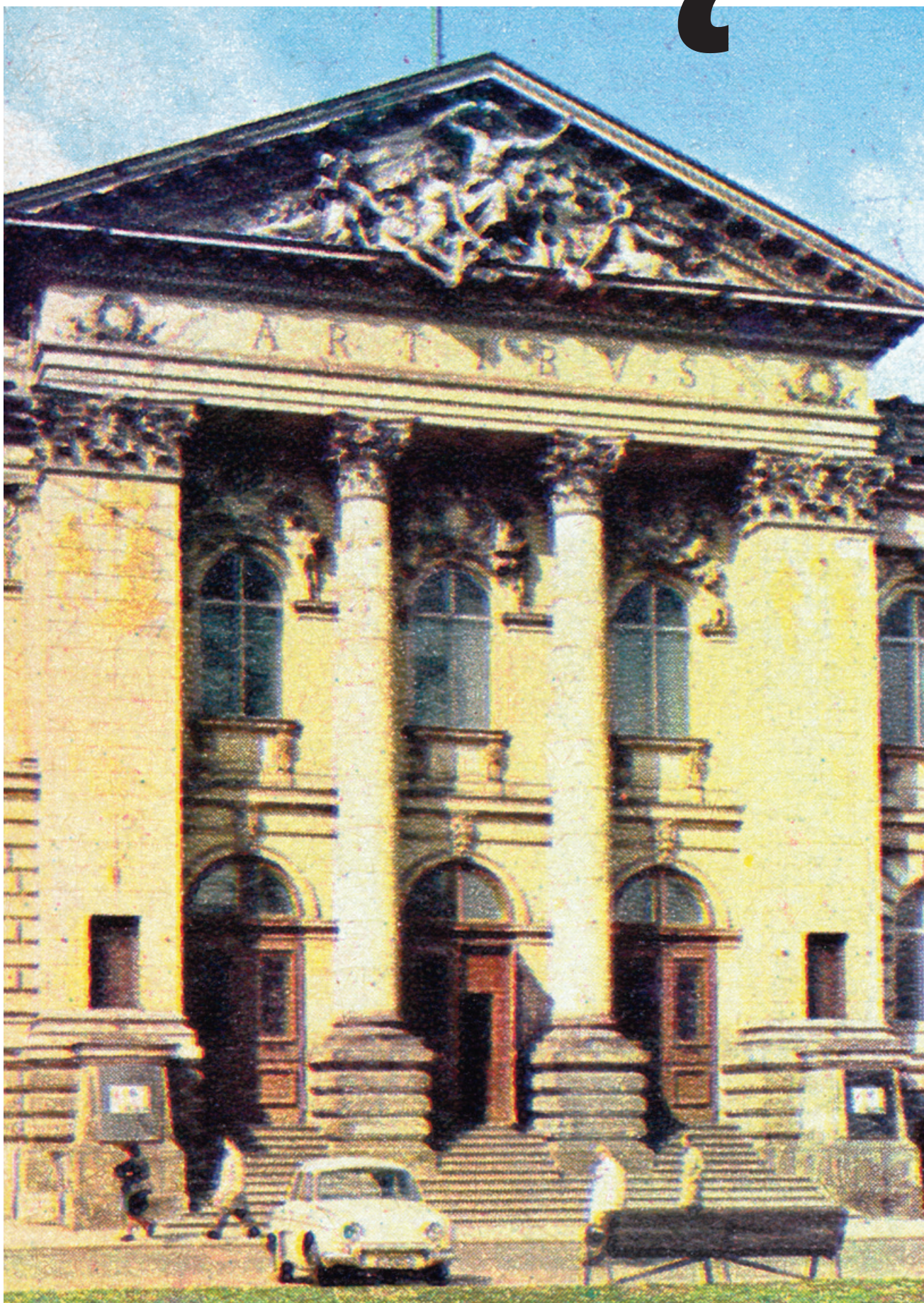
Koji Kamoji. Cisza i wola życia
Koji Kamoji. Silence and the Will to Live

Plac Małachowskiego 3 | Plac Małachowskiego 3

Tango na 16 metrach kwadratowych | Tango on 16 Square Metres

Marta Węglińska. Upadek.
Grawitacja | Marta Węglińska. Tendency to Collapse

Maurycy Gomulicki. Dziary
Maurycy Gomulicki. Rough Tattoo



W tym roku w letnim programie Zachęty zdaje się dominować architektura — a to za sprawą wystawy w Pawilonie Polskim na 16 Międzynarodowej Wystawie Architektury w Wenecji — La Biennale di Venezia, którą przygotowała Anna Ptak we współpracy z grupą architektoniczną CENTRALA. Eksperymentując z nowymi formami wystawienniczymi, autorzy odwołują się do wybitnych projektów i realizacji polskiego modernizmu drugiej połowy XX wieku (Jerzego Sołtana, Oskara Hansena, Jacka Damięckiego). Na wystawie zobaczymy zarówno to, co było i przeminęło (kompleks sportowy Warszawianka), to, co miało być, a nigdy nie zaistniało (*Nawodny pawilon obrotowy* Damięckiego), to co udało się ocalić (dom Zofii i Oskara Hansenów w Szuminie) oraz to, co może dopiero powstać (*Dom Cabrio* i *Pawilon deszczy*). Wszystko zaś wplecione zostało w opowieść o architekturze jako części natury, stanowiącej element działania sił przyrody. Autorskie realizacje lub ich wspomnienia poddane są interpretacji innych twórców: artystki Izy Tarasewicz, architektów Małgorzaty Kuciewicz i Simone De Iacobisa oraz grafika Krzysztofa Pydy. Zadbaliśmy też o to, by projekt wenecki był obecny w Polsce. Planujemy letnie spacerować z grupą CENTRALA po Warszawiance — kompleksie sportowym zaprojektowanym przez zespół Jerzego Sołtana, będący jednym z wątków prezentacji w Wenecji, ale pojawiającym się także na wystawie *Przestrzeń niewysławiona*. Jerzy Sołtan — Lech Tomaszewski — Andrzej Jan Wróblewski, przygotowywanej we współpracy z Akademią Sztuk Pięknych w Warszawie na jubileusz 40-lecia Wydziału Wzornictwa (kuratorzy: Jola Gola i Agnieszka Szewczyk). Zachęcać będziemy również do odwiedzenia domu w Szuminie, oddziału Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie. Częścią projektu przygotowanego na Biennale Architektury jest także publikacja, w której udział wzięło grono znakomitych naukowców, a którą tym razem wydajemy również po polsku.

Rodowód wenecki ma również inna wystawa pokazywana latem w Zachęcie: *Tango na 16 metrach kwadratowych*, autorstwa międzynarodowego zespołu kuratorów: Agnieszki Batkiewicz, Xandera van Dijka i Veroniki Mayr. Projekt nawiązuje do ukształtowania przestrzeni mieszkalnej charakterystycznej dla czasów PRL i powracającej we współczesnych praktykach deweloperskich. „Odwołuje się zarówno do filmu *Tango* Zbigniewa Rybczyńskiego, jak i do obowiązujących norm projektowych oraz obecności popularnego mebla, »meblościanki«, w świadomości przestrzennej naszych wewnątrz mieszkalnych” — pisali o niej jurorzy konkursu na kuratorski projekt wystawy w Pawilonie Polskim w 2018 roku, którzy wskazali tę propozycję jako rezerwową. Choć projekty rezerwowe zwykle nie zyskują szansy realizacji, tym razem wystawa powstała — ale nie w Wenecji, lecz w Zachęcie.

Architektura Zachęty, jej budynek oraz otoczenie stały się również punktem wyjścia do letniego pokazu *Plac Małachowskiego 3*, którego kuratorką jest Magdalena Komornicka. To wystawa-nie wystawa: wiele projektów, performansów, wydarzeń w budynku galerii i na samym placu, opartych na relacjach i historiach/historii ludzi, pracowników, artystów i dzieł oraz publiczności. Oprócz placu Małachowskiego od kilku lat działamy też na letnim tarasie Miejsca Projektów Zachęty przy ulicy Gałczyńskiego 3 — w tym roku w aranżacji Olgi Micińskiej. Zapraszamy na taras oraz do galerii, gdzie w wakacje prezentujemy wystawy Mateusza Dąbrowskiego *CATERPILLAR* i Marty Węglińskiej *Upadek. Grawitacja*.

Trochę wbrew letniemu zgiełkowi naszym widzom proponujemy również przekrojową wystawę klasyka polskiej sztuki Kojiego Kamojiego *Cisza i wola życia*, przygotowaną przez Marię Brewińską. Warto się zatrzymać. Na dłużej.

Hanna Wróblewska
dyrektorka Zachęty — Narodowej Galerii Sztuki

This year's summer programme at Zachęta seems to be dominated by architecture — this is because of the exhibition in the Polish Pavilion at the 16th International Architecture Exhibition in Venice — La Biennale di Venezia, which was prepared by Anna Ptak in collaboration with the CENTRALA architectural group. Experimenting with new exhibition forms, the authors recall outstanding designs and realisations of Polish modernism of the second half of the 20th century (Jerzy Sołtan, Oskar Hansen, Jacek Damięcki). In the exhibition, we will see that which was and is gone (the Warszawianka sports complex), that which was to be but never came to be (Damięcki's *Floating Rotary Pavilion*), that which has been preserved (the home of Zofia and Oskar Hansen in Szumin) and that which may yet be (*Cabrio House* and the *Rain Pavilion*). All of this has been woven into a tale of architecture as part of nature, an element of the forces of nature. The authors' works and their recollections are subject to interpretation by other creators: artist Iza Tarasewicz, architects Małgorzata Kuciewicz and Simone De Iacobis, as well as graphic artist Krzysztof Pyda. We also made sure that the Venice project is present in Poland. We are planning summer walks with the CENTRALA group through Warszawianka — the sports complex designed by Jerzy Sołtan, which is one of the themes of the presentation in Venice, but also appears in the *Ineffable Space*. Jerzy Sołtan — Lech Tomaszewski — Andrzej Jan Wróblewski exhibition, prepared in collaboration with the Academy of Fine Arts in Warsaw for the 40th anniversary of the Academy's Faculty of Design (curators: Jola Gola and Agnieszka Szewczyk). We will also encourage you to visit the house in Szumin, which is a branch of the Museum of Modern Art in Warsaw. Part of the project prepared for the Architecture Biennale is also a publication featuring a group of excellent Polish scientists, which is being published in Polish and English.

Another exhibition of Venetian origin is also being shown in Zachęta this summer: *Tango on 16 Square Metres*, prepared by an international team of curators — Agnieszka Batkiewicz, Xander van Dijk and Veronika Mayr. The project refers to the shaping of the residential space characteristic of the times of the Polish People's Republic, which is returning in contemporary developer practices. 'It refers both to the film *Tango* by Zbigniew Rybczyński and to the current design standards and the presence of the "wall unit", a popular piece of furniture, in the spatial awareness of our residential interiors', wrote the jury of the competition for a curatorial exhibition project in the Polish Pavilion in 2018, selecting the proposal as a reserve project. Although reserve projects usually do not get such a chance, this time, the exhibition will be realised — not in Venice, but at Zachęta.

The architecture of Zachęta, its building and surroundings, have also become the starting point for the summer *Plac Małachowskiego 3* project, curated by Magdalena Komornicka. It is an exhibition-not-exhibition, featuring multiple projects, performances, events in the gallery building and in the square itself, based on the relations and the stories/history of people, artists and their works, and of course the audiences. In addition to Plac Małachowskiego, for several years we have also been operating on the summer terrace of the Zachęta Project Room at 3 Gałczyńskiego Street — this year, arranged by Olga Micińska. We invite you to the terrace and to the gallery, where this summer, we will present *CATERPILLAR* by Mateusz Dąbrowski and *Tendency To Collapse* by Marta Węglińska.

Somewhat contrary to the summer hustle and bustle, we also propose *Silence and the Will To Live*, a cross-sectional exhibition of the classic of Polish art, Koji Kamoji, prepared by Maria Brewińska. It is worth stopping. For a little while longer.

Hanna Wróblewska
director of Zachęta — National Gallery of Art

Nagroda Krytyki Artystycznej im. Jerzego Stajudy

Jerzy Stajuda Prize for Art Criticism

Gala wręczenia Nagrody Krytyki Artystycznej im. Jerzego Stajudy odbyła się w Zachęcie 16 kwietnia. Jury zdecydowało o przyznaniu dwóch honorowych wyróżnień będących wyrazem uznania za całokształt dotychczasowych działań — za pomysł, społeczną inicjatywę oraz konsekwentną realizację. To także uhonorowanie ludzi, którzy potrafili idee przekuć w niezależne instytucje. Laureatami Nagrody Stajudy za rok 2017 zostali: redakcja magazynu „Szum” — Jakub Banasiak, Adam Mazur, Karolina Plinta — oraz Bożenna Biskupska i Fundacja Sztuki Współczesnej In Situ z Sokołowska. Uroczystość uświetnił koncert Mikołaja Pałosza. ●●●

The official Jerzy Stajuda Prize for Art Criticism award ceremony took place at Zachęta on 16 April. The jury decided to award two honorary distinctions in recognition of the overall activities to date — the idea, social initiative and consistent implementation. The award is also token of appreciation for the people who managed to transform their ideas into independent institutions. The 2017 Jerzy Stajuda Prize went to Jakub Banasiak, Adam Mazur, and Karolina Plinta — the editorial staff of *Szum* magazine, and to Bożenna Biskupska and the In Situ Contemporary Art Foundation in Sokołowska. The award ceremony featured a concert of Mikołaj Pałosza. ●●●

Wyniki trzeciej edycji programu stypendialnego ±∞Zachęta

Results of the Third Edition of the ±∞Zachęta Scholarship Programme

Uroczyste wręczenie nagród laureatom programu stypendialnego Fundacji Gessel dla Zachęty — Narodowej Galerii Sztuki, ±∞Zachęta odbyło się 24 kwietnia. Uhonorowani zostali dotychczasowi zwycięzcy konkursu: stypendysta Tomasz Szczepanek; Anna Wandzel, która otrzymała główną nagrodę w konkursie magisterskim, Alicja Nawracaj oraz Zofia Czartoryska, wyróżnione w konkursie, oraz laureatka nagrody specjalnej Gabriela Manista.

Nagrody wręczone młodym badaczom są wyrazem uznania za wkład w rozwój myśli o sztuce i kulturze oraz promocję Zachęty widzianej jako ważny element kulturotwórczy w dziejach polskiej sztuki i polityki kulturalnej. ●●●

24 April, an award ceremony was held for the laureates of the ±∞Zachęta Gessel Foundation for Zachęta — National Gallery of Art scholarship programme. Those honoured included: scholarship winner Tomasz Szczepanek, Anna Wandzel, who received the main prize in the master's competition, Alicja Nawracaj and Zofia Czartoryska, recipients of an honorary mention in the competition, as well as the winner of the special prize, Gabriela Manista.

The awards presented to the young researchers are a sign of recognition for their contribution to the development of thought about art and culture, as well as for the promotion of Zachęta seen as an important element of cultural creation in the history of Polish art and cultural policy. ●●●

Wystawa Mariana Bogusza w Dreźnie

An Exhibition of Works by Marian Bogusz in Dresden

Prezentowana w Zachęcie na przełomie roku wystawa *Radość nowych konstrukcji. (Po)wojenne utopie Mariana Bogusza* będzie miała drugą odsłonę w Kunsthaus Dresden. Wystawę, której kuratorką jest Joanna Kordjak, można oglądać w Niemczech od połowy czerwca do końca lipca. ●●●

The Joy of New Constructions. (Post)war Utopias of Marian Bogusz exhibition, which was presented at the Zachęta will have its second instalment at Kunsthaus Dresden. The exhibition curated by Joanna Kordjak can be seen in Germany from mid-June through the end of July. ●●●

Kolekcja Zachęty w Radziejowicach

Zachęta Collection in Radziejowice

X Letni Festiwal im. Jerzego Waldorffa w Radziejowicach jest okazją do zaprezentowania malarstwa z kolekcji Zachęty — Narodowej Galerii Sztuki. Przygotowana przez Joannę Egit-Pużyńską wystawa pokazuje wybrane zjawiska w polskim malarstwie drugiej połowy XX wieku — obrazy abstrakcyjne i z pogranicza abstrakcji, prace kontynuatorów tradycji polskiego koloryzmu, artystów o rodowodzie surrealistycznym i przedstawicieli szeroko pojętego nurtu geometrycznego. Wśród dzieł ze zbiorów galerii znalazły się prace Tadeusza Brzozowskiego, Erny Rosensteina, Jerzego Tchórzewskiego, Stefana Gierowskiego, Zbigniewa Makowskiego, Jana Tarasina, Jerzego Nowosielskiego, Tadeusza Kantora, Romana Artymowskiego, Tadeusza Dominika i Rajmunda Ziemskiego. Ekspozycję w pałacu w Radziejowicach można oglądać od 30 czerwca do końca września. ●●●

The 10th Jerzy Waldorff Summer Festival in Radziejowice is an opportunity to present paintings from the collection of Zachęta — National Gallery of Art. Prepared by Joanna Egit-Pużyńska, the exhibition presents selected phenomena in Polish painting of the second half of the 20th century — abstract paintings and those from the fringes of abstract, works of followers of the Polish Kapist tradition, artists with a surrealist pedigree and representatives of the broadly defined geometric trend. The works from the gallery's collection include paintings by Tadeusz Brzozowski, Erna Rosenstein, Jerzy Tchórzewski, Stefan Gierowski, Zbigniew Makowski,

Jan Tarasin, Jerzy Nowosielski, Tadeusz Kantor, Roman Artymowski, Tadeusz Dominik and Rajmund Ziemiński. The exhibition at the palace in Radziejowice is open from 30 June until the end of September. ●●●

Inauguracja letniego tarasu Miejsca Projektów Zachęty

Inauguration of the Zachęta Project Room Summer Terrace

Podczas dwudniowych warsztatów dla dorosłych zatytułowanych *Stołki — Struktura wernakularna*, przeprowadzonych 12–13 maja przez Olę Micińską — absolwentkę Wydziału Rzeźby warszawskiej ASP, przy użyciu narzędzi stolarskich powstały obiekty-siedziska. Przedmioty te pozostaną do końca lata na tarasie MPZ, który jak co roku staje się przestrzenią instalacji artystycznych otwartych dla publiczności, mieszkańców czy przechodniów. Można na nim odpocząć, zrelaksować się, przejrzeć katalogi Zachęty. Informacje o specjalnych wydarzeniach można znaleźć na stronie Zachęty. ●●●

During the *Stools — Vernacular Structure* two-day workshop for adults, which will be conducted on 12–13 May by Olga Micińska, graduate of the Faculty of Sculpture at the Academy of Fine Arts in Warsaw, the object-seats were created using woodworking tools. The exhibits will remain until the end of the summer on the Zachęta Project Room terrace, which — like every year — is becoming a space for art installations open to the public, residents and passers-by. Visitors can rest, relax, or look through Zachęta catalogues. Information about special events can be found on the Zachęta website. ●●●

Teatr Żydowski w Zachęcie

The Jewish Theatre at Zachęta

W czerwcu Zachęta będzie gościć Teatr Żydowski im. Estery Rachel i Idy Kamińskich ze spektaklem *Proszę bardzo* opartym na motywach autobiograficznej powieści Andy Rottenberga. Autorką scenicznej adaptacji jest Jolanta Janiczek, reżyserii podjął się Wiktor Rubin, zaś w głównej roli wystąpi Tomasz Nosiński — aktor warszawskiego Teatru Studio. Premiera odbędzie się 21 czerwca. ●●●

In June, Zachęta will host the Ester Rachel and Ida Kamińska Theatre with the spectacle *Proszę bardzo* [You're welcome], based on themes from Anda Rottenberg's autobiographical novel. Jolanta Janiczek is the author of the stage adaptation, Wiktor Rubin directs, and Tomasz Nosiński — an actor from Warsaw's Studio Theatre — stars in the main role. The premiere will take place on 21 June. ●●●



24.02–27.05.18

4 | 5

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

Przyszłość będzie inna. Wizje i praktyki modernizacji społecznych po roku 1918

The Future Will Be Different. Visions and Practices of Social Modernisation after 1918

kuratorka | curator: Joanna Kordjak

współpraca | collaboration: Magdalena Komornicka, Michał Kubiak oraz | and Cezary Lisowski, Zuzanna Sękowska

projekt ekspozycji | exhibition design: Pracownia Macieja Siudy (Aleksander Wadas, Jakub Andrzejewski, Tomasz Czuban, Maciej Siuda)

współpracujący artyści | collaborating artists: Katarzyna Przeważńska, Witek Orski, Fontarte (Magdalena Frankowska, Artur Frankowski)

opracowanie materiałów filmowych | film editing: Michał Januszaniec

program edukacyjny | educational programme: Zofia Dubowska, Stanisław Welbel

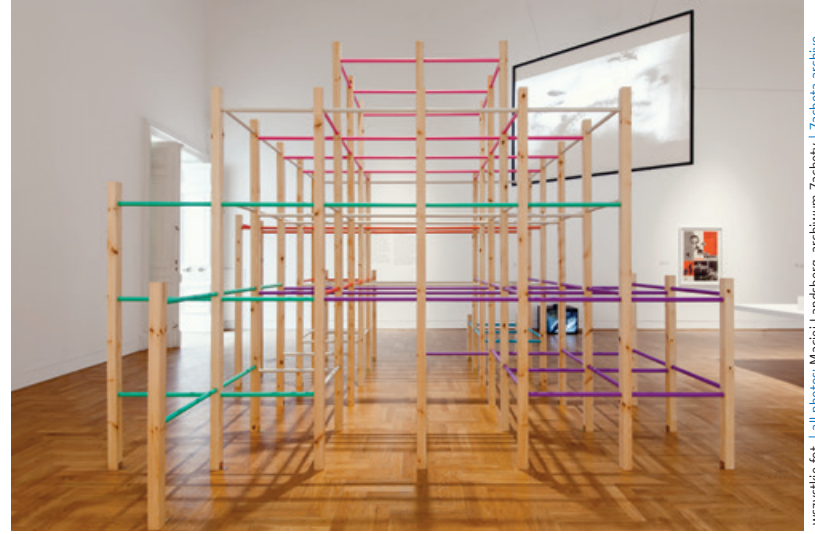
współorganizatorzy | coorganisers: FilMOTEKA Narodowa — Instytut Audiowizualny, Narodowe Archiwum Cyfrowe

partner naukowy | academic partnership: Instytut Kultury Polskiej Uniwersytetu Warszawskiego

Projekt realizowany w ramach obchodów stulecia odzyskania niepodległości | This project is part of the commemoration of the centennial of the regaining of independence







wszystkie fot. | all photos: Maciej Landsberg, archiwum Zachęty | Zachęta archive

Widok wystawy

dół, z prawej: Katarzyna Przeważńska, *Przeplotnia*, 2018, na podstawie projektu Niny Jankowskiej, lata 30. XX wieku

na sąsiedniej stronie:
Kuchnia, projekt: Barbara Brukalska, rekonstrukcja

s. 4:
Wieża do skoków w parku kąpielowym w Wiśle (projekt: Stefan Tworowski, 1934–1936), makieta: Katarzyna Przeważńska, Tomasz Czuban, 2018; w tle: Maria Ewa Łunkiewicz-Rogoyska, *Pływalnia*, 1939, olej, płótno, Muzeum Narodowe we Wrocławiu

s. 5:
po prawej: Witold Romer, *Woda*, 1938, film eksperymentalny, dzięki uprzejmości rodziny

View of the exhibition

bottom, on the right: Katarzyna Przeważńska, *Square Climber*, 2018, based on design by Nina Jankowska, 1930s

opposite:
Kitchen, designed by Barbara Brukalska, reconstruction

p. 4:
Jump tower in swimming pool complex in Wisła (designed by Stefan Tworowski, 1934–1936), model: Katarzyna Przeważńska, Tomasz Czuban, 2018; on the background: Maria Ewa Łunkiewicz-Rogoyska, *The Swimming Pool*, 1939, oil on canvas, National Museum in Wrocław

p. 5:
on the right: Witold Romer, *Water*, 1938, experimental film, courtesy of the family

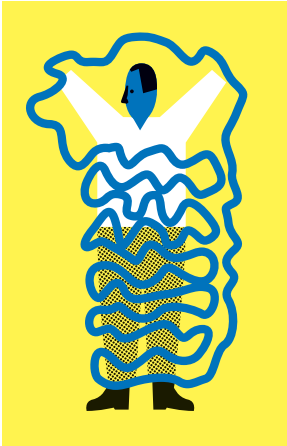
10.03–3.06.18

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

Wszystko widzę jako sztukę

Wystawa dla dzieci

Everything Is Art to Me. Exhibition for Children



kuratorka | curator: **Ewa Solarz**

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

identyfikacja wizualna | visual identity: **Robert Czajka**

projekt ekspozycji | exhibition design: **Kosmos Project — Ewa Bochen-Jelska, Maciek Jelski**

artyści | artists: **Monika Drożyńska, Jan Dziaczkowski, Maurycy Gomulicki, Aneta Grzeszykowska, Edward Krasiński, Roman Opałka, Katarzyna Przeważńska, Ryszard Winiarski, Julita Wójcik**

Czy sztuka współczesna może zachwycić małe dziecko? Czy sztuką i w sztukę można się bawić? Chociaż sztuka współczesna może wydawać się onieśmielająca i za trudna, by pokazywać ją najmłodszym, jesteśmy pewni, że właśnie ci odbiorcy przyjmą ją bez zahamowań — bo przecież „każde dziecko jest artystą. Jedyny problem to pozostać artystą, kiedy się już dorośnie”, twierdził Pablo Picasso.

Wychodząc naprzeciw potrzebom młodych widzów, którzy najpełniej poznają świat nie tylko przez obserwację, ale też poprzez kreację, podzieliliśmy wystawę na dwie strefy: muzealną i freestyle'owo twórczą. Centralna część to wybudowany w galerii wielki kubik z pracami artystów, wokół niego rozciąga się artystyczny plac zabaw z zadaniami dla dzieci, nawiązującymi do prezentowanych dzieł.

Większość z nich nie została stworzona z myślą o dziecięcym odbiorcy. Dzieła z kanonu polskiej sztuki współczesnej wybrano tak, aby działały na wyobraźnię i odwoływały się do przeżyć znanych każdemu dziecku. Ich forma i historie dotyczące ich powstania powinny zainteresować nie tylko dzieci, ale i dorosłych zwiedzających. Wystawie towarzyszy książka w przystępny sposób opowiadająca o twórczości prezentowanych tu artystów. Mamy nadzieję, że taka forma ich przedstawienia oswoi dzieci ze sztuką współczesną i pozwoli zapamiętać najważniejsze zjawiska w sztuce polskiej.

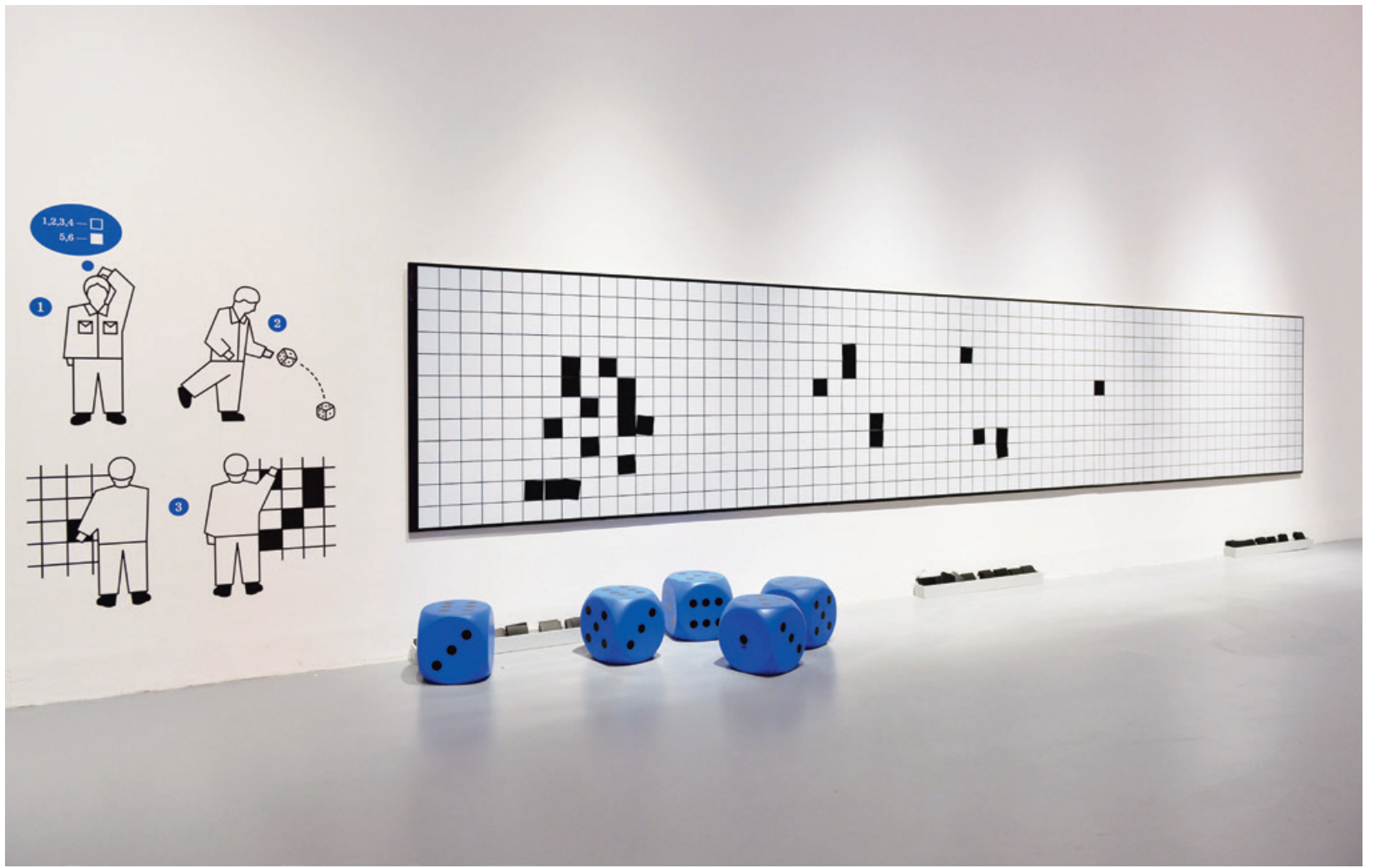
Tytuł wystawy — *Wszystko widzę jako sztukę* — to słowa Julity Wójcik, autorki słynnej *Tęczy* z placu Zbawiciela. Próbowaliśmy pokazać właśnie tę powszechność sztuki i jej różnorodność. Dzieci przekonają się, że mogą robić najróżniejsze rzeczy: obierać w galerii ziemniaki jak Julita Wójcik, wyszywać makatki jak Monika Drożyńska, naklejać na ścianach kolorowe taśmy jak Edward Krasiński, poświęcić życie malowaniu liczb jak Roman Opałka, rzucać kostkami do gry jak Ryszard Winiarski, malować swoje ciało na czarno jak Aneta Grzeszykowska. Traktujemy najmłodszych widzów poważnie — nie tłumaczymy, nie podpowiadamy, nie narzucamy, jak dzieła sztuki należy rozumieć, za to zachęcamy do myślenia i wyrażania własnych opinii. Opisy prac opowiadają o pomysłach artysty, nie tłumacząc, co miał na myśli i jak należy interpretować jego dzieła. Poprzez zabawę, warsztaty i spotkania z artystami chcemy przybliżyć dzieciom i ich opiekunom świat sztuki współczesnej. ●●●

Can contemporary art delight a young child? Can you play artist and play with art? Although contemporary art can seem intimidating and too difficult to show the youngest children, we're certain that it will be accepted by these members of the audience without reservations — after all, 'every child is an artist. The problem is how to remain an artist once we grow up', as Pablo Picasso said.

In order to meet the needs of the young viewers, who most fully experience the world not only through observation but also through creation, we have divided the exhibition into two zones: the museum and the freestyle creative. The central part is a cube built inside the gallery, filled with artists' works, surrounded by an artistic playground with tasks for children, referring to the works presented.

Most of the works were not created with a child audience in mind. Works from the canon of Polish contemporary art were chosen to affect the imagination and recall experiences known to every child. Their form and stories about their creation should interest not only children but also adult visitors. We hope that this form of presentation will familiarise children with contemporary art and make it possible to remember the most important phenomena in Polish art.

The title of the exhibition — *Everything Is Art to Me* — comes from the words of Julita Wójcik, author of the famous *Rainbow* from Plac Zbawiciela in Warsaw. We are trying to show this universality of art and its diversity. Children will find out that they can do all sorts of things: peel potatoes in the gallery like Julita Wójcik, embroider samples like Monika Drożyńska, stick colourful tapes to the wall like Edward Krasiński, devote their life to painting numbers like Roman Opałka, throw dice like Ryszard Winiarski, or paint their whole body black like Aneta Grzeszykowska. We treat the youngest viewers seriously — we do not explain, we do not give hints, we do not impose a way to understand works of art, but we encourage them to think and express their own opinions. The descriptions of the works describe the artists' ideas, without explaining what they meant and how their works should be interpreted. Through fun, workshops and meetings with artists, we want to bring the world of contemporary art closer to children and their guardians. ●●●







22.05–5.08.18

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

Przestrzeń niewysłowiona.

Jerzy Sołtan — Lech Tomaszewski — Andrzej Jan Wróblewski

Ineffable Space. Jerzy Sołtan — Lech Tomaszewski — Andrzej Jan Wróblewski

kuratorzy | curators: Jola Gola, Agnieszka Szewczyk

współpraca ze strony Zachęty | collaboration on the part of Zachęta: Anna Muszyńska

identyfikacja wizualna | visual identity: Fontarte

projekt ekspozycji | exhibition design: Towarzystwo Projektowe — Jerzy Porębski, Grzegorz Niwiński

na sąsiedniej stronie:

Jerzy Sołtan, *Bez tytułu*, 1978, Muzeum ASP w Warszawie

Jerzy Sołtan, szkic według Picassa, 1951, Muzeum ASP w Warszawie

opposite:

Jerzy Sołtan, *Untitled*, 1978, Museum of the Academy of Fine Arts in Warsaw

Jerzy Sołtan, sketch after Picasso, 1951, Museum of the Academy of Fine Arts in Warsaw

Wystawa prezentuje sylwetki artystów związanych z Wydziałem Wzornictwa Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie. Jerzy Sołtan, Lech Tomaszewski i Andrzej Jan Wróblewski odegrali kluczową rolę w procesie formowania się na przełomie lat pięćdziesiątych i sześćdziesiątych zawodu projektanta form przemysłowych. Pokazujemy wybrane prace twórców związane z trzema przenikającymi się polami ich zainteresowań i aktywności: sztuki, przestrzeni (architektury) i projektowania. Granice tych dziedzin nie zawsze dają się ostro wytyczyć — szerokie zainteresowania artystów sięgały morfologii formy, matematyki, nauk przyrodniczych, psychologii, filozofii czy semantyki, stanowiąc o charakterze i bogactwie ich dorobku. Jednocześnie budowały one składowe języka artystycznego charakterystycznego dla środowiska tworzącego okołoodwilżową nowoczesność, rozumianą jako możliwość reagowania na dynamikę zmian, postęp i innowacje.

Wykorzystany w tytule wystawy Corbusierowski termin *l'espace indicible* (przestrzeń niewysłowiona) odwołuje się do nowoczesnej przestrzeni sztuki, rozszerzając i redefiniując pojęcie architektury. Określenie to przywołuje ważną dla środowiska projektantów warszawskiej ASP postać Le Corbusiera i kumuluje potencjalne, intuicyjne — niewysłowione — możliwości, jakie niesie ze sobą działalność twórcza aktywizująca jej uczestników.

Jerzy Sołtan (1913–2005) — architekt, krytyk architektury, propagator modernizmu, współpracownik i wielbiciel Le Corbusiera, animator prac Zakładów Artystyczno-Badawczych, dydaktyk, prekursor nauczania designu w ASP w Warszawie

Lech Tomaszewski (1926–1982) — konstruktor, architekt, działacz społeczny, dydaktyk, teoretyk sztuki, artysta, wizjoner łączący nauki ścisłe z projektowaniem i sztuką, działacz na rzecz rozwoju wzornictwa przemysłowego, jeden z inicjatorów powołania Wydziału Wzornictwa

Andrzej Jan Wróblewski (ur. 1934) — rzeźbiarz, projektant, absolwent i dydaktyk warszawskiej ASP, główny animator powołania Wydziału Wzornictwa, wieloletni dziekan i rektor tej uczelni, uznany teoretyk i praktyk wzornictwa, aktywny uczestnik działań na rzecz rozwoju wzornictwa przemysłowego

The exhibition presents the figures of artists associated with the Faculty of Design of the Academy of Fine Arts in Warsaw. Jerzy Sołtan, Lech Tomaszewski and Andrzej Jan Wróblewski played a key role in the process of shaping of the profession of industrial form designer at the turn of the 1950s and 1960s. We show selected works by artists, related to three intermingling fields of their interests and activity: art, shape (architecture) and design. The boundaries of these fields cannot always be sharply delineated — the artists' broad interests drew on the morphology of forms, but also mathematics, natural sciences, psychology, philosophy and semantics, speaking to the richness and character of their bodies of work. At the same time, they built elements of the artistic language characteristic for the community creating the October thaw-adjacent modernity, understood as the ability to react to the dynamics of changes, progress and innovations.

Le Corbusier's *l'espace indicible* used in the title of the exhibition refers to the modern space of art, broadening and redefining the concept of architecture. The term evokes Le Corbusier, a figure important to the community of designers from Warsaw's Academy of Fine Arts, and accumulates the potential, intuitive — ineffable — possibilities offered by creative work that activates its users.

Jerzy Sołtan (1913–2005) — architect, architecture critic, propagator of modernism, collaborator and admirer of Le Corbusier, animator of works of the Artistic and Research Unit, educator, pioneer of teaching design at the Academy of Fine Arts in Warsaw

Lech Tomaszewski (1926–1982) — constructor, architect, social activist, educator, art theoretician, artist, visionary who combined science with design and art, industrial design development activist, one of the initiators of the Faculty of Design

Andrzej Jan Wróblewski (born 1934) — sculptor, designer, graduate and educator of the Academy of Fine Arts in Warsaw, chief animator of the founding of the Faculty of Design, long-time dean and rector of the Academy, renowned design theoretician and practitioner, active participant in activities for the benefit of the development of industrial design

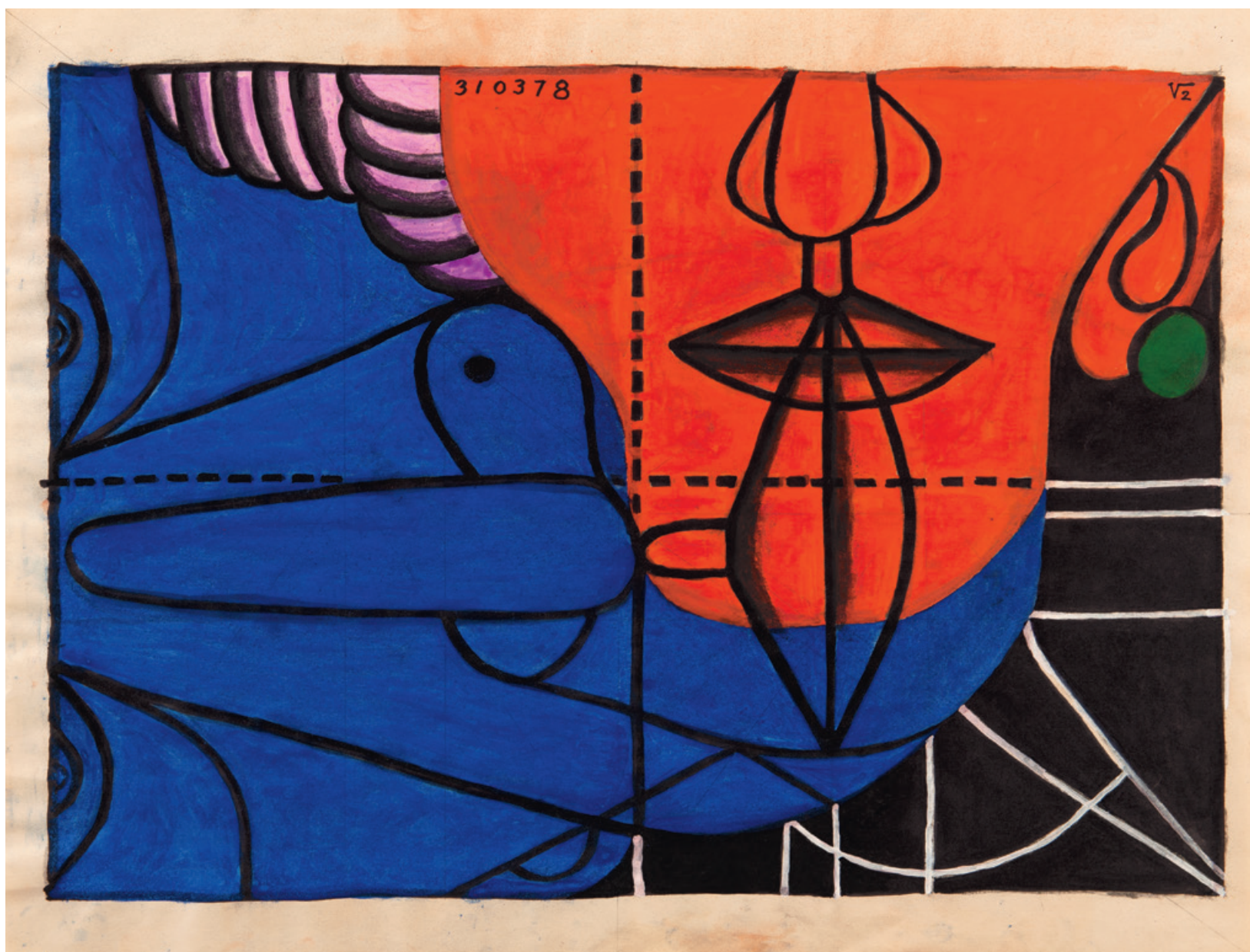


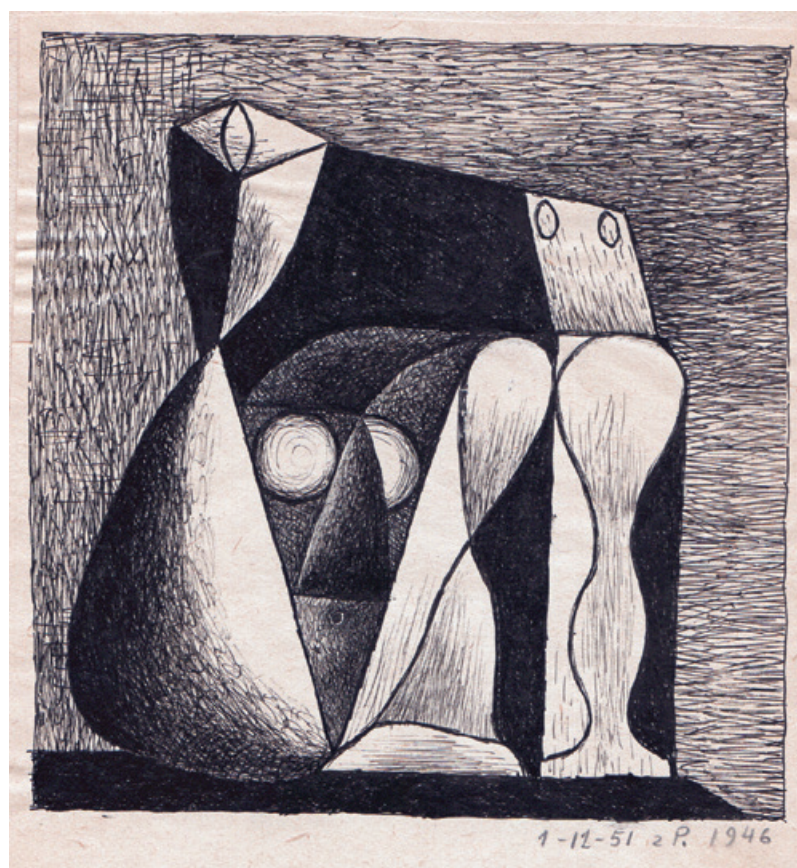
foto: Wojciech Hoinicki-Szulc

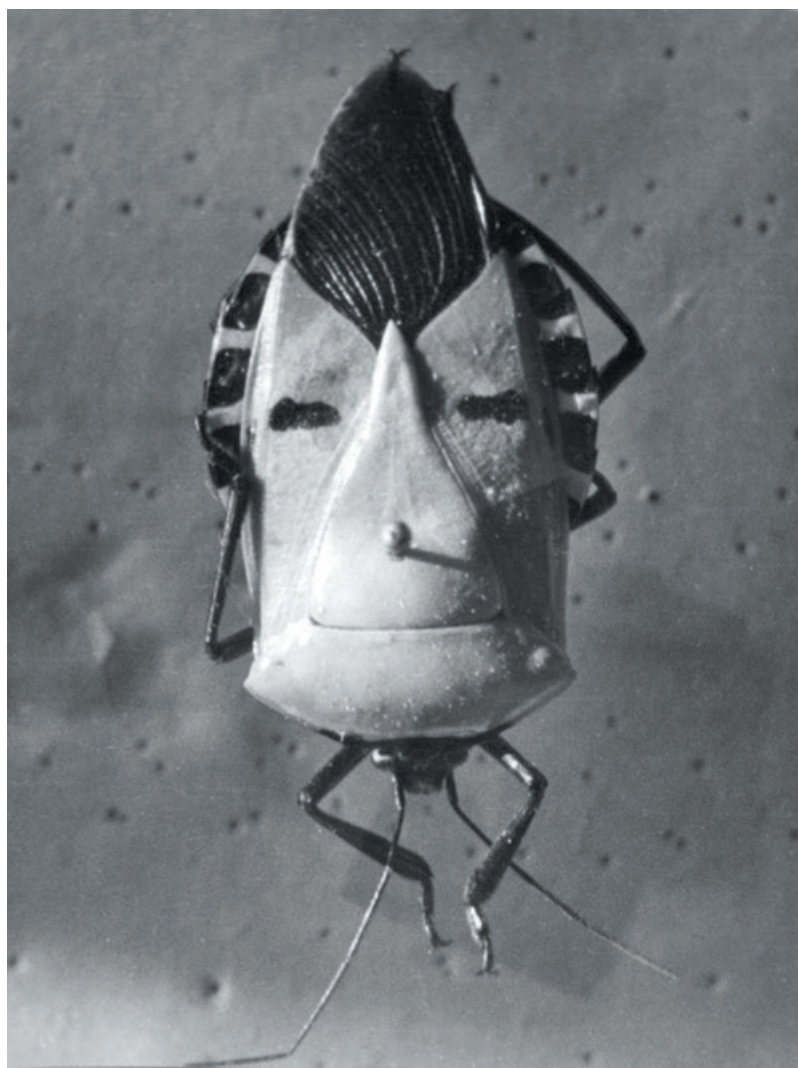
Ekspozycję otwiera sala SZTUKI z rysunkami Jerzego Sołtana, wykonanymi w obozie w Murnau oraz serią prac ukazujących jego fascynację wielkimi klasykami dwudziestowiecznej awangardy. Obok znalazły się dzieła Lecha Tomaszewskiego zainspirowane światem matematyki oraz fotograficzne studia form naturalnych Andrzeja J. Wróblewskiego. Prace te, często postrzegane jako margines zainteresowań projektantów, w istocie pozwalają najlepiej wejrzeć w tradycję, zainteresowania i osobowość twórczą bohaterów ekspozycji.

The exhibition opens with the ART room with drawings by Jerzy Sołtan, made in the Murnau POW camp, as well as a series of works showing his fascination with the great classics of 20th-century avant-garde. Also included at works by Lech Tomaszewski inspired by the world of mathematics and photographic studies of natural forms by Andrzej J. Wróblewski. These works, often perceived to be outliers of the designers' interests, in fact allow us to gain the best insight into the tradition, interests and creative personalities of the protagonists of the exhibition.

Rysunki Jerzego Sołtana

Sołtan stale rysował i malował od czasu pobytu w obozie w Murnau i studiów w Paryżu. Na początku lat pięćdziesiątych powstawały *Wykresy harmoniczne*, tworzone według motywów zaczerpniętych z prac Pabla Picassa, Domenica Ghirlandaia i Pierra della Franceski, w których poszukiwał harmonii w dziełach mistrzów. Inspirację stanowiły dla niego rysunki do *Modulora* Le Corbusiera z systemem przecinających się linii. W latach sześćdziesiątych proste linie łączyły punkty abstrakcyjnych kompozycji, opisując je dodatkowym „kodem” geometrycznym. Rysunki Sołtana zawsze zachowują swój indywidualny rys formalny i styl, niczym rozpoznawalny charakter pisma. Świetnym przykładem mogą być tu serie *Satyrow* czy *bad boys* — są inspirowane pracami Picassa, ale to ręka i dowcip Sołtana decydują o ich oryginalnym charakterze.





Lech Tomaszewski, *Ucho*. Model powierzchni jednostronnej o dwóch gałęziach i dwóch stycznych liniach przenikania, 1962, fot. Archiwum Lecha Tomaszewskiego, Muzeum ASP w Warszawie

Andrzej J. Wróblewski, *Maska*, 1958, fot. Archiwum Andrzeja J. Wróblewskiego, Muzeum ASP w Warszawie

Lech Tomaszewski, *The Ear*. Model of single-sided surface with two branches and two tangential lines of penetration, 1962, photo: Archive of Lech Tomaszewski, Museum of the Academy of Fine Arts in Warsaw

Andrzej J. Wróblewski, *Mask*, 1958, photo: Archive of Andrzej J. Wróblewski, Museum of the Academy of Fine Arts in Warsaw

Drawings by Jerzy Sołtan

Sołtan constantly drew and painted during his time at the Murnau POW camp and during his studies in Paris. In the early 1950s, he created *Harmonic Diagrams*, made based on motifs drawn from the works of Pablo Picasso, Domenico Ghirlandaio and Piero della Francesca, in which he sought harmony in the works of renowned masters. His inspiration were illustrations for Le Corbusier's *Modulor*, with a system of intersecting lines. In the 1960s, straight lines connected the points in abstract compositions, giving them an additional geometric 'code'. Sołtan's drawings always maintain their individual formal features and style, like recognisable handwriting. An excellent example can be seen in the *Satyrs* and *bad boys* series — they are inspired by Picasso's works, but it is Sołtan's hand and sense of humour that determine their original character.

Ucho

Lech Tomaszewski przy wsparciu technologicznym modelarni Wydziału Wzornictwa wykonał w gipsie dwie powierzchnie jednostronne, złożone z przenikających się gałęzi. Pierwszą, z dwiema gałęziami i dwiema liniami przenikania nazwał *Uchem* (1962). Powstała rok później druga z nich była bardziej skomplikowana i składała się z czterech przenikających się gałęzi (obie nie zachowane). Pokazywaną na wystawie rekonstrukcję wykonali studenci Wydziału Wzornictwa Przemysłowego z okazji wystawy monograficznej Tomaszewskiego w 1988 roku. *Ucho* pokazane zostało po raz pierwszy w CBWA Zachęta podczas *Wystawy sztuki użytkowej* w 1963 roku. Wraz z innymi obiektami, m.in. reliefami Henryka Stażewskiego, stanowi przykład połączenia sztuki i nauk ścisłych.

The Ear

With the technological support of the Faculty of Design modelling studio, Lech Tomaszewski made two single-sided surfaces composed of intersecting branches in plaster. The first, with two branches and two lines of intersection, was called *The Ear* (1962). The second, created a year later, was more complex and consisted of four intersecting branches (neither was preserved). The reconstruction presented in the exhibition was made by students of the Faculty of Industrial Design on the occasion of Tomaszewski's monograph exhibition in 1988. *The Ear* was first presented at the Zachęta Central Office of Artistic Exhibitions during the *Applied Art Exhibition* in 1963. Alongside other objects, including Henryk Stażewski's reliefs, it is an example of a combination of art and science.

Skojarzenia

Andrzej J. Wróblewski, student Wydziału Rzeźby, od połowy lat pięćdziesiątych posługiwał się aparatem fotograficznym jako narzędziem dopełniającym warsztat rzeźbiarski. „Zrozumiałem, że akademickie studium natury ograniczone do studiowania aktu czy tzw. martwej natury jest zaledwie wstępem do bogactwa mądrości istniejącej w naturze i użytecznej w sztuce” — pisał. Zdjęcia z cyklu *Skojarzenia* są rodzajem notatnika, a śledzenie związków sztuki i natury stało się ważnym motywem jego twórczości. Na cykl składają się fotografie dwojakiego rodzaju: ukazujące zauważone w naturze niezwykle kształty przywodzące na myśl formy z obszaru kultury oraz zdjęcia powstałe w wyniku niekonwencjonalnego użycia medium fotograficznego, zaburzenia kolejności obróbki materiałów światłoczułych czy eksperymentowania z negatywem.

Associations

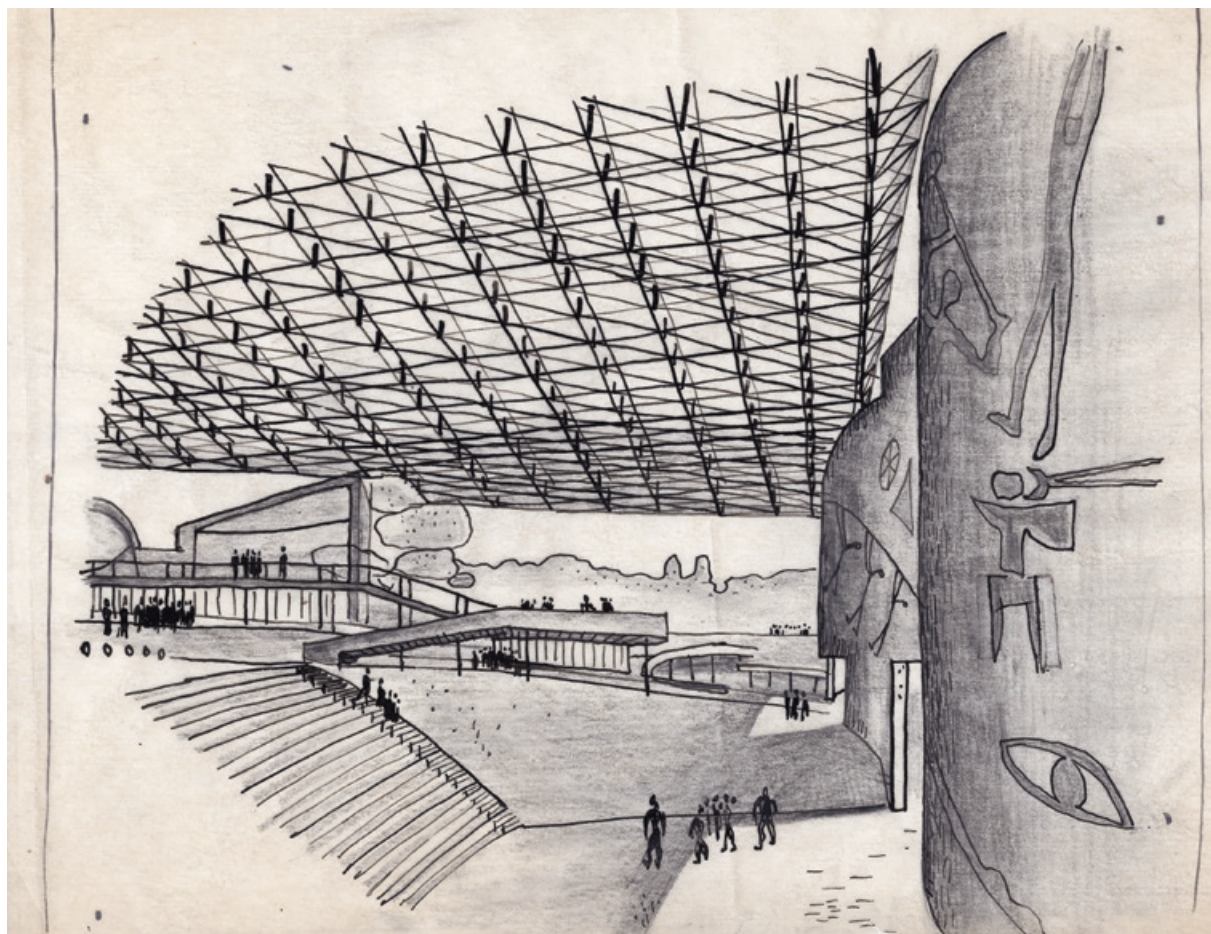
Andrzej J. Wróblewski, a student of the Faculty of Sculpture, used a photographic camera starting in the mid-1950s as a tool that supplemented his sculptor's workshop. 'I understood that the academic study of nature restricted to studying a nude or a still life is only the introduction to the wealth of wisdom that exists in nature and is useful in art', he wrote. Photographs from the *Associations* series are a kind of notebook, and tracking the relations of art and nature became an important motif in his art. The series consists of photographs of two types: those showing unusual shapes noticed in nature that bring to mind forms from the area of culture, as well as photographs created as a result of an unconventional use of the photographic medium, a disruption of the order of processing light-sensitive materials or experimentation with the negative.

Jerzy Sołtan, projekt Pawilonu Polskiego na Expo'58 w Brukseli, 1956, Muzeum ASP w Warszawie

Wojciech Fangor, projekt Pawilonu Polskiego na Expo'58 w Brukseli, ściana południowa od wnętrza, 1956, Muzeum ASP w Warszawie

Jerzy Sołtan, design of the Polish Pavilion at Expo'58 in Brussels, 1956, Museum of the Academy of Fine Arts in Warsaw

Wojciech Fangor, design of the Polish Pavilion at Expo'58 in Brussels, south wall from the interior, 1956, Museum of the Academy of Fine Arts in Warsaw



W sali PRZESTRZENI eksponujemy modernistyczne projekty architektoniczne, m.in: kompleks sportowy Warszawianka (1956–1964), Pawilon Polski na Expo'58 w Brukseli (1956), projekt rozbudowy Zachęty (1958), projekt kościoła w Sochaczewie (1958), konkursowy projekt pomnika w byłym obozie Auschwitz-Birkenau (1958). Wszystkie te obiekty publiczne o zróżnicowanej funkcji zawierały innowacyjne rozwiązania architektoniczne i konstrukcyjne, a także prezentowały nowoczesne podejście do społecznej roli architektury rozumianej znacznie szerzej niż budownictwo oraz kluczową dla tego środowiska ideę integracji, przeciwstawiającą się wąskim specjalizacjom, które prowadzą do odejścia od naturalnej potrzeby poznawania i eksperymentowania, wymiany myśli i idei.

In the SPACE room, we present modernist architectural projects, including the Warszawianka sports complex (1956–1964), the Polish Pavilion at the Expo'58 in Brussels (1956), the Zachęta expansion design (1958), the design of a church in Sochaczew (1958) and the competition design of a monument for Auschwitz-Birkenau (1958). All these public objects with various functions contained innovative architectural and construction solutions, as well as presenting a modern approach to the social role of architecture understood much more broadly than just construction, and the idea of integration — crucial for the community — opposed narrow specialisations that lead to the departure from the natural need to learn and experiment, to exchange thoughts and ideas.

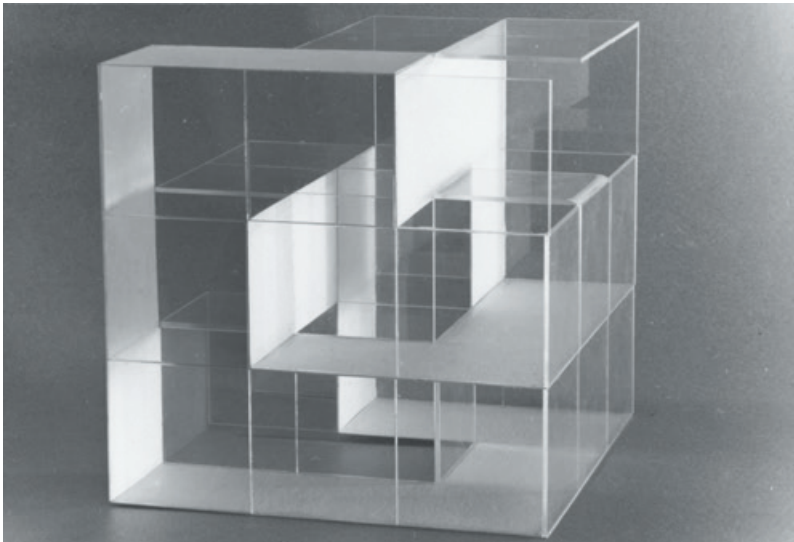
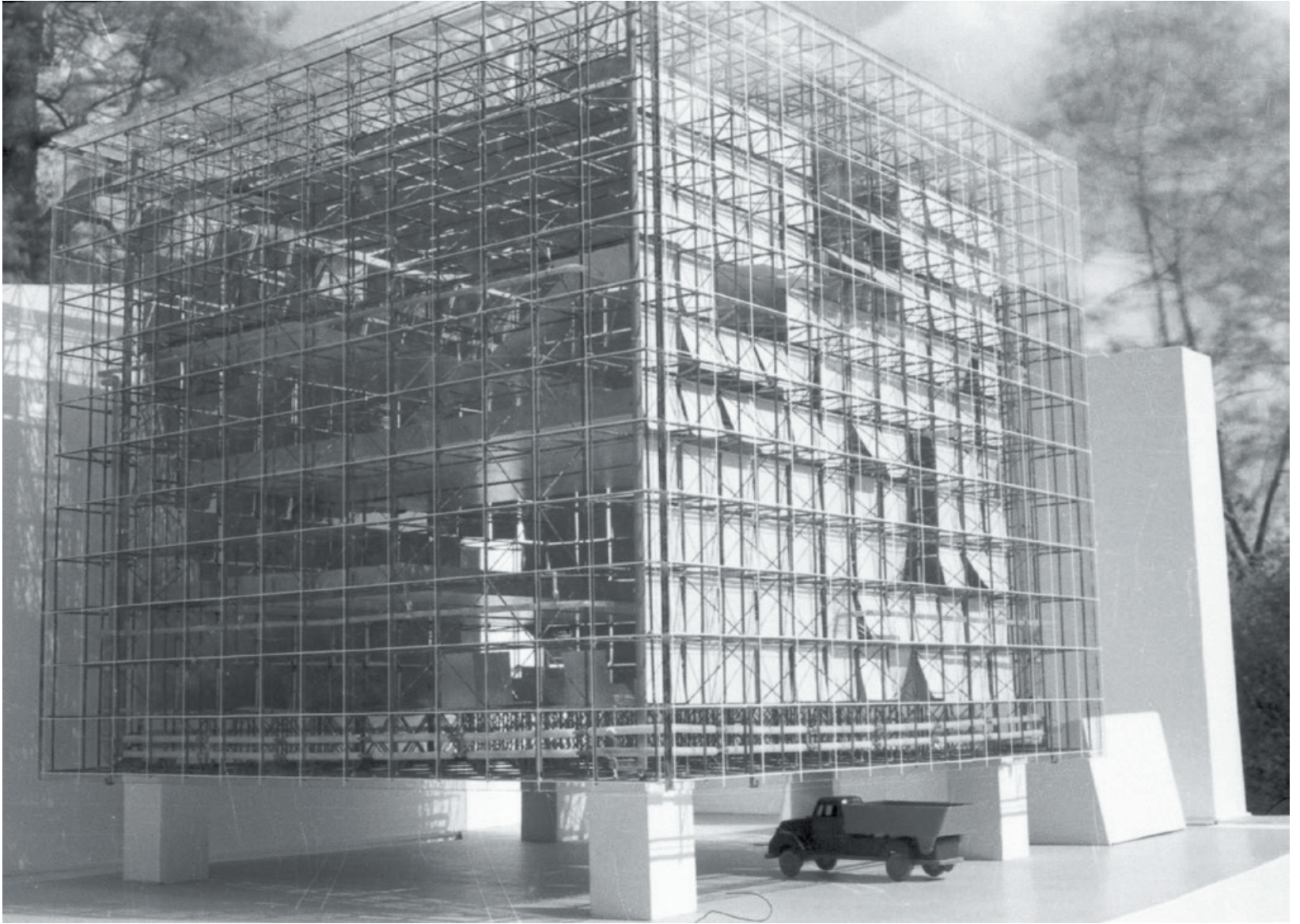
Projekt Pawilonu Polskiego na Expo'58 w Brukseli

Projekt ten był jednym z najważniejszych powstałych w Zakładach Artystyczno-Badawczych — pracowni architektonicznej działającej przy warszawskiej ASP. Jest to znako-

mity przykład wcielenia modernistycznej idei integracji różnych dziedzin. Rozwiązanie architektoniczne przeznaczone dla działki o powierzchni 10 000 m² zakładało zorganizowanie otwartej przestrzeni z zachowaniem terenów zielonych. Platformy komunikacyjne dla widzów pawilonu prowadziły ku gablotom i czterem ekranom filmowym. Paneau dekoracyjne Wojciecha Fangora umieszczono na wielkiej pofalowanej płaszczyźnie, która organizowała i ograniczała przestrzeń pawilonu od południa. Dopelnieniem całości miała być muzyka Stanisława Skrowaczewskiego. Najważniejszym elementem projektu było przekrycie pawilonu; musiało ono utrzymać platformy, gabloty, ekrany kinowe i dekoracyjne paneau Fangora, bez naruszenia okolicznej zieleni. Autorem nowatorskiego rozwiązania konstrukcji przekrycia był Lech Tomaszewski.

Project of the Polish Pavilion at Expo'58 in Brussels

This was one of the most important projects created in the Artistic and Research Workshops — the architecture studio operating at the Academy of Fine Arts in Warsaw. It is an excellent example of the incarnation of the modernist idea of integration of various fields. The architectural solution for the 10,000 square metres plot was to organise an open space while preserving green areas. Communication platforms for viewers of the pavilion led to display cases and four film screens. Wojciech Fangor's decorative panneau were placed on a large wavy surface, which organised and limited the pavilion space from the south. Stanisław Skrowaczewski's music was to complement the whole of the project. The most important element of the project was the pavilion ceiling, which had to support the platforms, display cases, cinema screens and Fangor's decorative panneaux, without disturbing the surrounding greenery. The author of the innovative solution and the ceiling construction was Lech Tomaszewski.



Oskar Hansen, Lech Tomaszewski, Stanisław Zamecznik, projekt rozbudowy Zachęty, 1958, fot. Wojciech Zamecznik, Muzeum ASP w Warszawie

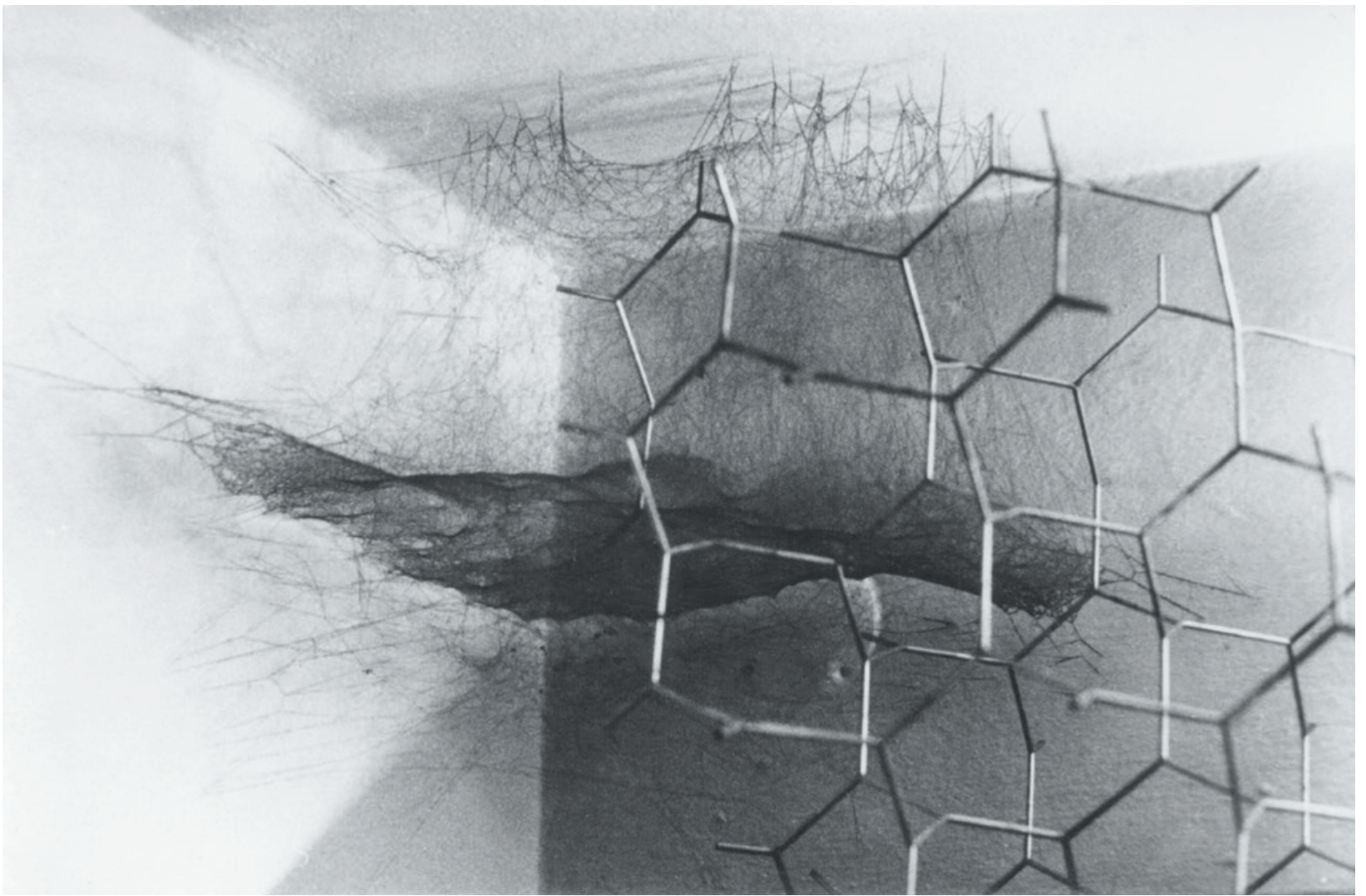
Lech Tomaszewski, *Model zestawienia zamkniętej przezroczystej powierzchni dwustronnej i jednostronnej taśmy*, 1963, fot. Archiwum Lecha Tomaszewskiego, Muzeum ASP w Warszawie

na sąsiedniej stronie:
Lech Tomaszewski, *Najrzadsza siatka przestrzenna*, 1976, fot. Andrzej J. Wróblewski, Archiwum Lecha Tomaszewskiego, Muzeum ASP w Warszawie

Oskar Hansen, Lech Tomaszewski, Stanisław Zamecznik, design for the expansion of Zachęta, 1958, photo: Wojciech Zamecznik, Museum of the Academy of Fine Arts in Warsaw

Lech Tomaszewski, *Combination model of a closed transparent one-sided surface and two-sided tape*, 1963, photo: Archive of Lech Tomaszewski, Museum of the Academy of Fine Arts in Warsaw

opposite:
Lech Tomaszewski, *The Sparsest Spatial Grid*, 1976, photo: Andrzej J. Wróblewski, Archive of Lech Tomaszewski, Museum of the Academy of Fine Arts in Warsaw



Najrzadsza siatka przestrzenna

Tomaszewski kreślił kombinacje sieci krystalograficznych. Poszukiwał zestawienia brył, które dałoby siatkę przestrzenną o możliwie najrzadszym układzie. Jej szkice zostały utrwalone na rysunkach oraz w postaci formy zbudowanej z mosiężnych rurek, będącej takim połączeniem czternastościanów, które pozostawia najmniejszą możliwą liczbę krawędzi — wystarczającą do istnienia struktury. Pomijał część z nich, budując w opozycji do siatek krystalograficznych siatkę otwartą. W ten sposób powstała *Najrzadsza siatka przestrzenna*. Wykazuje ona nieregularną periodyczność, jaką charakteryzują się kwazikryształy. Autor z zachwytem obserwował działania pająka przędącego pajęczynę na bazie tej siatki — spuszczać się na dół, nie mógł znaleźć odpowiedniej krawędzi pod spodem, więc zbudował inną, bardziej gęstą sieć, sfotografowaną przez Andrzeja J. Wróblewskiego.

The Sparsest Spatial Grid

Tomaszewski drafted combinations of crystallographic networks. He was looking for a set of solids that would result in a spatial grid with the sparsest possible layout. Its sketches are recorded in drawings and in a form constructed out of brass pipes, a combination of tetradecahedrons that leaves the fewest edges possible — only enough to ensure the existence of the structure. He omitted some of them, building an open grid in opposition to crystallographic grids. In this way, the *Sparsest Spatial Grid* was created. It shows an irregular periodicity, which is characteristic for quasi-crystals. The author was delighted to observe the work of a spider spinning a web on the basis of this grid — falling, it could not find the right edge underneath, so it built a different, denser web, photographed by Andrzej J. Wróblewski.

Rozbudowa Zachęty

Na wystawie prezentowany jest zespołowy projekt rozbudowy gmachu Zachęty, wykonany przez Lecha Tomaszewskiego, Oskara Hansena i Stanisława Zamecznika. Udział Tomaszewskiego okazał się decydujący dla ostatecznego jego kształtu. Zamiast niemożliwej do zrealizowania koncepcji Hansena — polegającej na zamknięciu ścian i stropów w kształcie kuli, zaproponował on zmienne podziały przestrzeni wystawowej w bryle sześcienu. Koncepcja balansująca na granicy ówczesnych technologicznych możliwości była jednak możliwa do zrealizowania.

Zachęta expansion

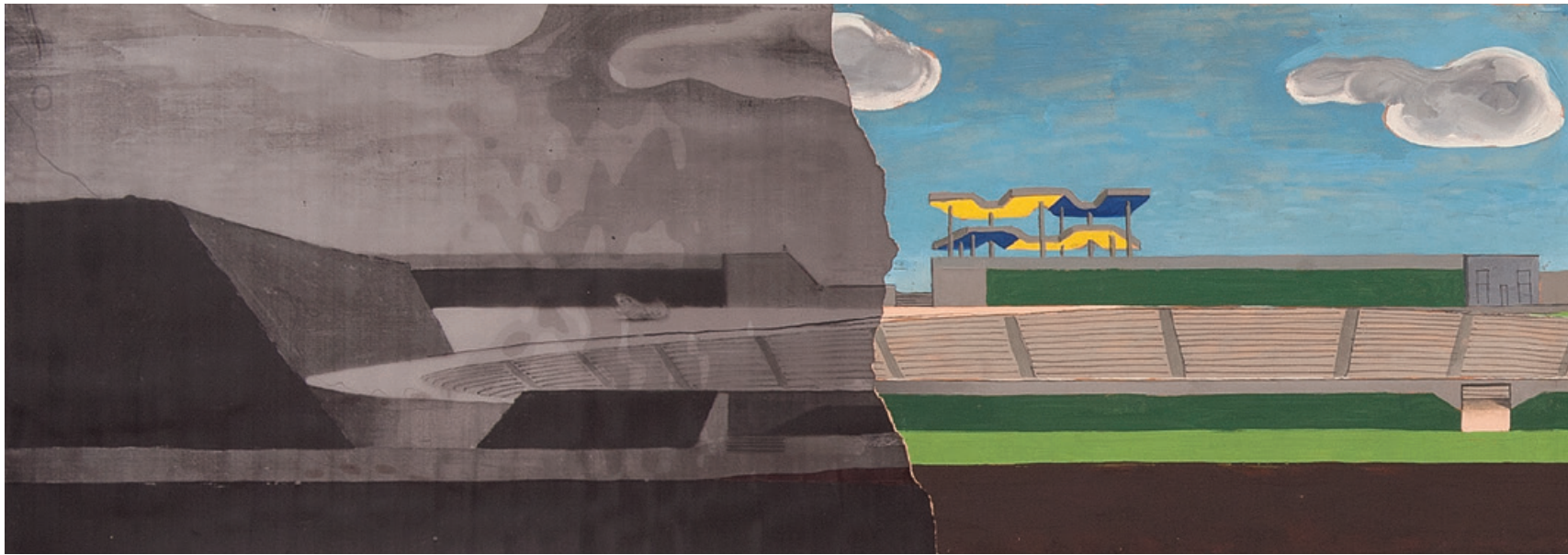
The group project for the expansion of the Zachęta building, created by Lech Tomaszewski, Oskar Hansen and Stanisław Zamecznik, is presented in the exhibition. Tomaszewski's participation turned out to be defining for its final form. Instead of Hansen's impossible to realise concept — consisting of closing the walls and ceilings in the shape of a sphere, he proposed a variable division of the exhibition space within the shape of a cube. The concept, balancing on the verge of the technological capabilities of the time was, however, possible to realise.

Studium powierzchni jednostronnych opartych na modułach kwadratowych

Lech Tomaszewski eksperymentował, budując powierzchnie jednostronne z modułów kwadratowych. Powstały modele w niewielkiej skali, które były kombinacjami form opartych na wstędze Möbiusa zbudowanej z dziewięciu kwadratowych modułów i ich permutacji. Obok nich znalazła się — jednostronna zamknięta figura o dwóch liniach samoprzenikania, w kształcie litery „A”. Model zestawienia zamkniętej przezroczystej powierzchni z jednostronną nieprzezroczystą taśmą pokazujemy na wystawie w kontekście projektu rozbudowy Zachęty.

Study of one-sided surfaces based on square modules

Lech Tomaszewski experimented with building single-sided surfaces from square modules. He developed small-scale models, which were combinations of forms based on the Möbius strip, built from nine square modules, and their permutations. Next to them is a one-sided closed figure with two lines of intersection, in the shape of the letter 'A'. The model of the combination of a closed transparent surface with one-sided opaque tape is presented at the exhibition in the context of the Zachęta expansion project.



Stołeczny Klub Sportowy Warszawianka

Projekt powstał w Zakładach Artystyczno-Badawczych. Sołtan i Zbigniew Ihnatowicz wraz z zespołem zaprojektowali stadion, korty tenisowe, otwarte baseny i tereny rekreacyjne. Pierwotny projekt otwierał się na szeroką panoramę skarpy mokotowskiej, na co pozwalał teren odkrytego kąpieliska zaproponowanego w ostatnim etapie prac. Dziś ten ważny aspekt założenia zniszczony został przez postawiony w latach dziewięćdziesiątych budynek aquaparku. W projekcie wykorzystano najprostsze materiały i kontrasty ich faktur — betonu, ziemi, zieleni, drewnianych ław stadionu z murami oporowymi. Najważniejsze było odniesienie się do miejscowego ukształtowania terenu i zorganizowanie pejzażu tworzącego przyjazne człowiekowi otoczenie. Projekt realizował modernistyczny postulat organizowania przestrzeni dla ludzkiej aktywności, a nie tylko stawiania budynków. Wkładem Tomaszewskiego w architekturę tego miejsca był projekt murów oporowych podtrzymujących nasypy ziemne.

Warszawianka Capital City Sports Club

The project was created in the Artistic and Research Workshops. Sołtan and Zbigniew Ihnatowicz, together with a team, designed the stadium, tennis courts, open swimming pools and recreational areas. The original project emphasised the opening to a wide panorama of the Mokotów escarpment, which was made possible by the open-air swimming area proposed in the last stage of the works. Today, this important aspect of the complex has been destroyed by the building of the aquapark, erected in the 1990s. The project uses the simplest materials and contrasting textures — concrete, soil, greenery, wooden stadium benches and the retaining walls. The most important thing was the reference to the local terrain and organisation of the landscape, creating human-friendly surroundings. The project realised the modernist postulate of organising space for human activity, rather than just constructing buildings. Tomaszewski's input into the architecture of the site was the design of the retaining walls supporting soil embankments.



foto: Wojciech Holnicki-Szulc

Kościół

W Zakładach Artystyczno-Badawczych powstał także projekt kościoła w Sochaczewie. Jerzy Sołtan i Zbigniew Ihnatowicz wraz z zespołem przygotowali propozycję, która integrowała różne dziedziny sztuki. Zaproszony do współpracy Jerzy Nowosielski zaprojektował polichromie. Budynek nie został zrealizowany.

Drugi projekt kościoła — propozycja Lecha Tomaszewskiego — to koncepcyjny szkic w formie modelu bryły opartej na wstędze Möbiusa. Matematyczny twór nie mający wnętrza i zewnątrz doskonale oddaje ideę wiary, której nie sposób zamknąć w przestrzeni murów.

Churches

The design for the church in Sochaczew was also created in the Artistic and Research Workshops. Jerzy Sołtan and Zbigniew Ihnatowicz, along with a team, prepared a proposal that integrated various fields of art. Jerzy Nowosielski, invited to collaborate, designed the polychromes. The building was not constructed.

A second design of the church, proposed by Lech Tomaszewski, was a conceptual sketch, in the form of a model of a building based on the Möbius strip. The mathematical creation without an interior or exterior perfectly reflects a faith that cannot be enclosed within the space of walls.



fot. | photo: Wojciech Holnicki-Szulc



Wojciech Fangor, kompleks sportowy
Warszawianka, projekt, widok perspektywiczny,
1956, Muzeum ASP w Warszawie

Jerzy Sołtan, Zbigniew Ihnatowicz, projekt
kościół w Sochaczewie, elewacja zachodnia,
1958, Muzeum ASP w Warszawie

na sąsiedniej stronie:
Lech Tomaszewski, *Szkic uprzestrzennienia wstęgi
Möbiusa*, 1976, Muzeum ASP w Warszawie

Wojciech Fangor, *Warszawianka sport complex,
design, perspective view*, 1956, Museum of the
Academy of Fine Arts in Warsaw

Jerzy Sołtan, Zbigniew Ihnatowicz, *design of
the church in Sochaczew, west elevation*, 1958,
Museum of the Academy of Fine Arts in Warsaw

opposite:
Lech Tomaszewski, *Sketch of spatialisation of
a Möbius strip*, 1976, Museum of the Academy
of Fine Arts in Warsaw

fot. | photo: Wojciech Holnicki-Szulc

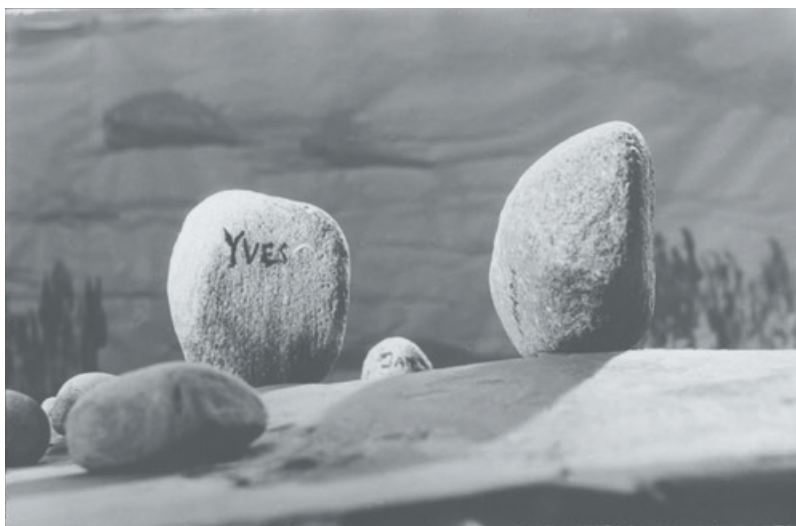


foto: archiwum Andrzeja J. Wróblewskiego | photo: archive of Andrzej J. Wróblewski

Projekt pomnika dla Auschwitz-Birkenau

Andrzej J. Wróblewski i Andrzej Latos przystąpili do udziału w międzynarodowym konkursie na pomnik dla byłego obozu zagłady jako studenci, konkurując w nim m.in. z projektem przedstawionym przez ich profesorów Oskara Hansena i Jerzego Jarnuszkiewicza. Jury pod przewodnictwem Henry'ego Moore'a przyznało im II nagrodę. Projekt jest kolejną, charakterystyczną dla środowiska warszawskiej ASP końca lat pięćdziesiątych propozycją, w której zamiast tradycyjnej formuły pomnika służącego biernej kontemplacji, wprowadzone zostało rozwiązanie czasoprzestrzenne, akcentujące przeżycie i czyniące z pasywnego widza aktywnego uczestnika.

Design of a monument for Auschwitz-Birkenau

Andrzej J. Wróblewski and Andrzej Latos took part in an international competition for a monument to the former extermination camp as students, competing with, among others, a project presented by their professors, Oskar Hansen and Jerzy Jarnuszkiewicz. The jury, chaired by Henry Moore, awarded them the second prize. The project is another proposal characteristic of the Warsaw Academy of Fine Arts community of the late 50s, in which instead of the traditional formula of a monument serving passive contemplation, a spatio-temporal solution was introduced, emphasising the experience and making the passive viewer an active participant.

Ostatnia część wystawy poświęcona jest WZORNICTWU. Spotykają się tu trzy bliskie artystom „systemy” projektowania: Corbusierowski *Modulor* narysowany przez Jerzego Sołtana, wizualny wykład z *Morfologii formy* inspirowany teoriami topologicznymi oraz fragment wystawy Andrzeja Jana Wróblewskiego *Zmienność widzenia natury w sztuce* ukazującej zainteresowania naturalnymi kształtami i światem natury jako uniwersalnymi wzorcami dla projektanta. Pojedyncze przykłady projektów trzech pionierów polskiego nowoczesnego designu ujawniają potencjał środowiska warszawskich projektantów u progu formowania się osobnego wydziału warszawskiej Akademii Sztuk Pięknych, którego 40-lecie obchodzimy w tym roku.

The last part of the exhibition is dedicated to DESIGN. Three design ‘systems’ near and dear to the artists meet here: Le Corbusier’s *Modulor*, drawn by Jerzy Sołtan, the visual lecture from *The Morphology of Form*, inspired by topological theories, and a fragment of the Andrzej Jan Wróblewski exhibition *Variation of the Perception of Nature in Art*, showing interest in natural spaces and the world of nature as universal models for a designer. Individual examples of projects by the three pioneers of Polish modern design reveal the potential of the Warsaw design community at the beginning of the formation of a separate faculty at the Academy of Fine Arts in Warsaw, the 40th anniversary of which we are celebrating this year.

Modulor

Z inicjatywy Jerzego Sołtana koło naukowe studentów warszawskiej ASP wydało w 1956 roku *Modulora* Le Corbusiera oraz *Kartę ateńską*. W pierwszej z tych publikacji wykorzystano tekst i ilustracje Sołtana opublikowane w 1948 roku w czasopiśmie „Domus”. Pokazane na wystawie wybrane rysunki systemu wymiarowania przywołują kluczową dla modernizmu postać Le Corbusiera, którego dokonania zasadniczo wpłynęły na środowisko Zakładów Artystyczno-Badawczych, a potem nowopowstający Wydział Wzornictwa warszawskiej ASP.

Modulor

On the initiative of Jerzy Sołtan, in 1956, the students’ club at the Academy of Fine Arts in Warsaw published Le Corbusier’s *Modulor* and *The Athens Charter*. The former publication used text and illustrations by Sołtan, published in 1948 in *Domus* magazine. The selected drawings of the dimensioning system shown at the exhibition recall Le Corbusier, a key figure for modernism, whose achievements had a major impact on the community of the Artistic and Research Unit and then the newly created Faculty of Design at the Academy of Fine Arts in Warsaw.

Andrzej Jan Wróblewski, Andrzej Latos, projekt konkursowy pomnika dla Auschwitz-Birkenau, 1958

na sąsiedniej stronie:
Jerzy Sołtan, *Modulor*, studium nowego systemu wymiarowania, opracowane w pracowni Le Corbusiera, 1948, Muzeum ASP w Warszawie

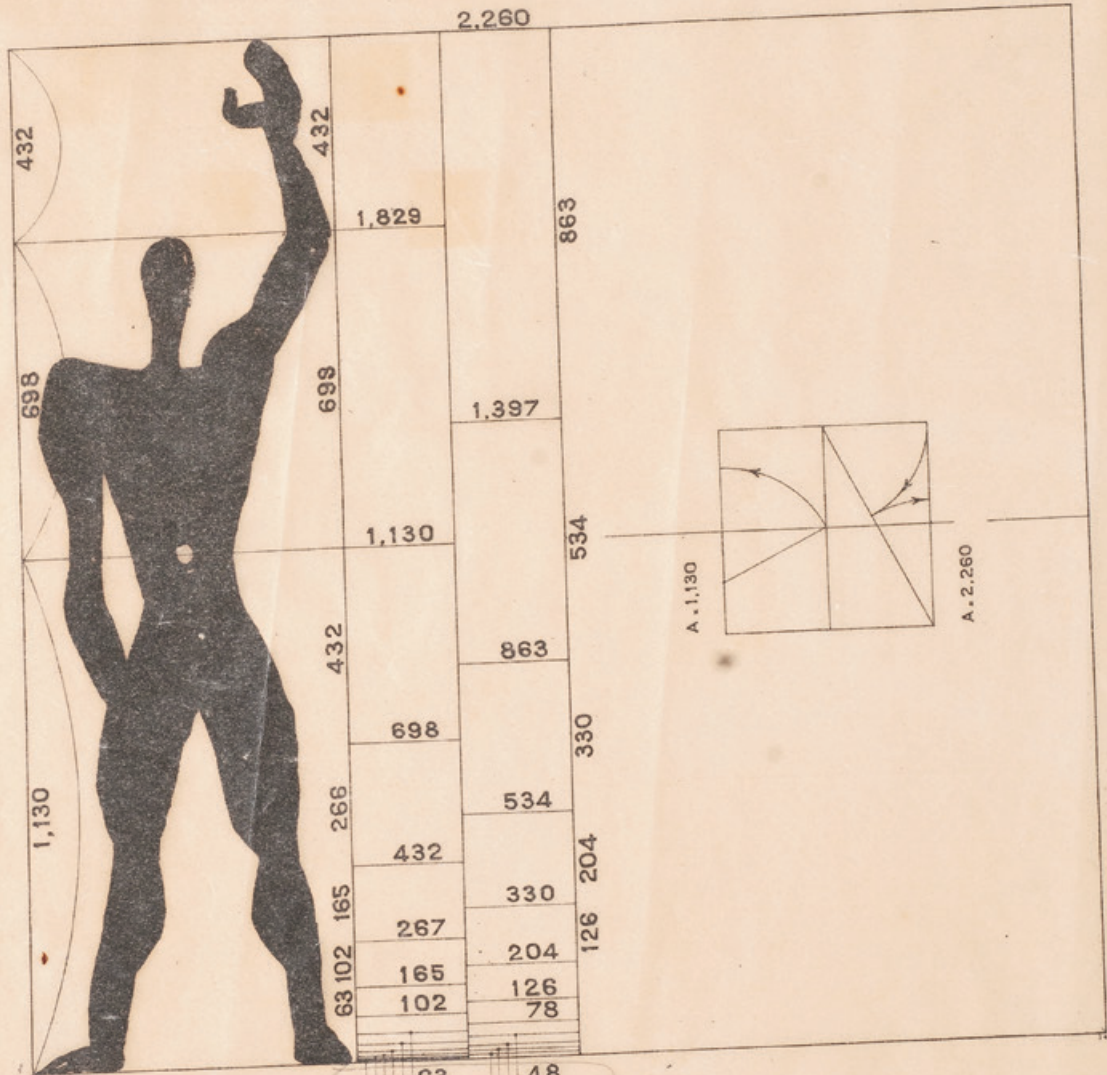
Andrzej Jan Wróblewski, Andrzej Latos, competition design of a monument for Auschwitz-Birkenau, 1958

opposite:
Jerzy Sołtan, *Modulor*, study of a new dimensioning system, developed in Le Corbusier’s studio, 1948, Museum of the Academy of Fine Arts in Warsaw

4

1,3

→ Sirena



- 63
 - 39
 - 24
 - 15
 - 9
 - 6
- 48
 - 30
 - 18
 - 11

Levate

81

Il nuovo e la costruzione dei due modelli Modulo
 tra i vari delle due misure base (rosa e blu) secondo
 la sezione aurea -

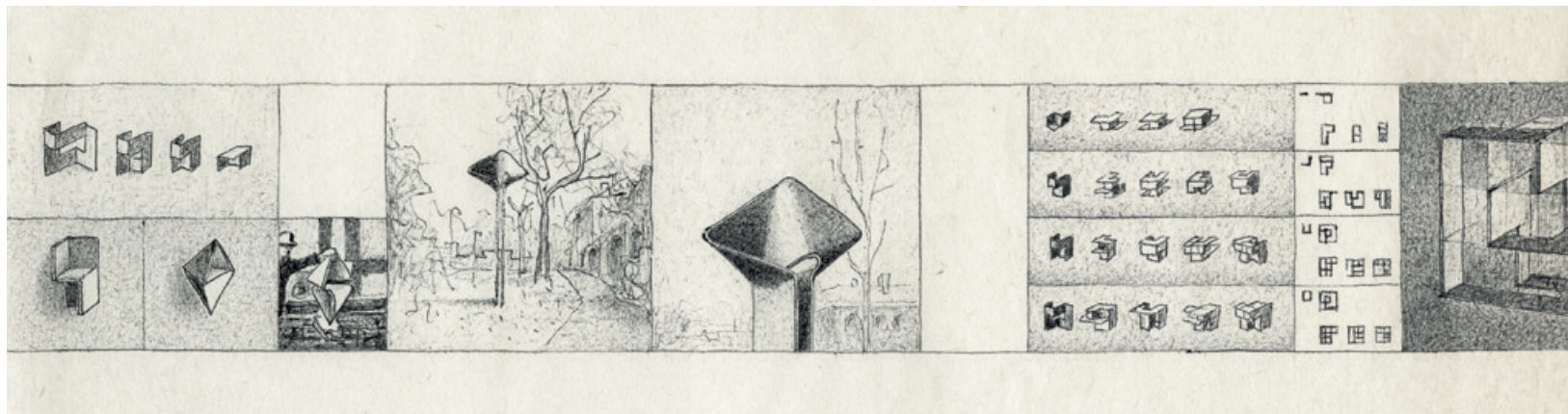


foto: | photo: Wojciech Holnicki-Szulc

Morfologia formy

Lech Tomaszewski prowadził inspirujące wykłady *Morfologia formy*. Formułował w nich autorską gramatykę form przestrzennych, która dawała możliwości projektowania, inspirowane myślą matematyczną. Swoje przemyślenia zawarł w rysunkach wykonanych na kawiarnianych serwetkach. Z inicjatywy Sołtana Tomaszewski w 1969 roku wygłosił serię wykładów na amerykańskich uczelniach. Towarzyszyła im indywidualna wystawa *Studium powierzchni jednostronnych*, którą rekonstruujemy na w Zachęcie.

The Morphology of Form

Lech Tomaszewski gave inspiring lectures on *The Morphology of Form*. In them, he formulated his own grammar of spatial forms, which offered design possibilities inspired by mathematical thought. He illustrated his thoughts with drawings made on café napkins. In 1969, on the initiative of Sołtan, Tomaszewski gave a series of lectures at American universities. They were accompanied by an individual exhibition, *Study of One-Sided Surfaces*, which we have reconstructed at the exhibition at Zachęta.



foto: | photo: Wojciech Holnicki-Szulc

Zmienność widzenia natury w sztuce

Andrzej J. Wróblewski i Andrzej Latos opracowali wystawę zatytułowaną *Zmienność widzenia natury w sztuce* na zaproszenie profesora Juliusza Starzyńskiego, organizatora sesji naukowej historyków sztuki *Nowe zjawiska w sztuce polskiej*, która odbywała się w ramach V Wystawy i Sympozjum Złotego Grona w Zielonej Górze.

Myślą przewodnią wystawy skupionej na pięciu wątkach tematycznych (słońce, niebo/ziemia, człowiek, zwierzę, drzewo) stało się ukazanie przykładów wziętych z natury w kontekście sposobów interpretowania danego zjawiska przez artystów w różnych okresach historycznych. ●●●

Variation on the Perception of Nature in Art

Andrzej J. Wróblewski and Andrzej Latos prepared an exhibition titled *Variation on the Perception of Nature in Art* at the invitation of Professor Juliusz Starzyński, organiser of the *New Phenomena in Polish Art* scientific session of art historians, which took place as part of the 5th Golden Grape Exhibition and Symposium in Zielona Góra. The main idea of the exhibition, focused on five themes (sun, sky/earth, man, animal, tree), was to show examples taken from nature in the context of the artists' ways of interpreting a given phenomenon in various historical periods. ●●●



fot. | photo: Wojciech Holnicki-Szulc

na sąsiedniej stronie:

Lech Tomaszewski, *Morfologia formy*, schemat wystawy, fragment, 1969, Muzeum ASP w Warszawie

1, 2, 3:

Andrzej J. Wróblewski, Andrzej Latos, *Zmienność widzenia natury w sztuce*, fragment wystawy, 1971, Muzeum ASP w Warszawie

opposite:

Lech Tomaszewski, *The Morphology of Form*, exhibition diagram, fragment, 1969, Museum of the Academy of Fine Arts in Warsaw

1, 2, 3:

Andrzej J. Wróblewski, Andrzej Latos, *Variation of the Perception of Nature in Art*, fragment of an exhibition, 1971, Museum of the Academy of Fine Arts in Warsaw



Bańka, 2018, żywica syntetyczna, beton, lakier, stal

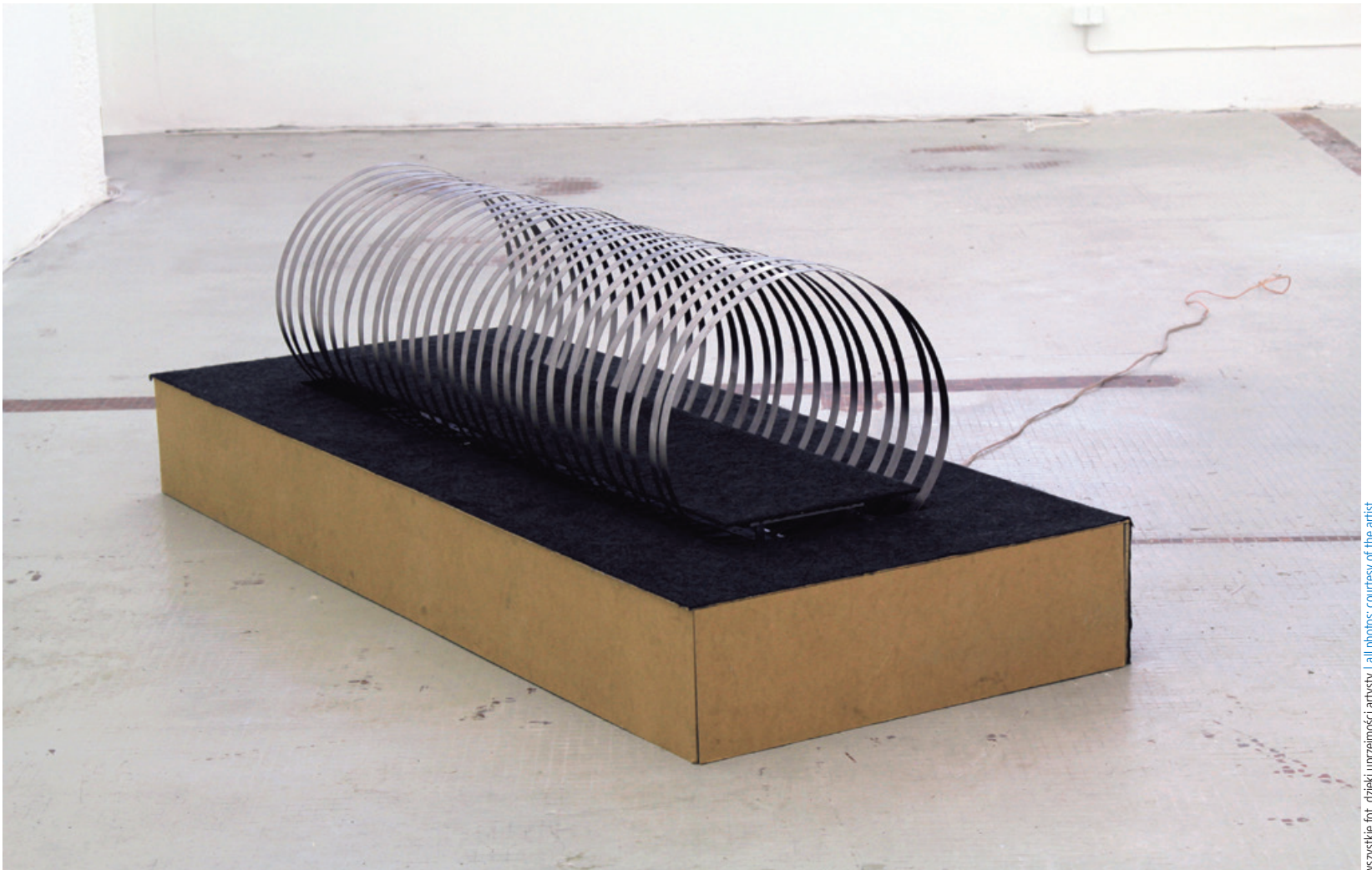
Canapone, 2017, stal, MDF, filc

na sąsiedniej stronie:
szkic do projektu CATERPILLAR, 2018

skech to the CATERILLAR project, 2018

opposite:
Bubble, 2017, synthetic resin, concrete, lacquer, steel

Canapone, 2017, steel, MDF, felt

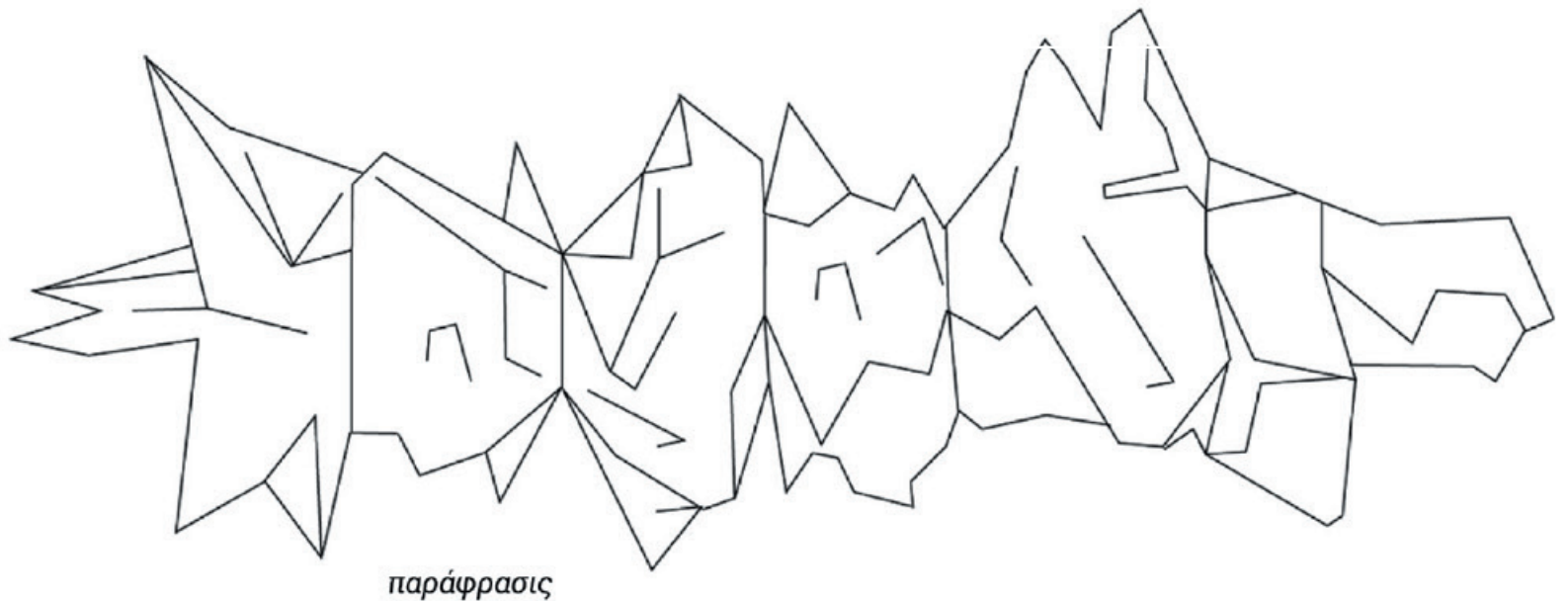


Mateusz Dąbrowski. CATERPILLAR

Mateusz Dąbrowski. CATERPILLAR

kuratorka | curator: **Magda Kardasz**

współpraca | collaboration: **Julia Harasimowicz**



Tworzę obiekty i instalacje przestrzenne. Zajmuję się też malarstwem, grafiką artystyczną i projektową. Moje abstrakcyjne obiekty otwierają się na różne poziomy interpretacyjne. Interesuje mnie niezauważalna rzeczywistość, realność nielogiczna, bezprzedmiotowość, środowisko. Zajmują mnie czas, ruch, materia. W moich pracach nie ma jednoznaczności, chodzi mi bardziej o pytania niż odpowiedzi. Używane przeze mnie materiały mają swoje znaczenie. Tworzę formy, których ideą jest wykraczanie poza ich materialność, a nierzadko interaktywny charakter dzieł jest kluczowy do współtworzenia znaczenia i sensu.

Zajmuje mnie teoria ciągłego ruchu powodującego nieustanną zmianę, zdeterminowany ewolucjonizm. Swoje rzeźby wprawiam w ruch za pomocą infradźwięków, fal elektromagnetycznych lub powietrza; jest to ruch symultaniczny z minimalistyczną powtarzalnością, parafrazujący pracę żywego organizmu. Odbiorca nie wie, co wprowadza obiekty w drgania. Zmiany zachodzące w materii przypominają oddech islandzkiego gejzeru, dzięki czemu osiągam efekt umiarkowanej manipulacji.

Rzeźba CATERPILLAR prezentowana na wystawie w Miejscu Projektów Zachęty jest alegorią ruchu ciała, rytmu natury, organizmów żywych i ewolucjonizmu. W założeniu odwołuje się do determinizmu ciągłej zmiany, walki o przetrwanie każdej materii.

CATERPILLAR jest wycinkiem procesu zdarzeń, niekończącego się dalszego ciągu. To forma dziwnego mechanizmu, wielkiego zegara, gdzie czas i przestrzeń są jednością względną.

Obracające się z różną prędkością elementy obiektu nie pozwalają uchwycić stałego układu.

Forma wydaje się przypadkowym, namagnesowanym ciałem, przyciągającym dziesiątki pokruszonych, kanciastych przedmiotów, niczym skupiska nieokreślonych minerałów wprawionych w ruch kołowy. ●●●

Mateusz Dąbrowski

Mateusz Dąbrowski urodził się w 1980 roku w Warszawie. Studiował na Wydziale Grafiki Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie. Obronił doktorat i pracuje na macierzystej uczelni.

I create spatial objects and installations. I also work with paintings, artistic graphics and designs. My abstract objects are open to a variety of levels of interpretation. I am interested in the imperceptible, illogical reality, superfluousness and surrounding environment. I am occupied with time, movement and matter. My works do not contain any unambiguity, since I care more about the questions than the answers. The materials that I use have their meaning. I create forms, and the guiding principle of them is transcending the bounds of their material nature; the oft interactive nature of my works is key for creating the meaning and sense.

I am interested in the theory of continuous movement that causes constant change, determined evolutionism. I set my sculptures in motion by means of infrasound, electromagnetic waves or air; it is a simultaneous movement with minimalistic repetitiveness, paraphrasing the work of a living organism. The viewer does not know what is causing the objects to vibrate. The changes occurring in the matter resemble the breath of an Icelandic geyser, which allows me to achieve the effect of moderate manipulation.

The CATERPILLAR sculpture presented at the exhibition in the Zachęta Project Room is an allegory of the movement of bodies, the rhythm of nature, living organisms and evolutionism. In principle, it refers to the determinism of constant change, the struggle for survival of every matter.

CATERPILLAR is a part of a process of events, which continues endlessly. It is a form of a bizarre mechanism, a great clock, where time and space are a relative unity.

The elements rotating at different speeds do not allow the viewer to identify and observe any regular layout.

The form seems to be an incidental, a magnetised body attracting dozens of crushed, angular objects, like clusters of unspecified minerals set in circular motion. ●●●

Mateusz Dąbrowski

Mateusz Dąbrowski was born in Warsaw in 1980. He studied at the Faculty of Graphic Arts of the Academy of Fine Arts in Warsaw. He successfully completed a Ph.D. programme and works at his alma mater.

26.05–25.11.18

Pawilon Polski na 16 Międzynarodowej Wystawie Architektury w Wenecji — la Biennale di Venezia | Polish Pavilion at the 16th International Architecture Exhibition in Venice — la Biennale di Venezia

Amplifikacja natury

Amplifying Nature

komisarz Pawilonu Polskiego | Polish Pavilion Commissioner: Hanna Wróblewska

zastępca komisarza | deputy commissioner: Joanna Waśko

kuratorka | curator: Anna Ptak

uczestnicy | participants: CENTRALA: Małgorzata Kuciewicz, Simone De Iacobis, współpraca | collaboration: Iza Tarasewicz, Jacek Damiński

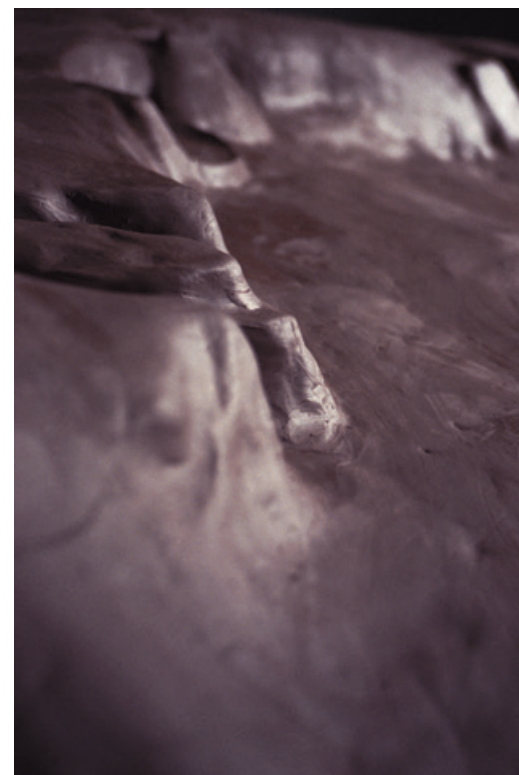
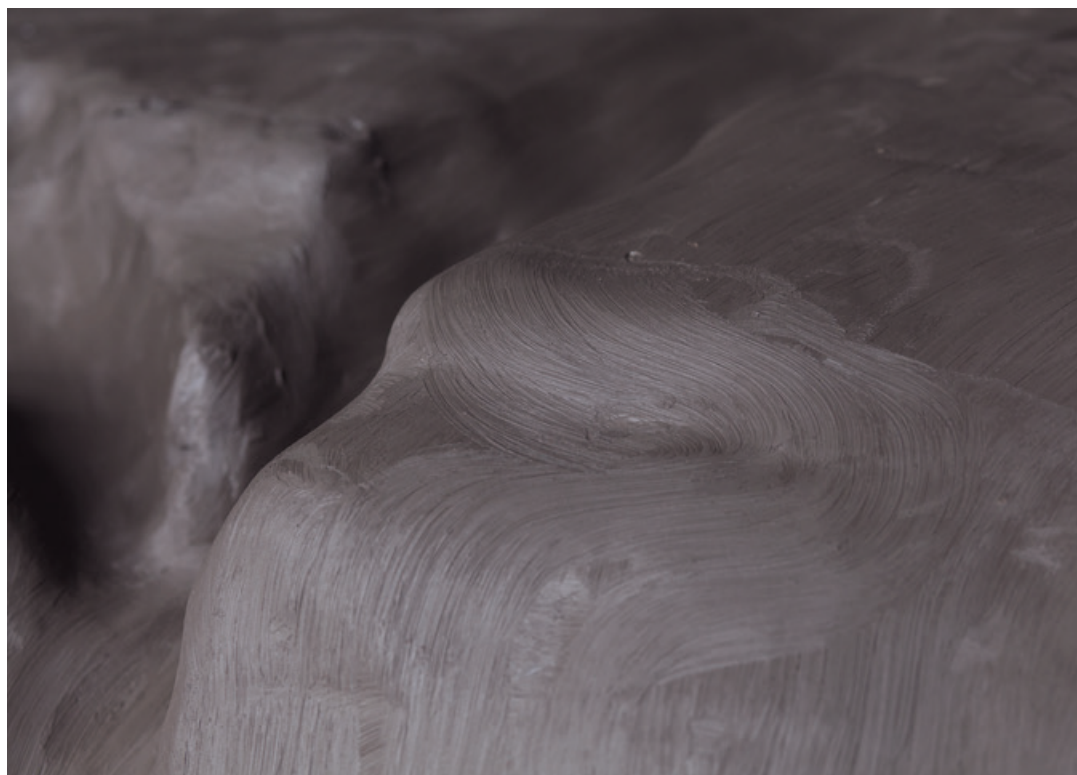
identyfikacja wizualna | visual identity: Krzysztof Pyda

organizator | organiser: Zachęta — Narodowa Galeria Sztuki | Zachęta — National Gallery of Art

Udział Polski w 16 Międzynarodowej Wystawie Architektury w Wenecji finansuje Ministerstwo Kultury i Dziedzictwa

Narodowego Rzeczypospolitej Polskiej | Polish participation at the 16th International Architecture Exhibition of La Biennale

di Venezia was made possible through the financial support of the Ministry of Culture and National Heritage of the Republic of Poland



Błękitne godziny i grawitacja

The Blue Hours and Gravity

Z Anną Ptak, Małgorzatą Kuciewicz i Simone De Iacobisem
rozmawia Krzysztof Zięba

[Anna Ptak, Małgorzata Kuciewicz and Simone De Iacobis
in conversation with Krzysztof Zięba](#)

Natura to proces, zaś architektura jest częścią tego procesu, a nie wydzielonym schronieniem. Prezentacja w Pawilonie Polskim jest efektem trwających od sześciu lat badań architektonicznych prowadzonych przez grupę CENTRALA.

Krzysztof Zięba: Rozszerzenie, wzmocnienie, a może wielokrotne zwiększenie ilości? Czym jest amplifikacja przywoływana w tytule wystawy?

Anna Ptak: Ten termin czerpie swoją wieloznaczność z bogactwa kontekstów, w których występuje. W biologii odnosi się do masowego namnażania cząsteczek DNA, w naukach technicznych do translacji jednego sygnału na inny, w retoryce do podkreślenia znaczenia, dla psychologa jest metodą analizowania snów. W dodatku angielski tytuł (*Amplifying Nature*) można odczytywać na dwa sposoby — amplifikująca natura albo amplifikacja natury. Ta dwustronność oddziaływania jest dla nas bardzo ważna.



Małgorzata Kuciewicz: Ania wychwyciła pewien refren powtarzający się we wszystkich naszych opowieściach. W pewnym momencie połączyły nam się w jeden wątek rzeczy pozornie odległe. Preinkaska rzeźba — używana jako pomoc w projektowaniu kanałów — ze zmapowaniem dna oceanów w latach siedemdziesiątych, urbanistyką Warszawy czy modernizmem. W tle ciągle pojawia się cyrkulująca woda, największy architekt na świecie.

Jak udało się uporządkować te wszystkie wątki?

AP: Wystawa ma oddziaływać na trzech poziomach. Na pierwszym jest prostym diagramem: wskazuje na grawitację, krążenie wody, oscylację światła jako trzy podstawowe siły, które są budulcem architektury. Drugi poziom stanowi rekonstrukcja pięciu obiektów wybranych ze względu na działanie tych sił. Trzeci, najbardziej rozbudowany, to wielowątkowe opracowanie projektów i przedstawienie ich w szerszym kontekście architektonicznym, artystycznym i naukowym. W wielu skalach — od mikrobiologicznej, lokalnej, miejskiej, aż po poziom planety. Rozpiętość czasowa jest równie duża jak przestrzenna. To zbyt wiele jak na ograniczoną przestrzeń ekspozycji, ten poziom jest więc reprezentowany przez towarzyszącą wystawie książkę *Amplifikacja natury*. *Wyobraźnia planetarna architektury w epoce antropocenu*.



Model architektoniczny elementów odbijających światło w domu Zofii i Oskara Hansenów w Szuminie, koncepcja: CENTRALA (Małgorzata Kuciewicz, Simone De Iacobis), wykonanie: Łukasz Jagoda Studio

Iza Tarasewicz, model miedziany oscylacji światła; prace studyjne nad instalacją *Amplifikacja natury*, 2018

na sąsiedniej stronie:

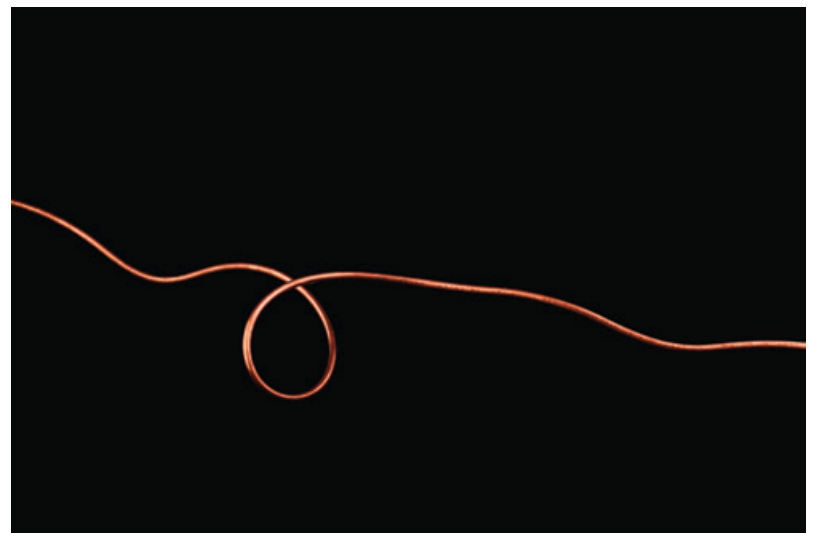
Iza Tarasewicz, model gliniany pradoliny Wisły; prace studyjne nad instalacją *Amplifikacja natury*, 2018

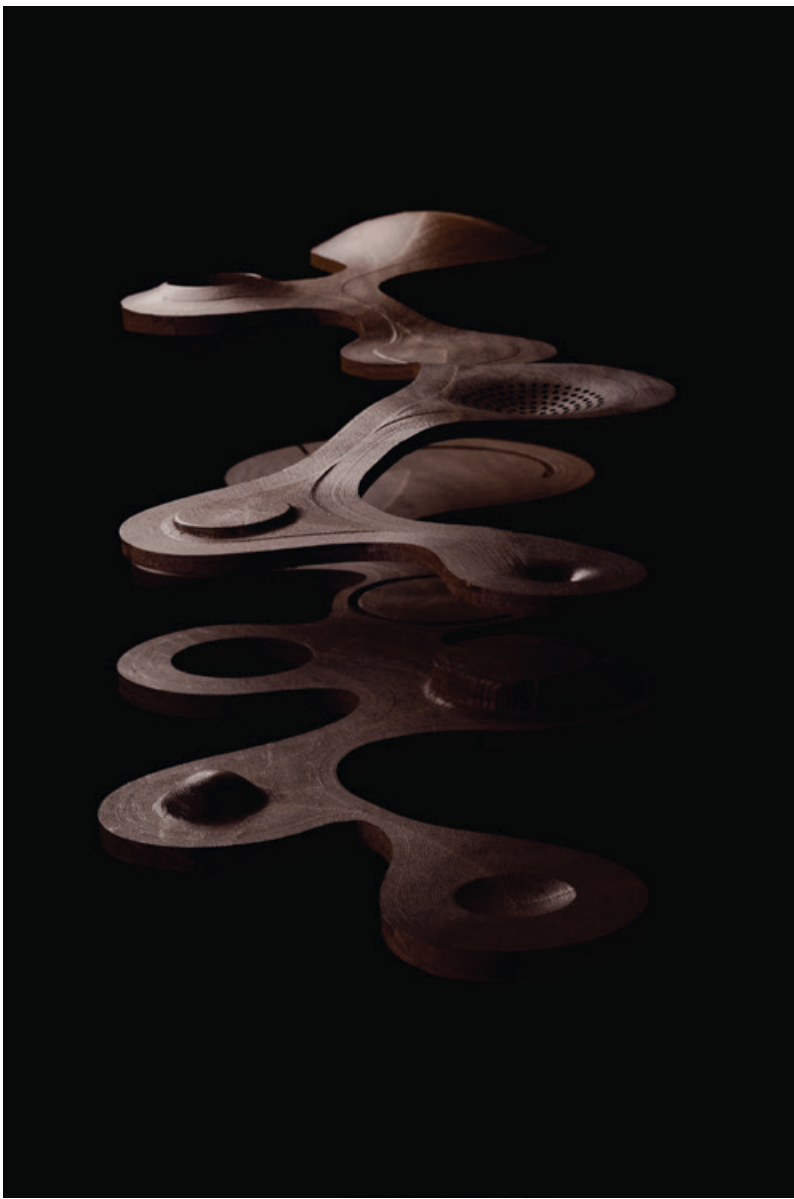
Architectural model of light-reflecting elements in the home of Zofia and Oskar Hansen in Szumin, concept: CENTRALA (Małgorzata Kuciewicz, Simone De Iacobis), production: Łukasz Jagoda Studio

Iza Tarasewicz, copper model of the oscillation of light; studio work on the *Amplifying Nature* installation, 2018

opposite:

Iza Tarasewicz, clay model of the Vistula ice-marginal valley; studio work on the *Amplifying Nature* installation, 2018





Zwiedzający Pawilon Polski przed obejrzeniem książki zobaczą unoszące się na wodzie modele.

AP: Nie tylko modele. Zobaczą też pulsującą różnymi rytmami instalację, która odnosi się do sił reprodukcji planety, jaką znamy. Iza Tarasewicz zaprojektowała rzeźbę-eksponator, inspirowaną formą doliny Wisły ukształtowaną przez siły grawitacyjne, i przemieszczenia masowe ziemi, oraz instalację przestrzenną, która obieg wody i energii przywołuje skojarzeniowo. Zazwyczaj architekci wykonują na wystawach konstrukcje pozwalające na prezentację dzieł sztuki. Tutaj jest odwrotnie: architekci są autorami badań, do których widzów wprowadza — poprzez swą zmysłową formę — przestrzenna instalacja artystyczna. W tej przestrzeni wystawy-lasu biegnie i meandruje miedziana pętla — linia przewodzenia energii. Znajduje się tu uginająca się pod ciężarem wody niecka (formy niecki wodnej i siedziska powtarzające kształt odbicia pradolin rzeki), jest też bardzo charakterystyczna tektonika podłoża.

MK: Makiety pięciu poruszających wyobraźnię obiektów architektonicznych stanowią część tej sieci. Modele te są uproszczone, żeby zaakcentować tylko jedną albo dwie najważniejsze cechy. Można do nich podejść, można je obrócić, zachęcamy odwiedzających pawilon do interakcji. Całość stoi na drewnianej podłodze. Nie pałacowym parkiecie, tylko posadzce z drewnianego bruku. W ciągu półrocznej ekspozycji bruk zapewne się zmieni, pod wpływem wody może pociemnieć. Ale podłoga będzie też bezpieczna — szorstka powierzchnia nawet po zmoczeniu wodą nie stanie się śliska.

AP: Klasyczne wystawy są oparte na grawitacji. Coś się wiesza, coś stawia, komponuje miejsca. My zdecydowaliśmy się na drobne przesunięcie akcentów. Modele unoszą się na wodzie, więc nie da się ustalić ich miejsca w hierarchii raz na zawsze. Usuwamy klucz porządkujący obiekty, a więc i ich wartościowanie: pryzmat amplifikowania natury pozwala nam mówić zarówno o ikonicznych dokonaniach modernizmu, spekulacyjnych niezrealizowanych projektach i nowych projektach CENTRALI będących odpowiedzią na tamte. Będą tam płaść w różnych konfiguracjach jak liście na wodzie. Współpraca z artystką, która nie posługuje się metodą realistycznej reprezentacji, tylko odwołuje się do pamięci ciała — z jednej strony czerpie z materialistycznej, fizycznej wizji jedności natury, z drugiej przywołuje rzemieślnicze, skromne materiały i sposoby ich wzajemnego oddziaływania — to bardzo ważny aspekt wystawy. Ma

CENTRALA (Małgorzata Kuciewicz, Simone De Iacobis), model *Pawilonu deszczy*, 2018, model 3D i wykonanie: Tomasz Gancarczyk we współpracy ze Zbigniewem Latuszkiewiczem i Andrzejem Białikiem

na sąsiedniej stronie:

Jacek Damięcki, model *Nawodnego pawilonu obrotowego*, 1975

CENTRALA (Małgorzata Kuciewicz, Simone De Iacobis), model *Pawilonu deszczy* (fragment), 2018, model 3D i wykonanie: Tomasz Gancarczyk we współpracy ze Zbigniewem Latuszkiewiczem i Andrzejem Białikiem

CENTRALA (Małgorzata Kuciewicz, Simone De Iacobis), model of the *Rain Pavilion*, 2018, 3D model and production: Tomasz Gancarczyk, with cooperation of Zbigniew Latuszkiewicz and Andrzej Białik

opposite:

Jacek Damięcki, model of the *Floating Rotary Pavilion*, 1975

CENTRALA (Małgorzata Kuciewicz, Simone De Iacobis), model of the *Rain Pavilion* (fragment), 2018, 3D model and production: Tomasz Gancarczyk, with cooperation of Zbigniew Latuszkiewicz and Andrzej Białik

ona działać poprzez odruchy, emocje, drobne przesunięcia, które rozumiemy najpierw przez odniesienie do własnych skojarzeń, a dopiero potem wchodzimy w szczegółowy przeprowadzonego przez CENTRALĘ badania.

Tylko pięć obiektów. Jak je wybrać przy tak szeroko zakrojonym temacie?

MK: Dobór wynika wprost z naszej praktyki i prowadzonych od kilku lat badań. Rolę przewodników odgrywają dwie historyczne realizacje, naszym zdaniem kluczowe dla polskiego powojennego modernizmu. Pierwszym z nich jest model Warszawianki, czyli unikalnej, wizjonerskiej koncepcji kompleksu sportowego wpisanego w skarpe Wisły i wykorzystującego jej system wodny oraz procesy geologiczne. W 1954 roku stworzył ją dla Warszawy architekt Jerzy Sołtan ze swoim zespołem. Drugim jest model domu polskich architektów Zofii i Oskara Hansenów w Szuminiu, zbudowanego tak, by wykorzystać nikły dostęp światła do wnętrza o świcie i zmierzchu. Mamy też model *Nawodnego pawilonu obrotowego* Jacka Damięckiego — spekulacyjny, wizjonerski projekt powstały nie w oparciu o grawitację, lecz o wyporność wody. I dwa projekty CENTRALI: *Pawilon deszczy* i *Dom Cabrio*. Na podstawie tych pięciu obiektów pokazujemy, że materią architektury są procesy zachodzące w przyrodzie.

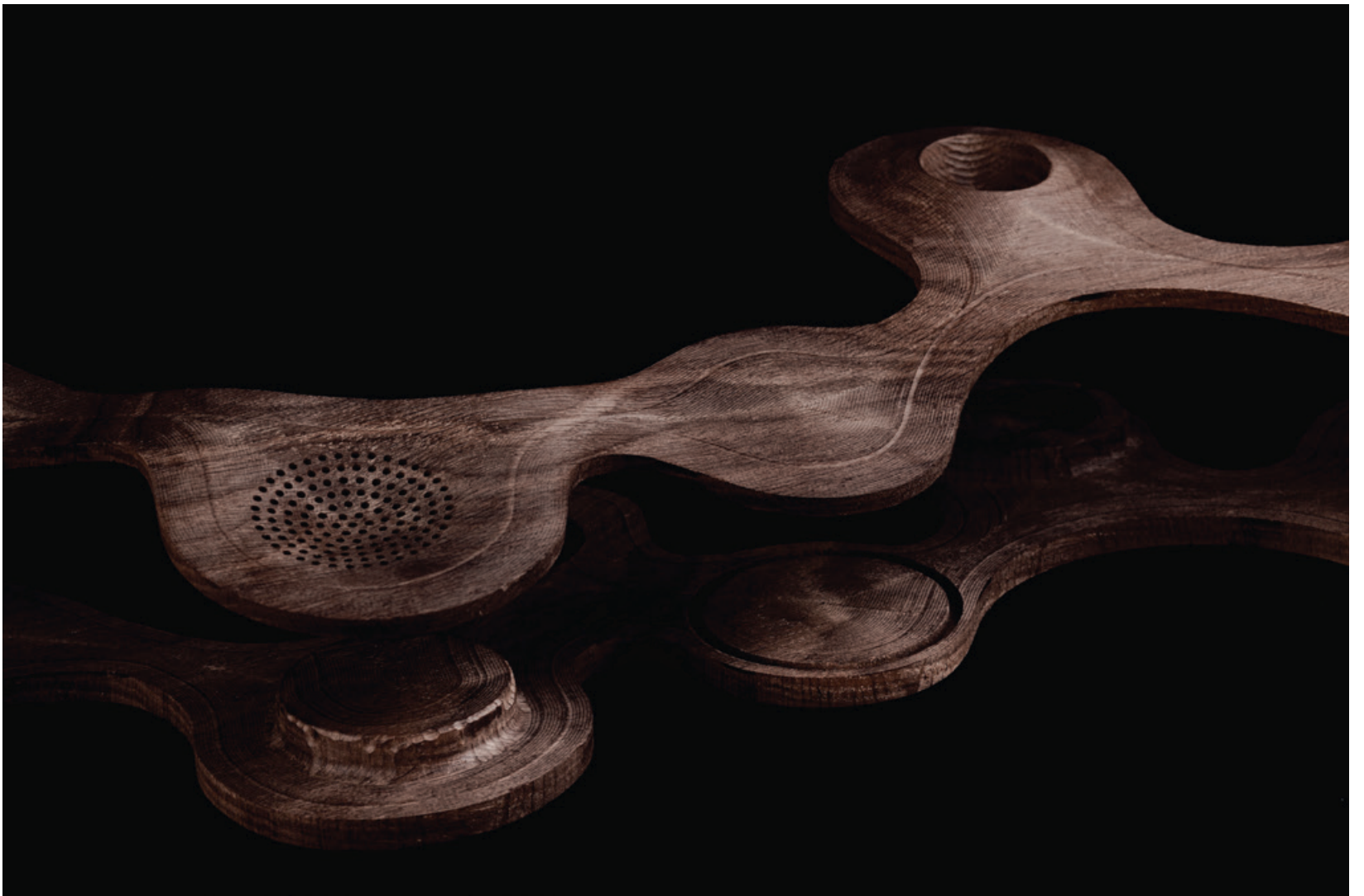
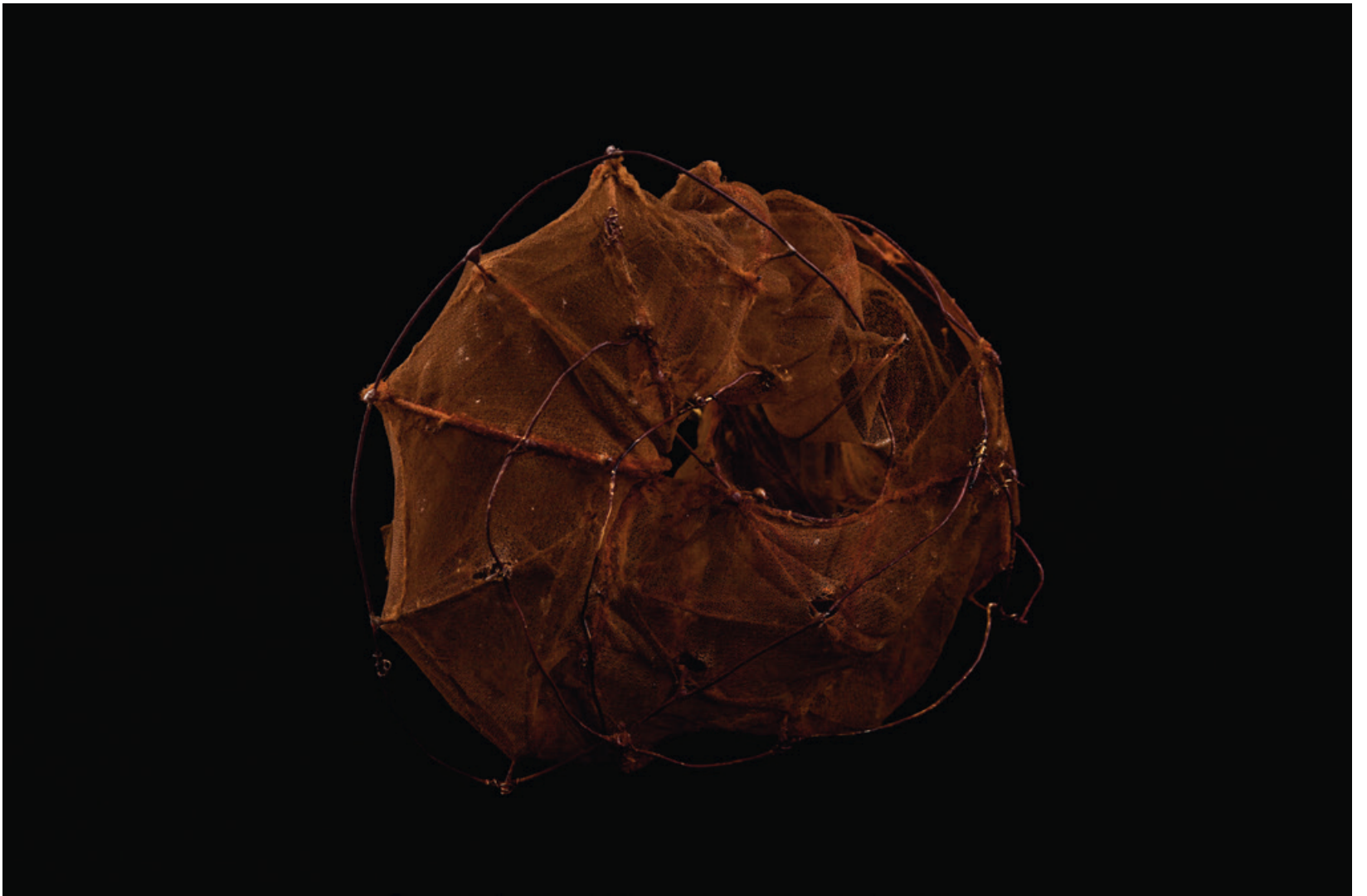
Zacznijmy od Warszawianki. To rozległy i malowniczo położony kompleks sportowy usytuowany niemal w centrum Warszawy, ale zaniedbany i mało znany nawet mieszkańcom miasta.

MK: Warszawiankę traktujemy na równi z odbudową starówki warszawskiej, czyli realizacją wpisaną na listę światowego dziedzictwa UNESCO. Ten sam powojenny okres, podobny rozmiar i położenie, równie śmiały pomysł. Chcemy pokazać rangę tego projektu. Tak też postrzegamy swoją rolę architektów — ujawnianie niewidocznych i niedocenionych darów, komponentów architektury. I tak interpretujemy hasło biennale.

Projektanci warszawskiego założenia wprzęgli do swojej pracy procesy przyrodnicze wynikające wprost z ukształtowania terenu. Kompleks sportowy położony jest na skarpie. Budowa stadionu, kortów, bieżni wymagała ustabilizowania gruntu. Zamiast walczyć z naporem mas ziemi czy przesiąkaniem wód, twórczo je wykorzystano.

Projekt powstał w szczególnym czasie, na początku tzw. wielkiego przyspieszenia, zanim ludzie na globalną skalę zaczęli przerzucać materiały z jednego końca świata na drugi. W Warszawie wykorzystano bardzo proste środki i materiały, a powodem w równej mierze były filozofia projektantów, jak i niedobory. Kierujący zespołem architektów Jerzy Sołtan w sprawozdaniu z tego projektu podkreślał, że budowa wymagała o 60 procent betonu mniej niż porównywalne obiekty w tradycyjnej technice murów oporowych. Było to możliwe dzięki nietypowej konstrukcji muru oporowego. Standardowe konstrukcje wymagały głębokich fundamentów i grubych, zbrojonych ścian. Architekci zaproponowali elastyczny „łańcuch” z betonowych segmentów, umacniający się pod wpływem nacisku. Za jednym zamachem udało się zaoszczędzić deficytowy materiał i wpisać architekturę w kontekst miejsca.

Simone De Iacobis: Lech Tomaszewski z zespołem zaprojektował innowacyjny system murów oporowych, które do dziś kształtują teren skarpy. To konstrukcja zgodna z hasłem *less is more*, rób więcej mniejszymi siłami. Woda przepływa przez ażurowe mury, jest w naturalny sposób odprowadzana. Do budowy użyto najprostszych materiałów, betonu na bazie wiślanego piachu i żywej materii roślin; oba składniki potraktowano na równych prawach. Struktura sprawdza się też pod względem estetycznym, jako rodzaj przestrzennego reliefu. Teren został zagospodarowany po mistrzowsku: układ skarpy i płaszczyzn moduluje przepływ wiatru, wody, sprzyja różnym rodzajom aktywności. Ta forma działa cały czas, nie trzeba tam budować zamkniętych hal i kortów.



Amplifikacja natury
Amplifying Nature

Świt w Szuminie, 29.03.2018

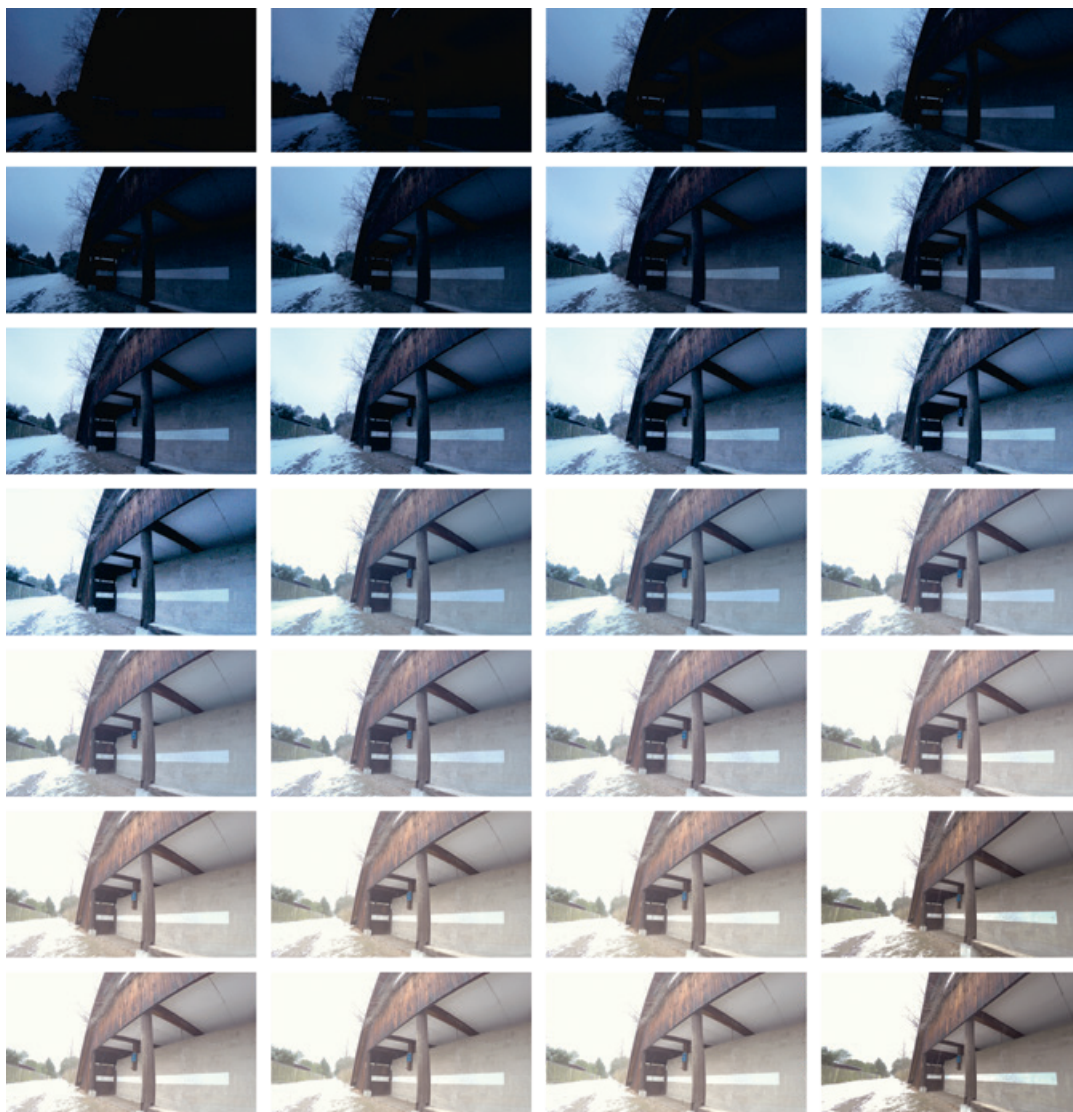
1, 2. Fotograficzna analiza odbijania światła w domu Zofii i Oskara Hansenów w Szuminie według koncepcji CENTRALI „trzeciej pory dnia”, 2018. Zdjęcia wykonano w dniach 28 marca 2018 w godz. 19.26–19.40 i 29 marca 2018 w godz. 5.38–5.51

na sąsiedniej stronie:
Zmierzch w Szuminie, 28.03.2018

Dawn in Szumin, 29.03.2018

1, 2. Photographic analysis of the light reflection in the home of Zofia and Oskar Hansen in Szumin, based on the CENTRALA concept of the 'third time of the day', 2018. The photos were taken on 28 March 2018 from 7.26 p.m. to 7.40 p.m. and 29 March 2018 from 5.38 a.m. to 5.51 a.m.

opposite:
Twilight in Szumin, 29.03.2018



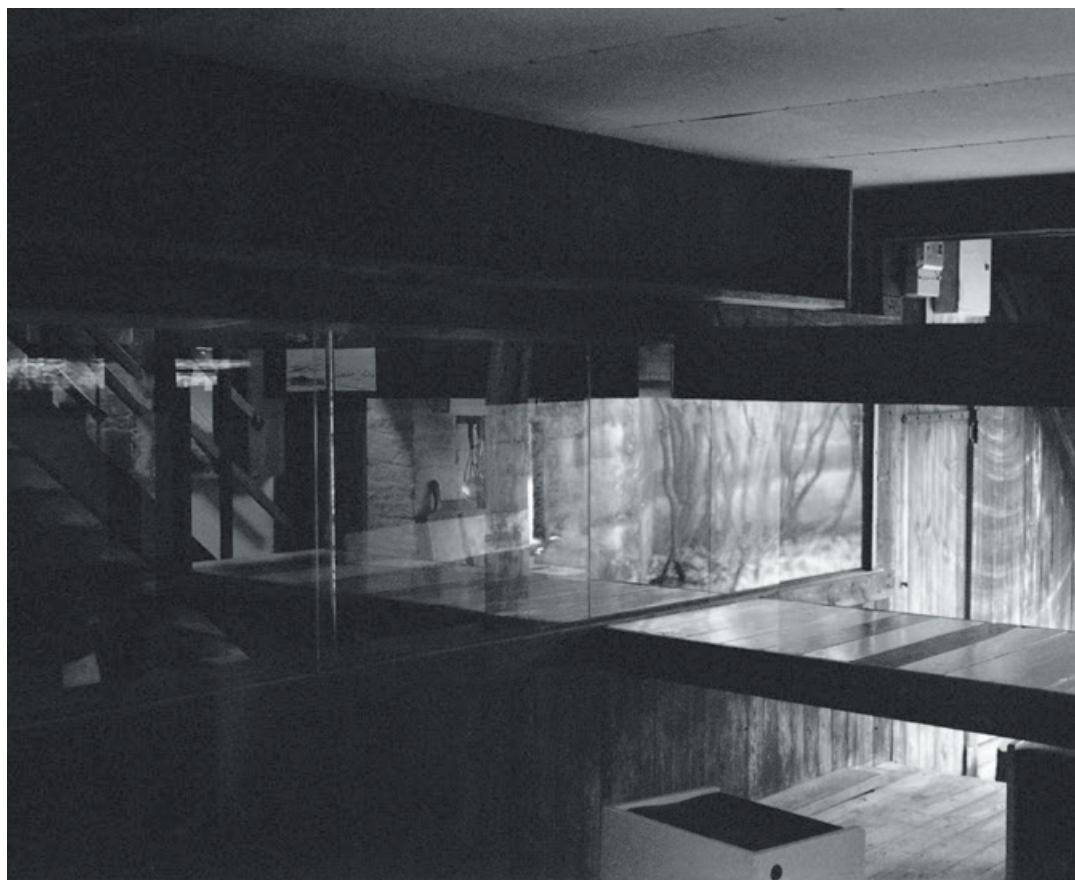
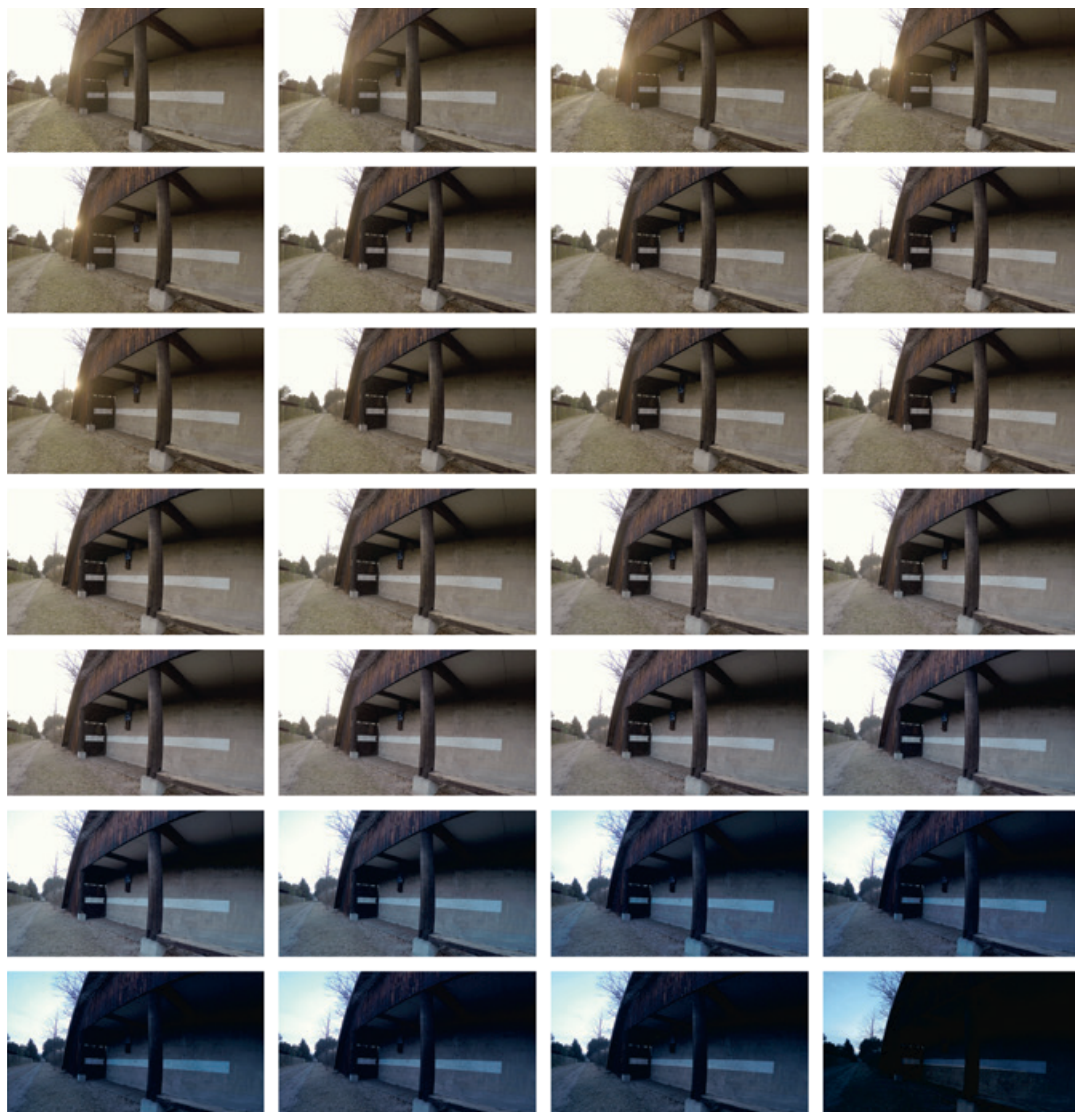
Taki sposób myślenia wydaje się kłócić się ze stereotypowym wyobrażeniem modernizmu, oderwanego od lokalnych warunków i porządkującego przestrzeń przy pomocy form geometrycznych.

AP: Taka architektura jest w nikłym stopniu obecna w myśleniu o historii modernizmu. Pokazujemy jej inną wersję, zakorzenioną w zmianie, procesualności. Architekci już w latach pięćdziesiątych i sześćdziesiątych odpowiadali na pytania, które stały się bardzo ważne dzisiaj — zajmowały ich kwestie retencji wody czy mikroklimatu w mieście. Odczytanie tego projektu, pokazanie, że jego siłą są naturalne siły przyrody, jest naszym zdaniem ważne nie tylko z punktu widzenia mieszkańców jednego środkowoeuropejskiego miasta.

Dom w Szuminie to kameralna realizacja. Co go łączy z Warszawianką?

AP: W tym przypadku najważniejszym elementem jest światło, przy czym nie ma to związku z modernistycznym postulatem równego dostępu do słońca. Chodzi tu o praktyki społeczne jednej konkretnej rodziny — architektów Zofii i Oskara Hansenów i ich synów. Przez lata w ich letnim domu w Szuminie nie było prądu. Prawdopodobnie to wtedy pojawiły się w domu białe polichromie. To świetnie zaprojektowana kompozycja plastyczna, ale jasne pola miały też praktyczne zastosowanie. Przechwytywały światło księżyca czy świecy, pozwalając na funkcjonowanie w tym domu bez żarówek i lamp. Służyły jako system nawigacyjny, jak choćby biały pas, który prowadzi do dziurki od klucza. Nie trzeba latarki, żeby go dostrzec. Narzędzia w garażu wiszą na białym tle, trudniej przypadkiem wpaść na coś ostrego. Rant studni





jest pomalowany na biało, działa to jak ostrzeżenie. Ten system trudno uchwycić na zdjęciach czy w filmie, efekty dostrżone są do percepcji człowieka, wyostrowania się zmysłów o zmroku. Współcześnie rzadko korzystamy z tych możliwości, ale to wciąż działa.

MK: Ten projekt dowodzi, że w naszej szerokości geograficznej możemy cieszyć się zapomnianą, trzecią porą dnia, godzinami szarymi, błękitnymi, złotymi. Poranek i zmierzch trwają nawet cztery godziny każdej doby, a właściwie ich nie zauważamy. W nastawionej na produktywność kulturze wyróżnia się przecież tylko czas światła i ciemności.

Tymczasem po raz kolejny mówi się o rezygnacji z przestawiania zegarów na czas letni i zimowy. Życie przeciętnego mieszkańca miasta ma niewiele wspólnego z naturalnym cyklem dobowym.

MK: Ale czy to zdrowe? Na przykład dzień pracy wprowadzony w XIX wieku, zgodnie z hasłem: osiem godzin pracy, osiem godzin odpoczynku, osiem godzin snu. Czy nie trzeba tego na nowo poddać analizie? Większość osób wchodzi w ten układ bezrefleksyjnie. Sami zadaliśmy sobie pytanie, czy dobrze się czujemy wtłoczeni w to zanieczyszczenie świetlne i kiedy już nie dostrzegamy bogactwa pór doby.

AP: Nie ma powrotów do przeszłości, jednak dostrzegamy mądrość architektury wernakularnej, wiele cennych pomysłów i praktyk. Ale przede wszystkim postulujemy dostrzeżenie w architekturze pewnego spekulacyjnego narzędzia, które pozwala zakwestionować utarte skojarzenia.

Albo zmienić postrzeganie jakiegoś zjawiska.

MK: W Polsce narzekamy często na deszczowe dni. A my chcieliśmy pokazać deszcz jako pozytywne doświadczenie. Prezentowany na wystawie *Pawilon deszczy* posłużył nam jako narzędzie. Marzyło nam się urządzenie, które pozwoli doświadczyć w przyjemny sposób różnych rodzajów deszczu. Wykorzystaliśmy tu opracowania etnograficzne — dystrybucja wody była ważna w społecznościach agrarnych, dlatego z opadami wiąże się zaskakujące bogactwo językowe. Książka Władysława Kupiszewskiego *Słownictwo meteorologiczne w gwarach i historii języka polskiego* pokazuje wyczuwanie na konkretność tych zjawisk i ich różnorodność. Sięgając do tych starych nazw, wyselekcjonowaliśmy kilka określeń: ulewę, trzaskawicę, dżdżę, pluchotę, kapaninę, siekawicę oraz siewkę. Następnym krokiem było przekształcenie tych pojęć w fizyczne doświadczenia.

SDI: Tutaj kluczowy jest element sensualizmu, przyjemności. Można zmoczyć się różnymi rodzajami deszczu, poczuć dotyk wody na skórze i przekonać się, jak wbrew stereotypom jest to przyjemne. Zamiast oddzielać od deszczu, pawilon umożliwia spotkanie z nim.

MK: Przez medium — wodę — projekt pośrednio łączy się z naszą wielką inspiracją, czyli twórczością Jacka Damięckiego. Projektant pokazywał, że architekturę



Model architektoniczny układu przestrzennego i hydrogeologicznego kompleksu sportowego Warszawianka w 1972 roku, 2018, detal, koncepcja: CENTRALA (Małgorzata Kuciewicz, Simone De Iacobis), wykonanie: Rapid Crafting

na sąsiedniej stronie:

Tarasy, nasypy, niecki Warszawianki kierują biegiem wody żłobiącej i rozmywającej zbocza Skarpy Warszawskiej nieprzerwanie od wycofania się lądolodu. Woda z obu stron niecki stadionu ujęta jest w dukty i kaskady prowadzące do lustra wodnego na poziomie dolnego tarasu Wisły. Tutaj wiatr rozbryzguje jej tafłę w mgłę. Ruch wody nie jest zanegowany: stał się ulotnym komponentem założenia architektonicznego.

Ilustracja: CENTRALA (Małgorzata Kuciewicz, Simone De Iacobis), 2018

Ośrodek sportowy Warszawianka w 2018 roku, detal

Architectural model of the spatial and hydrogeological Warszawianka sports complex in 1972, 2018, detail, concept: CENTRALA (Małgorzata Kuciewicz, Simone De Iacobis), production: Rapid Crafting

opposite:

The terraces, embankments and basins of Warszawianka guide the flow of water which has been carving and washing out the slopes of the Warsaw Escarpment since the continental glacier retreated. Water on both sides of the basin of the stadium is directed through ducts and cascades leading to the water sheet at the level of the lower terrace of the Vistula river. Here, the wind splashes the sheet of water into mist. The movement of the water is not negated: it has become a transitory component of the architectural concept.

Illustration: CENTRALA (Małgorzata Kuciewicz, Simone De Iacobis), 2018

Warszawianka sport complex in 2018, detail



Warstwowy sposób ubierania się potocznie nazywany jest „na cebulę”. Pozwala chronić ciało kilkoma warstwami ogrzanego powietrza, a jednocześnie umożliwia szybką regulację temperatury (przez zdejmowanie lub zakładanie warstw) przy dynamicznych zmianach pogodowych. Tradycyjna polska architektura również była wielowarstwowa, skomponowana z przestrzeni domowych i elementów wykorzystywanych w zależności od wiatru, temperatury, pory roku
CENTRALA (Małgorzata Kuciewicz, Simone De Iacobis), *Przestrzenie przejściowe i sezonowe*, 2018, kolaż

Dressing in layers is colloquially known as ‘dressing like an onion’. It allows for warming the body with several layers of heated air, while making it possible to quickly regulate the temperature (by removing or adding layers) when dynamic weather changes occur. Traditional Polish architecture was also multi-layered, comprising domestic spaces and elements used depending on the wind, temperature and season
CENTRALA (Małgorzata Kuciewicz, Simone De Iacobis), *Transitional and Seasonal Spaces*, 2018, collage

można tworzyć w oparciu nie o grawitację, ale o wyporność wody, przygotował wiele projektów pływających struktur.

Lingwistyka, hydrologia, etnologia. A co z architekturą?

MK: Architektura nie kończy się na projektowaniu brył budynków ani nawet układów urbanistycznych. Uwikłana jest w procesy toczące się w skali planety. Ten szerszy kontekst próbujemy okazać w książce. Dzięki rozmowom z profesorem Janem Zalasiewiczem naszej wyobraźni udało się zawędrować daleko w przyszłość i zobaczyć, co za tysiące lat zostanie po obecnym mieście — złoża rzadkich minerałów i pierwiastków, warstwy plastiku, przetransportowane przez pół świata złomy egzotycznych marmurów i granitów. Profesor pokazał nam, że można myśleć o mieście jako o procesie geologicznym. Z pisarzem Amitavem Ghoshem rozmawialiśmy o ograniczeniach wyobraźni uwarunkowanych polityką, zaprosiliśmy też do współpracy specjalistów z innych dziedzin.

Gdzie kończą się te skojarzenia?

SDI: Woda wysączająca się z warszawskiej skarpy wypełnia sadzawkę przed pałacem Na Wodzie w Łazienkach warszawskich. Przez sieć kanałów, Wisłę, łączy się z globalnym systemem i pewnego dnia dociera do Wenecji, płynie koło Pawilonu Polskiego. Wiele satysfakcji dało nam odkrywanie zależności między różnymi skalami czasowymi i przestrzennymi. W wyobraźni przeskakujemy od betonowej kształtki muru do linii sił pola grawitacyjnego czarnych dziur. Linii, które z dystansu 30 milionów lat świetlnych zakrzywiają nam czasoprzestrzeń. To jest ten sam zachwyty.

Co poza tą radością daje amplifikacja?

AP: Dzisiejsze decyzje mają wpływ na kształt przyszłości — poziom oceanów, klimat, zasolenie wód. Myślimy w perspektywie 200 lat. W tej skali mamy coś do powiedzenia jako architekci i obywatele. Choćby kwestia dostępu do wody dla przyszłych pokoleń uwarunkowana jest w dużej mierze przez politykę. Budowanie wiedzy, wyobrażeń jest równie ważne jak wznoszenie fizycznych obiektów. Siłą architektury jest więc również problematyzowanie pewnych spraw, bo w rezultacie kolektywna wyobraźnia jest w stanie zmienić rzeczywistość. W Warszawie nauczyliśmy się przez ostatnie lata, jak można upomnieć się o rzekę. Włączyć ją w przestrzeń publiczną po trwającej całe dziesięciolecie przerwie. Podobne procesy zachodzą też w większej skali.

Mamy nadzieję na spotkanie ludzi podzielających te idee i rozpoczęcie debaty. Pokazanie lokalnych przykładów i poznanie konceptów z innych miejsc. Przez ten projekt szukamy architektury opowiadającej o naszej dynamicznej planecie. ●●●

Nature is a process, while architecture is part of that process, not a separate shelter. The presentation in the Polish Pavilion is the effect of architectural studies conducted by the CENTRALA group, ongoing for six years.

Krzysztof Zięba: Expansion, reinforcement, or perhaps a multiplication of quantities — what is the amplification cited in the title of the exhibition?

Anna Ptak: The term draws its ambiguity from the wealth of the contexts in which it appears. In biology, it refers to the mass multiplication of DNA molecules, in technical sciences to the translation of one signal into another, in rhetoric to the emphasis



of meaning, while for a psychologist, it is a method of dream analysis. In addition, *Amplifying Nature* can be read two ways — nature that amplifies or the amplification of nature. This bi-directionality of impact is very important to us.

Małgorzata Kuciewicz: Ania captured a certain chorus that repeats in all of our stories. At one point, seemingly distant things joined up into one single thread. A pre-Incan sculpture — used as an aid in designing canals — with the mapping of the ocean floor in the 70s, Warsaw urban planning or modernism. In the background, there is constantly circulating water, the greatest architect in the world.

How did you manage to organise all these threads?

AP: The exhibition has to work on three levels. On the first, it's a simple diagram: it points out gravity, the circulation of water and the oscillation of light as three basic forces that are the building blocks of architecture. The second level is a reconstruction of five objects selected because of the action of these forces. The third and most extensive is a multi-threaded compilation of projects and their presentation in the broader architectural, artistic and scientific context, on many scales — from the microbiological, local, urban, all the way to the level of the planet. The time span is as extensive as the spatial. This is too much for a limited exhibition space, so this level is presented by the book accompanying the exhibition: *Amplifying Nature. The Planetary Imagination of Architecture in the Anthropocene*.

Visitors to the Polish Pavilion will see the water-borne models before they see the book.

AP: Not just the models. They will also see the installation, pulsating with various rhythms, referring the forces of reproduction of the planet we know. Iza Tarasewicz



foto: Anna Zagrodzka

CENTRALA (Małgorzata Kuciewicz, Simone De Iacobis), model *Domu Cabrio*, 2018;
1. dach otwarty, 2. dach zamknięty; wykonanie: Łukasz Jagoda Studio

CENTRALA (Małgorzata Kuciewicz, Simone De Iacobis), model of the *Cabrio House*, 2018;
1. open roof, 2. closed roof; production: Łukasz Jagoda Studio

designed a sculpture-display stand, taking her inspiration from the form of the Vistula valley, shaped by the gravitational forces and mass movements of the earth, as well as a spatial installation that evokes the circulation of water and energy in an associative way. Usually, architects make constructions for exhibitions that allow for the presentation of works of art. Here, it's the opposite: the architects are the authors of the research to which the spatial artistic installation — through its sensual form — introduces the audience. There is a copper loop — a line of energy conduction — running through the space of the exhibition-forest. There is a water basin bending under the weight of the water (the forms of the basin and the base repeat the shape of the reflection of the river valley), there is also the very characteristic tectonics of the substrate.

MK: Models of five architectural objects that stimulate the imagination are part of this network. The models are simplified to highlight just one or two of the most important features. You can approach them, turn them around, and we encourage visitors to the pavilion to interact with them. The whole thing is set up on a wooden floor. Not a palace parquet, but a wooden cobblestone floor. During the six-month exhibition, the cobblestones will most likely change, and may darken under the influence of water. But the floor will also be safe — the rough surface will not become slippery even when it's wet.

AP: Classic exhibitions are based on gravity. Something is hung up, something is set down, the places are composed. We decided to move the accents slightly. The models float on water, so it is impossible to determine their places in the hierarchy once and for all. We're removing the key to ordering the objects, and with it, their valuation: the prism of amplifying nature lets us speak about the iconic achievements of modernism, the speculative projects that were never carried out, as well as new CENTRALA projects that are an answer to the latter. They will glide around in various configurations, like leaves on water. Collaboration with an artist who does not use the method of realistic representation, but only refers to body memory — on the one hand, drawing on the materialistic, physical vision of a unity of nature, on the other, evokes craftsmanship, modest materials and ways of their interaction — is a very important aspect of the exhibition. It is supposed to work through reflexes, emotions, small shifts, which we understand first by reference to our own associations and only then we enter into the details of the study conducted by CENTRALA.

Only five objects. How do you choose them with such a broadly defined subject?

MK: The selection comes directly from our practice and the research we've been conducting for several years now. The role of the guides is played by two historic projects, which in our opinion are crucial for the Polish post-war modernism. The first is a model of *Warszawianka*, the unique, visionary concept of a sports complex inscribed into the Vistula escarpment and using its water system and geological processes. It was created for Warsaw in 1954 by architect Jerzy Sołtan and his team. The second is a model of the home of Polish architects Zofia and Oskar Hansen in Szumin, built to take advantage of the poor access of light to the interior at dawn and dusk. We also have a model of Jacek Damiński's *Floating Rotary Pavilion* — the spectacular, visionary project created based not on gravity but on the displacement of water. There are also two CENTRALA projects, *Rain Pavilion* and *Cabrio House*. On the basis of these five objects, we show that the processes that take place in nature are the materials of architecture.

Let's start with the *Warszawianka*. It is an extensive and picturesquely located sports complex, nearly in the centre of Warsaw, but neglected and little-known even to residents of the city.

MK: We treat *Warszawianka* on par with the reconstruction of Warsaw Old Town, which was entered onto the UNESCO World Heritage list. It was the same post-war period, similar size and location, and an equally bold idea. We want to show the significance of the project. This is how we see our role as architects — revealing invisible and underappreciated gifts, components of architecture. That is how we interpret the slogan of the Biennale. The designers of the *Warszawianka* project incorporated the natural processes resulting directly from the terrain into their work. The sports complex is located on the escarpment. The construction of the stadium, courts and running tracks required soil stabilisation. Instead of fighting the pressure of the soil mass or infiltration of water, they were used creatively.

The project was created at a particular time, at the beginning of the so-called great acceleration, before people started to move materials from one end of the world to the other on a global scale. With *Warszawianka*, very simple means and materials

were used, and the reason for this was both the designers' philosophy and shortages. In his report on the project, Jerzy Sołtan, the architectural team leader, stressed that the construction required 60 percent less concrete than comparable structures that used the traditional retaining wall technology. This was possible due to the unusual construction of the retaining wall. Standard constructions required deep foundations and thick, reinforced walls. The architects proposed a flexible concrete segment 'chain' that would be reinforced under pressure. In one fell swoop, they managed to save scarce material and inscribe the architecture into the context of the location.

Simone De Iacobis: Lech Tomaszewski and his team designed an innovative system of retaining walls, which shape the terrain of the escarpment to this day. The structure, in accordance with the principle of 'less is more', does more with less force. Water flows through the openwork walls and is naturally drained away. The simplest materials were used in the construction, concrete on a base of Vistula sand and living plant matter; both components were treated equally. The structure also works in terms of aesthetics, as a kind of spatial relief sculpture. The area was masterfully developed: the layout of slopes and planes modulates the flow of wind and water, and favours various types of activities. This form works all the time, there is no need to build covered halls and courts.

This way of thinking seems to contradict the stereotypical idea of modernism, out of touch with local conditions and ordering space with the use of geometric forms.

AP: Such architecture is hardly present in the thinking about the history of modernism. We show a different version, rooted in change and processuality. As early as the 1950s and 60s, architects answered questions that have become important today — they were concerned with water retention and the microclimate in a city. In our opinion, reading this project, showing that its strength lies in the natural forces of nature, is important not only from the point of view of the inhabitants of one Central European city.

The house in Szumin is an intimate project. What does it have in common with *Warszawianka*?

AP: In this case, the most important element is light, but it is not related to the modernist demand to equal access to the sun. It is about the social practices of one particular family — architects Zofia and Oskar Hansen, as well as their sons. For years, there was no electricity in their summer home in Szumin. That is probably when the white polychromes appeared in the house. It is a well-designed artistic composition, but the bright areas also had practical applications. They caught the light of the moon or candle, allowing the house to function without light bulbs and lamps. They served as a navigation system, such as the white stripe that leads to a keyhole. You don't need a torch to see it. The tools in the garage hang on a white background; it's harder to hit something sharp by accident. The edge of the well is painted white, it works as a warning. This system is difficult to capture in photographs or on film, the effects are tuned to human perception, to the sharpening of the senses at dusk. Nowadays, we rarely use these opportunities, but it all still works.

MK: This project shows that at our latitude, we can enjoy that forgotten third time of the day, the grey, blue and golden hours. Dawn and dusk last even up to four hours of every day, and we practically don't notice them. In a culture oriented towards productivity, only the time of light and darkness stands out.

In the meantime, we are once again talking about giving up on changing the clocks to summer and winter time. The life of the average city dweller has little to do with the natural daily cycle.

MK: But is it healthy? For example, the workday was introduced in the 19th century under the slogan of eight hours of work, eight hours of rest, eight hours of sleep. Is this not something that should be re-examined? Most people enter into this system without thinking about it. We asked ourselves whether we felt well forced into light pollution and when we don't notice the richness of the times of the day.

AP: There is no going back to the past, but we can see the wisdom of vernacular architecture, many valuable ideas and practices. Above all, however, we call for architecture to be perceived as a kind of speculative tool that allows us to question the established associations.

Or to change the perception of a phenomenon.

MK: In Poland, we often complain about rainy days. We wanted to show rain as a positive experience. The *Rain Pavilion* presented in the exhibition served as a tool for us. We dreamt of a device that would allow us to experience different types of rain in a pleasant way. We used ethnographic studies in the project — the distribution of wa-



fot. | photo: Zuzanna Kasperak-Karetta

ter was important in agrarian societies, so precipitation is association with a surprising linguistic wealth. Władysław Kupiszewski's book *Słownictwo meteorologiczne w gwarach i historii języka polskiego* [Meteorological terminology in the dialects and history of the Polish language] shows a sensitivity to the specificity of these phenomena and their diversity. Reaching for the old names, we selected several terms: *ulewa* [downpour], *trzaskawica* [rainstorm with distant thunder], *dżdża* [silent, very fine mist-like drizzle], *pluchota* [heavy splattering rainfall or sleet], *kapalina* [fine dribbling rain], *siekawica* [whipping rain with strong wind] and *siewka* [fine but dense, intense brief rainfall]. The next step was to transform these ideas into physical experiences.

SDI: The key element here is the element of sensuality and pleasure. You can get wet in different types of rain, feel the touch of water on your skin and see how pleasant it is, contrary to stereotypes. Instead of separating the audience from the rain, the pavilion allows them to encounter it.

MK: The project is indirectly connected with our great inspiration — the work of Jacek Damięcki — through the medium of water. The designer showed that architecture can be created on the basis of not gravity, but water displacement; he created many designs of floating structures.

Linguistics, hydrology, ethnology. What about architecture?

MK: Architecture does not end with the design of blocks of buildings or even urban layouts. It is entangled in the processes taking place on a planetary scale. We try to show this broader context in our book. Thanks to conversations with Professor Jan Zalasiewicz, our imagination was able to journey far into the future and see what will remain of the present-day city in a thousand years — deposits of rare minerals and elements, layers of plastic, scraps of exotic marbles and granites, transported from half a world away. The professor showed us that one can think of a city as a geological process. We talked to writer Amitav Ghosh about the limitations of the imagination imposed by politics, and we also invited specialists from other fields to collaborate with us.

Where to these associations end?

SDI: The water seeping out of the Warsaw escarpment fills the ponds in front of the Palace on the Water in the Royal Łazienki Park. Through a network of canals and the Vistula, it connects to the global system and one day, it reaches Venice, flowing near

the Polish Pavilion. We were very pleased to discover the relationships between different time and space scales. In our imagination, we jump from the concrete fittings of the retaining wall to the gravitational lines of force of black holes. Lines that, from a distance of 30 million light years bend space-time for us. It is the same sense of wonder.

What does amplifying nature bring beyond this joy?

AP: Today's decisions have an impact on the shape of the future — the level of the oceans, the climate, the salinity of the waters. We think with the perspective of the next 200 years. On this scale, we have something to say as architects and citizens. For example, the issue of access to water for future generations depends to a large extent on politics. Building knowledge and ideas is as important as building physical objects. The power of architecture is therefore also to problematise certain issues because the collective imagination is able to change reality as a result. In Warsaw, we have learned in recent years how to speak up and reclaim the river. How to include it in the public space after a decades-long break. Similar processes are also taking place on a larger scale.

We hope to meet people who share these ideas and begin debates. To show local examples and get to know concepts from other places. Through this project, we are searching for architecture that tells the story of our dynamic planet. ●●●

Turyści podpierają głazy na szlaku w Górach Stołowych, 2010, materiały badawcze (gesty architektonotwórcze — grawitacja) do wystawy *Amplifikacja natury*

Tourists hold up boulders on the trail in the Stołowe Mountains, 2010, research materials (architecture-producing gestures — gravity) for the *Amplifying Nature* exhibition



16.06–26.08.18

38 | 39

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

Koji Kamoji. Cisza i wola życia

Koji Kamoji. Silence and the Will to Live

kuratorka | curator: **Maria Brewińska**

współpraca | collaboration: **Julia Leopold**

projekt ekspozycji | exhibition design: **Koji Kamoji, Maria Brewińska**



Dno nieba, 1993, instalacja, taras pracowni Edwarda Krasińskiego

na sąsiedniej stronie:
Łódki z trzciny, 1997–2006, instalacja: blacha aluminiowa

The Bottom of the Sky, 1993, instalation, roof terrace in Edward Krasiński studio

opposite:
Boats of Reeds, 1997–2006, installation: aluminium sheet

foto: Galeria Foksal, dzięki uprzejmości artysty | photo: Foksal Gallery, courtesy of the artist

Wola życia to najważniejsza rzecz

The Will To Live Is the Most Important Thing of All

Z Kojim Kamojim, Moniką Kamoji-Czapińską i Januszem Czapińskim rozmawia Maria Brewińska

Koji Kamoji, Monika Kamoji-Czapińska and Janusz Czapiński in conversation with Maria Brewińska

Maria Brewińska: Spotykamy się, żeby porozmawiać z Kojimi o Kojim. Czy dla was, jego bliskich, to trudne?

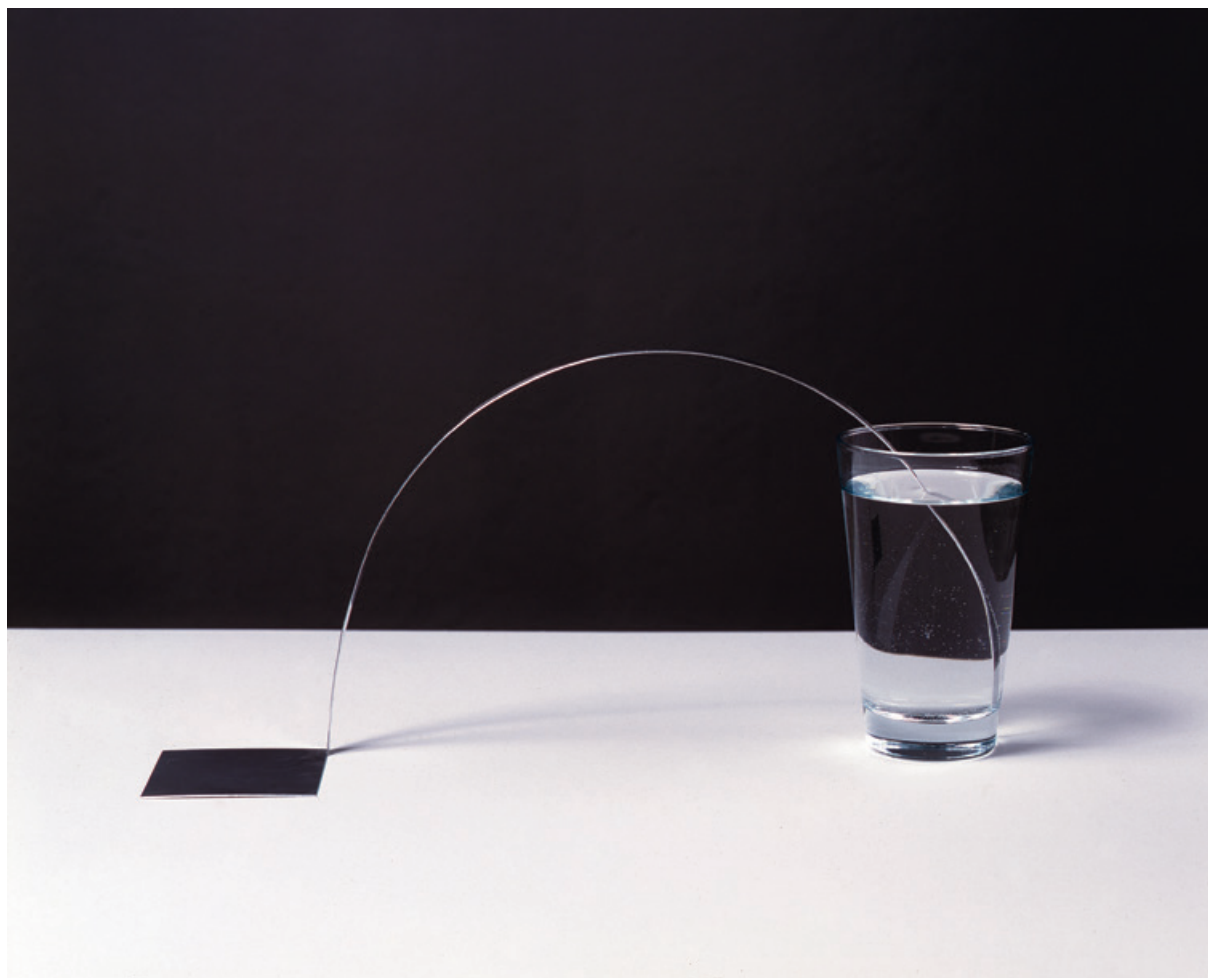
Monika Kamoji-Czapińska: Dla mnie tak. To niezbyt komfortowe wypowiadać się o swoim ojcu, nakładają się relacje rodzinne i sztuka.

Janusz Czapiński: Ja czuję się swobodniej, zwłaszcza że bardzo go lubię, polubiłem niemal od pierwszego wejrzenia, czyli spotkania, na którym pozwolił mi poślubić swoją córkę — dzięki temu, że wygrałem z nim w grę jan-ken-pon (papier, kamień, nożyce). Znamy się od 30 lat. Koji to niekłopotliwy i przyjazny wobec wszystkich człowiek. Zgodliwy, chociaż okropny uparciuch w sprawach, na których mu zależy, głównie tych dotyczących twórczości. Jego cechą charakterystyczną jest absolutny brak parcia na karierę, różnie rozumianą. Innymi słowy, to jest twórca wewnętrzny, który nie liczy

na splendory czy dochody. Wręcz przeciwnie, traktuje swoje prace niemal jak własne dzieci i próba kupienia u niego czegoś ma małe szanse powodzenia. Robi to wszystko tak naprawdę dla siebie, dla satysfakcji wewnętrznej. Chociaż, oczywiście zależy mu na tym, żeby wystawiać.

Od kilku lat planowaliśmy wystawę w Zachęcie, była przekładana. Koji mówi: „Może zrobimy ją pod koniec przyszłego roku, bo teraz jadę na warsztaty jogi do Indii”, później my przesuwalimy jej otwarcie z różnych powodów. W swoim powolnym rytmie dążyłeś jednak do wystawy?

Koji Kamoji: Cały czas chciałem ją zrobić. To przecież Zachęta, najważniejsza instytucja artystyczna, ale nie dla splendorów ją robię. W dużej mierze jest to podsumowanie mojego życia w Polsce od 1959 roku do dzisiaj. Brakuje wielu prac, wczesnych obrazów,



Martwa natura, 2003/2013, szklanka z wodą, blacha aluminiowa

na sąsiedniej stronie:

Haiku — Woda, 1994, instalacja, Miejska Biblioteka Publiczna, Legionowo

Still Life, 2003/2013, glass of water, aluminium sheet

opposite:

Haiku — Water, 1994, installation, Municipal Public Library, Legionowo

fot. | photo: Hans-Wulf Kunze

ale najważniejsze są pokazane. Oglądam moje życie, pracę, rozmawiam ze sobą. To jest dla mnie główny powód tej wystawy.

JC: Czyli autobiografia?

KK: Tak można powiedzieć. To też podziękowanie Polsce.

JC: Zapytałem kiedyś Kojiego, czy nie miałby ochoty wrócić do Japonii. Odpowiedział, że nie — tam jest zbyt ciasno i wszystko jest za bardzo uporządkowane, także w kategoriach norm społecznych, bo ludziom są przydzielane określone zachowania. Tutaj czuł szerszy oddech, swobodę.

MKC: To podsumowanie i długo decydowałeś, które prace wybrać. Długo też myślałeś nad tytułem.

KK: Ciągłe go zmieniałem. Wybór tytułu jest wyborem sensu wystawy. I sensu mojego życia.

Tytuł wystawy jest mocny: *Cisza i wola życia*. Formułujesz go w wieku dojrzałym. Do instalacji *Przeciąg*, tej z papierem z dziurami, dodajesz tytuł: *Starość*. Instalacja ma swoją historię. Mówiłeś, że kiedy ją tworzyłeś w 1975 roku, mając 40 lat, przeszło cię uczucie starości. Przeglądasz się w sztuce na różne sposoby, poprzez trwanie i przemijanie. Często np. wracasz do Sasakiego.

KK: Wola życia jest w każdym wieku. Mój kolega Sasaki popełnił samobójstwo, mając 20 lat. Chciał umrzeć i zażył tabletki nasenne, ale wywołane przez nie pragnienie zmusiło go do przycołgania się nad brzeg morza, gdzie umarł. Z jednej strony chciał umrzeć, ale z drugiej strony jego ciało chciało nadal żyć, pić wodę. I taka jest wola życia. A starość — tu też jest wola życia, tak jak na bibułach japońskich z dziurami: życie poddaje się ruchowi powietrza, podmuchowi wiatru i nie oponuje. Przez dziurę przechodzi powietrze, ale mimo wszystko ta bibuła istnieje. Tutaj widzę wolę życia, trwania. Uważam, że wola życia to najważniejsza rzecz.

MKC: To znamienne, co tata teraz powiedział: przez całe życie pamięta przyjaciela, który popełnił samobójstwo. Zaczął od silnego doświadczenia z młodości, które bardzo go poruszyło i tak naprawdę zdeterminowało jego twórczość, urosło do problemu egzystencjalnego. Dotknął tu kwestii rozumu, który nie jest wszystkim. Człowiek sam chce decydować o swoim losie, ale w momencie, kiedy władza intelektu zanika, bo tabletki usypiają umysł, ciało szuka ratunku. Ten problem pojawia się w wielu pracach ojca. Ani tytuł wystawy, ani kolejne prace nie są czymś nowym, widzianym tylko z perspektywy 83-letniego mężczyzny.

JC: Moje badania dowodzą, że wola życia jest tym aspektem psyche, który się nie starzeje. Z wiekiem ludzie mogą coraz więcej narzekać na stan swojego zdrowia, być coraz mniej zadowoleni z rodziny, z miejsca, w którym mieszkają, coraz mniej szczęśliwi

— tacy oklapnięci, szarzy duchowo — ale zachowują do końca wolę życia. Co więcej, nawet u samobójców wola życia nie gaśnie: biorą sprawy w swoje ręce i się wieszają, bo tak im podpowiada rozum lub obraz świata czy własnego życia, który mają w głowie, ale gdy takiego człowieka powstrzymać, rzadko się zdarza, że powtarza próbę samobójczą. Koji ma rację: wola życia to najważniejsza rzecz, z jaką przychodzimy na świat. Dzięki niej jesteśmy w stanie przejść przez wyzwania, jakie życie ze sobą niesie, wszystkie traumy, tragedie. Gdyby nie wola życia, szybciej byśmy z tego świata schodzili. Dotyczy to całego gatunku ludzkiego, tak zostaliśmy w procesie selekcji naturalnej ukształtowani.

KK: Ale chyba nie tylko u człowieka tak jest?

JC: Masz rację, selekcja naturalna dotyczy wszystkich gatunków.

MKC: Tylko że zwierzęta nie popełniają samobójstwa.

JC: Albo w każdym razie rzadko. Jest jeszcze jeden aspekt — dlaczego to wspomnienie ciągle wraca. Koji tak jak większość ludzi do późnych lat nosi w sobie dziecko. Zapachy z dzieciństwa, wspomnienia przyjaciół z dzieciństwa też się nie starzeją, pozostają w nas, stanowią punkt odniesienia. Kiedy Koji mówi, że wystawa w Zachęcie dla niego jest ważna, bo może przejrzeć się w swoim życiu artystycznym, to dlatego, że ma ten punkt odniesienia, wie, co było na początku jego drogi, także artystycznej, widzi, jak to się w kolejnych latach zmieniało. I wreszcie może zrobić przed sobą taką spowiedź — doszedłem dokądś.

Dokonujesz rozrachunku, Koji?

KK: Tak, to jest jeden z bardzo ważnych momentów, do tego etapu. Ale potem jeszcze moje życie zostanie. Chciałbym nadal móc malować, spokojnie pracować.

Kiedy mowa o pracach takich jak *Kamień oświęcimski*, *Hiroszima* czy *Modlitwa i Miasto*, Koji podkreśla: oni też mieli wolę życia. W tych pracach wyraża empatię?

JC: Empatia to próba odgadywania lub wczuwania się w to, co przeżywają inni, a jemu chodziło o to, co on sam by przeżywał, gdyby się znalazł w tym czasie i miejscu, gdyby to jego dotknęło. Jeśli chodzi o Warszawę, Koji miał na myśli też martwe miasto — przypuszczam, że jest w stanie wyobrazić sobie siebie na tym gruzowisku. Innymi słowy, on odczuwa empatię wobec świata. To szersza postawa, nie dotyczy tylko relacji z ludźmi, ale jego relacji ze światem.

MJC: To raczej swego rodzaju wrażliwość i czuwanie.

JC: Uważność i ogólna wrażliwość na świat. Jest jeszcze jedna cecha Kojiego, Anglicy nazywają to *mindfulness*. Ona powoduje, że masa rzeczy może przefruwać koło Kojiego



foto: | photo: Tadeusz Rolke, dzięki uprzejmości artysty | courtesy of the artist

go w ogóle niezauważonych, bo on jest na czymś skoncentrowany. Zwłaszcza kiedy tworzy — absolutna koncentracja.

To chyba efekt konsekwentnej pracy nad wyciszeniem.

JC: Rzadko rozmawiamy o artystycznych działaniach Kojiego, bo on jest dosyć milczącym człowiekiem. Rozumiem go, kiedy nie chce mówić nawet z najbliższymi o swojej twórczości, dla niego to intymna sprawa. Jeśli godzi się na wystawę i cały proces trwa kilka kilka lat (tak jak w Zachęcie), to dlatego, że ta intymność jeszcze nie dojrzała, żeby ją pokazać. A ponieważ nie zależy mu na splendorach, to niech sobie spokojnie dojrzewa.

Mało który artysta dzisiaj mówi o swojej sztuce tak jak Koji — o duchowości, bycie, istocie. To filozoficzne podejście do świata i powściągliwość ma chyba źródła japońskie.

JC: Tak, kiedy odwiedziłem z Kojim jego najbliższą rodzinę w Japonii, miałem okazję się o tym przekonać. Oni nie mówią zbyt wiele, a jeśli mówią, to o sprawach naprawdę ważnych. Brat Kojiego też jest całkowicie skoncentrowany na tym, co tworzy — peruki dla teatru kabuki to tradycja rodzinna przejęta od ojca. Kiedyś odwiedziłem tę pracownię i to właśnie tak wygląda: kompletna cisza, kilku czeladników i mistrz. I praca z dokładnością do mikrona, bo oni każdy włos muszą umocować w tej formie. Tak, Koji mało mówi, a jak już coś powie, to sięga istoty, a nie prześlizguje się nad ruchomą powierzchnią świata. W Polsce i w ogóle w zachodniej kulturze indywidualistycznej to rzadkie, ale w Japonii jest dosyć powszechnym sposobem odnoszenia się do świata.

MKC: Myślę, że dla ojca sztuka jest szukaniem odpowiedzi na najbardziej filozoficzne pytania. To wizualizacja tych problemów poprzez tworzenie instalacji czy malowanie obrazów. W tym sensie, jak mi się wydaje, Koji jest bardziej filozofem niż malarzem.

Koji, czujesz się spolszczony?

KK: Spolszczony na pewno, tylko że nie czuję się całkowicie Polakiem. Pomieszany jestem.

MKC: Mnie się wydaje, że Koji jest wyłącznie Japończykiem.

JC: Koji przez 60 lat opanował język polski, ale słychać, że nie jest to polski oryginał.

KK: Bo ja w ogóle mało mówię...

To „spolszczenie” właściwie rozpoczęło się w Japonii, zanim przyjechałeś do Polski.

KK: Mój wujek Ryōchū Umeda mieszkał w Polsce jeszcze przed wojną, od około 1921 roku. Wychował się w świątyni buddyjskiej i potem studiował filozofię buddyjską w Tokio. Chciał studiować filozofię europejską i wyruszył statkiem do Berlina. Na statku spotkał Polaka, swojego rówieśnika, Stanisława Michowskiego. To był dziadek Agaty Michowskiej, artystki z Poznania, stracony w 1951 roku. Zaprzyjaźnili się i potem wuj zachęcony przez Michowskiego przeniósł się do Warszawy. Mieszkał tu do wybuchu wojny, przez jakieś 18 lat, był pierwszym lektorem języka japońskiego na Uniwersytecie Warszawskim, tłumaczył literaturę polską i japońską. Potem został ewakuowany na Bałkany i wrócił do Japonii. Nigdy już nie przyjechał do Polski, nie dostał wizy. Miał kontakty z Polakami, z profesorem Wiesławem Kotańskimi z wieloma innymi.

U schyłku życia ochrzczył się i przyjął imię Stanisław, zmarł w 1962 roku. Chciał, by jego najstarszy syn Yoshiho osiadł tu na stałe, co też się stało. Yoshiho Umeda przyjechał do Polski po tobie, w 1963 roku, przyjechała go rodzina w Łodzi. Potem zażył zaangażowaniem w ruch opozycyjny, to niesamowita historia. Twój wuj „zaaranżował” mu polskie życie i miał także ogromny wpływ na ciebie. Podobno nawet chciał cię adoptować?

KK: Tak, bardzo mnie lubił. Ale matka się nie zgodziła, bo moja starsza siostra była już adoptowana przez młodszą siostrę matki. Nie chciała oddawać następnego dziecka.

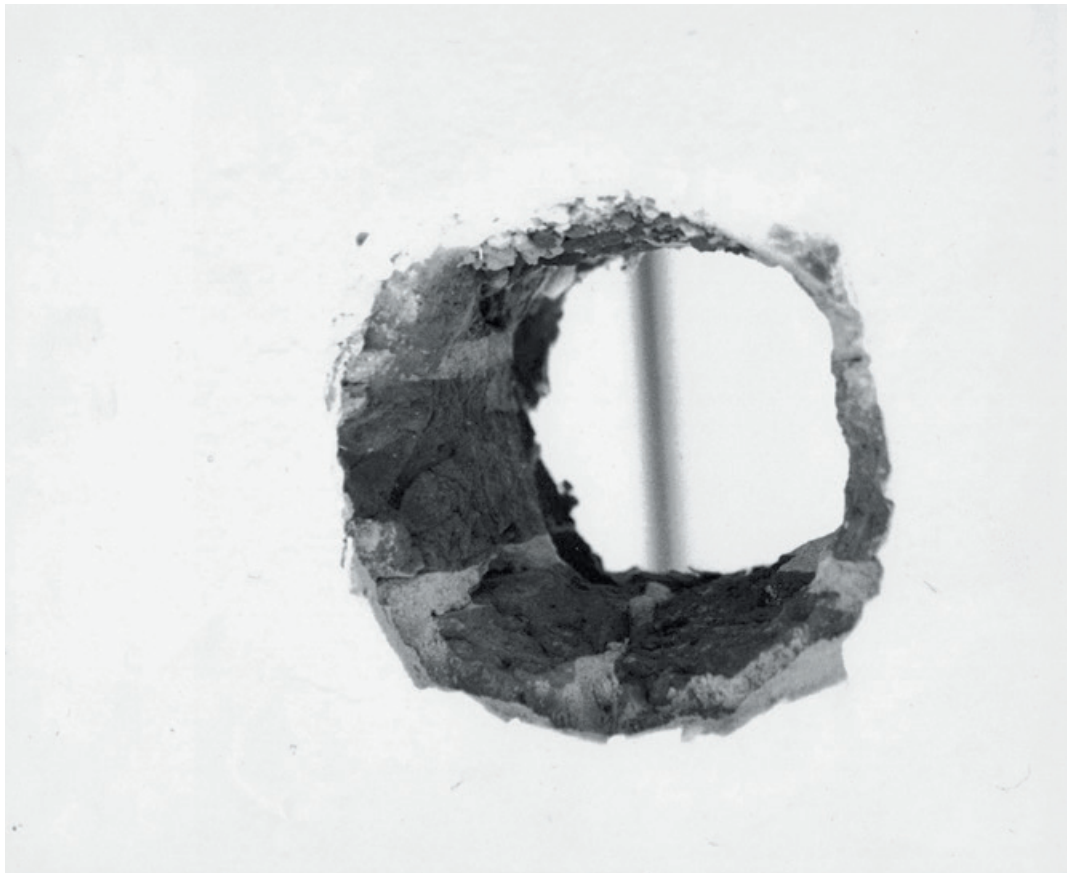
MKC: W tamtych czasach była to dosyć częsta sytuacja, spowodowana biedą. A wujek Umeda zrobił Kojemu pierwszą wystawę w Japonii.

KK: Po powrocie z Polski był profesorem na uniwersytecie w Kioto i w Osace, mieszkał w wynajętym mieszkaniu w Kioto i tam zorganizował mi wystawę. Malowałem Kioto. Zaprosił swoich kolegów z uczelni, profesorów itd.

Co takiego mówił o Polsce, że zdecydowałeś się na przyjazd tutaj?

JC: Nie o samą Polskę wtedy chodziło — to ludźmi w Polsce był zafascynowany. Ściągnął go tutaj przyjaciel ze statku, a potem nawiązał kontakty z innymi Polakami i bardzo dobrze się poczuł w tym społeczeństwie. A Koji od wujka nasłuchiwał się dużo dobrych rzeczy o ludziach.

KK: Porównywał Polskę z Japonią, mówił że Polacy potrafią lepiej docenić pracę, sztukę innych ludzi. Miał kontakty ze środowiskiem twórczym.



Dziura, 1975, instalacja, Galeria Foksal

na sąsiedniej stronie:

Przeciąg, 1975, bibułka japońska, czarna nitka, wł. artysty

Kamień oświęcimski, 1988, instalacja, performans, Galeria Rzeźby, Warszawa

The Hole, 1975, installation, Foksal Gallery

opposite:

Draught, 1975, Japanese paper, black thread, property of the artist

The Auschwitz Stone, 1988, installation, performance, Galeria Rzeźby, Warsaw

foto. dzięki uprzejmości artysty | photo: courtesy of the artist

Potem była twoja długa podróż statkiem do Polski. Wiesław Borowski wspomina, jak duże znaczenie miała dla ciebie ta przestrzenność, woda i że ślad tej podróży jest w twojej sztuce, pomimo silnych doświadczeń natury wyniesionych z Japonii.

KK: Siedziałem na dziobie, byłem pochylony nad wodą i nic nie widziałem, samego statku też nie, tylko czułem, że wchodzę w naturę. Było tylko niebo i woda. Potem zabronili siadać na dziobie. A ja tam byłem, taki pochylony, nie zapomnę tego nigdy. Niesamowite to było, podróż trwała dwa i pół miesiąca, od 24 kwietnia. 16 lipca dotarłem do Gdyni, dalej pociągiem do Warszawy. Potem rok byłem w Łodzi, uczyłem się polskiego. Pamiętam dużo kominów, dymu, szare niebo, konie ciągnęły wozy z węglem. I czułem, że wpadłem w taką dziurę. Tokio też było biedne, ale Polska wtedy jeszcze bardziej.

Przez lata dręczyły cię dziury, sny z czarnym jeziorem w czarnej piramidzie (instalacja *Czarne jezioro*, 1991), studnie, otchłanie, coś, co jest poza percepcją, poza doświadczeniem, przeciwne do przestrzenności wokół statku.

MKC: U Murakamiego w *Kronice ptaka nakręcacza* jest wątek studni, do której on wpada. Mam wrażenie, że to jest wejście do zakamarków podświadomości, z którą nie mamy na co dzień kontaktu. I Koji może też tą studnią i otchłaniami schodził głębiej w psychikę.

Dzisiaj ciągle jesteśmy społeczeństwem raczej homogenicznym, ale w tamtych czasach byliście pewnie jedynymi Japończykami.

MKC: O tak, byliśmy dziećmi Japończyka, to było trudne. Rodzice przeprowadzili się w 1967 roku do Pruszkowa — zupełna prowincja, a tu nagle japońsko-polska rodzina. To był koszmar. Nie chcieliśmy mówić po japońsku; ja mówię tylko trochę, uczę się teraz. Ojciec do nas mówił po japońsku, a my odpowiadaliśmy po polsku albo udawaliśmy, że nie słyszymy. Ale on też uczył się intensywnie polskiego i nie za bardzo dbał o to, żeby nauczyć nas japońskiego, bo dążył do integracji z polskim otoczeniem. Nie byliśmy szczęśliwi, że jesteśmy inni, woleliśmy mówić tylko po polsku. Do tej pory mam poczucie, że gdzieś w tłumie chciałabym się rozmyć. W Pruszkowie było osiedle cygańskie i często dzieci biegły za nami i wołały „Cyganka, Cyganka!”. A kiedy szłam przez dzielnicę cygańską, to i Cyganie za mną wołali „Cyganka!”. To już był szczyt wszystkiego.

KK: Ja nie miałem żadnych przykrych wydarzeń z tego powodu, że jestem inny.

MKC: Koji był tak zajęty swoją twórczością, że po prostu nie dostrzegał, że zwraca uwagę.

KK: W Warszawie po przyjeździe mieszkałem u przyjaciela mojego wujka na Żoliborzu. Byłem zawsze ubrudzony farbami, a jego babcia mówiła: „Proszę pana, tu jest stolica! Nie można tak chodzić”. Wtedy czułem się inny. Ale z powodu japońskiego pochodzenia raczej nie.

MKC: Mamy zdjęcia ze ślubu rodziców w Łodzi — w kościele (rodzice mamy byli bardzo wierzący), ale obydwójce byli w kimonach! To był 1963 rok, pojawiła się nawet notka w gazecie łódzkiej.

Egzotyka Kojiego często była eksponowana np. w recenzjach jego wystaw: „Japończyk w Warszawie”, „Kamienie polskiego Japończyka”, „Japończyk i my”, „Krzyk po japońsku”, „Tęcza między Wschodem a Zachodem”...

MKC: Albo: „Japończyk narozrabiał, a bibliotekarza wyrzucili”.

KK: Chyba powiesili... Odnosiło się to do wystawy *Haiku — Woda* (1994), studni wykopanej w budynku biblioteki w Legionowie, której kierownik i kurator wystawy stracił pracę.

Po przyjeździe z Łodzi do Warszawy zacząłeś studia w akademii w pracowni Artura Nachta-Samborskiego. W 1966 roku powstała Galeria Foksal i od razu znalazłeś się w grupie jej artystów (wystawa w 1967). Kto cię tam wprowadził?

KK: Na akademii miałem wolność, robiłem co chciałem. Gdy robiłem pracę dyplomową u Nachta-Samborskiego, on powiedział, że mam sam zaaranżować sobie wystawę w pracowni. Dostałem pół pracowni, a drugą miał Włodek Winiecki. Zbigniew Gostomski oglądał tę wystawę, kilka razy go zauważyłem. Potem zaproponował wystawę na Foksal. A kiedy miałem obronę, to profesor Mieczysław Szymański (Gostomski był jego asystentem), podał mi rękę, mówiąc: „Gratuluję panu, że pan sobie to wywalczył”. Obrona długo trwała.

A ty miałeś te „pudła” pruszkowskie?

KK: Tak. Długo dyskutowali, czy to obrazy, malarstwo w ogóle, czy rzeźba. Potem chciałem zapisać się do związku, to było normalne po studiach, ale mnie odrzucili. Jeden rzeźbiarz ze związku powiedział, że to nie są obrazy. Edzio Krasiński miał podobną sytuację.

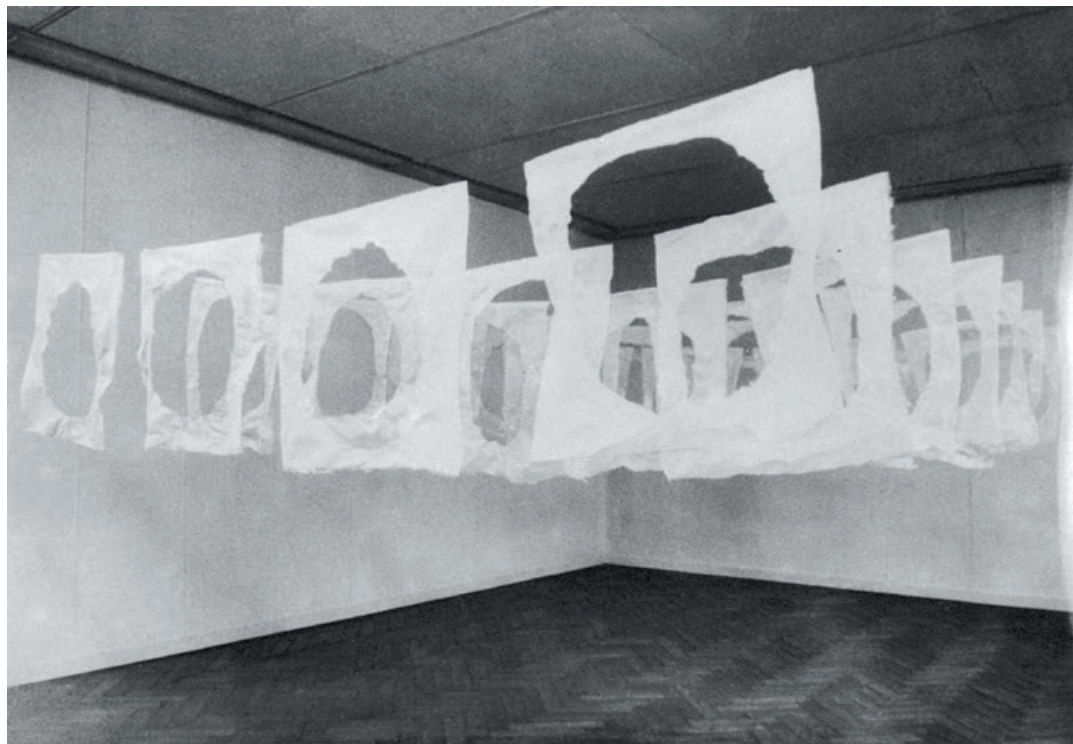


foto: dzięki uprzejmości artysty | photo: courtesy of the artist



foto: Erazm Ciołek, dzięki uprzejmości artysty | courtesy of the artist

MKC: Pomimo tylu lat w Polsce Koji zawsze widziany jest jako Japończyk, a nie po prostu jako jeden z polskich artystów. Nie masz takiego wrażenia?

KK: Nie chciałbym, żeby to, co robię, było odbierane jako egzotyczne — że u mnie jest tylko japońszczyzna. Jestem przywiązany do swojej tradycji, dawnej Japonii i bardzo, bardzo ją lubię, ale jednocześnie chciałbym, żeby to było doświadczenie każdego, wspólne, nie tylko japońskie. Chciałbym, żeby Europejczyk odbierał je podobnie.

Jaka jest różnica między nami?

KK: Według mnie w Europie ważne jest ciało, a w Japonii to takie odwrócone ciało. Kultura europejska jest kulturą ciała, logiki, rozumu, a japońska — kulturą cienia. Ale chciałoby się to połączyć.

Łączysz te ciała na wystawie w Zachęcie, w nowej-starej instalacji w Sali Matejkowskiej, gdzie jest jezioro z aluminium, ścieżki z płyt chodnikowych i wózek inwalidzki.

KK: Pozbyłem się elementów sentymentalnych. Zlikwidowałem muzykę, deszcz, łódki na wodzie. Nie ma nic. Tylko lustro wody i chodniki dookoła. A wózek jest metaforą ciała, jakiegos ograniczenia naszego życia, ale mimo wszystko woli życia. ●●●

Koji Kamoji — urodzony w 1935 roku w Tokio, mieszka w Warszawie. Malarz, autor obiektów i instalacji. Ukończył studia w Musashino Art University w Tokio, w 1959 roku przyjechał do Polski i rozpoczął naukę w Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie, uzyskując dyplom w 1966 roku. Jego prace charakteryzujące się minimalizmem i czystością abstrakcyjnych, geometrycznych form porównywane są często z poezją haiku. Woda i powietrze — żywioły, których intensywności artysta doświadczył w trakcie swojej podróży statkiem do Polski, powracając często w jego dziełach. Artysta odwołuje się także do tragicznych wydarzeń, z którymi się zetknął osobiście (samobójcza śmierć przyjaciela w cyklu *Księżyc Sasakiego*), lub też będących traumatycznym doświadczeniem ludzkości (instalacje *Kamień oświęcimski*, *Hiroshima*).

Wielokrotnie wystawiał swoje prace w Galerii Foksal w Warszawie, indywidualne wystawy artysty odbyły się m.in. w Muzeum Sztuki w Łodzi (1990); CSW Zamek Ujazdowski (1997, 2003); Muzeum Górnośląskim w Bytomiu (1998) oraz w Kunstmuseum Kloster Unser Lieben Frauen w Magdeburgu (2013). Laureat Nagrody Krytyki im. Cypriana Kamila Norwida (1975) i Nagrody im. Jana Cybisa (2015).

Monika Kamoji-Czapińska — z wykształcenia psycholog, zawodowo dyrektor firmy handlowej, matka dwóch synów

Janusz Czapiński — psycholog społeczny, wykładowca akademicki, prorektor Wyższej Szkoły Finansów i Zarządzania w Warszawie, autor cebulowej teorii szczęścia

Maria Brewińska — kuratorka wystaw w Zachęcie

Maria Brewińska: We are here to talk with Koji and about Koji. Is that difficult for you, as his loved ones?

Monika Kamoji-Czapińska: It is for me. It's not really comfortable, talking about my father; family relationships and art tend to overlap.

Janusz Czapiński: It's easier for me, especially since I like him a lot, in fact, I liked him at first sight — our meeting, when he allowed me to marry his daughter . . . And that was only because I beat him at *jan-ken-pon* (rock, paper, scissors). We've known each other for 30 years. Koji is an easy-going man who's a friend to everybody. He's very agreeable, although he can be really stubborn when it comes to things he really cares about, particularly those connected with his art. What's special about him is the fact that he is not driven towards having a career, however broadly understood. In other words, he is an internal artist, who does count on any splendour or profits; instead, he treats his artworks like his children, and any attempts at buying anything from him is almost certainly doomed to fail. He does everything for himself, for his own satisfaction, even though exhibiting his works is important to him.

We've been planning an exhibition at Zachęta for quite a few years now, which was postponed a number of times. Koji said: 'Maybe we could do it at the end of next year, because right now I'm going to a yoga workshop in India', then we postponed it for a number of reasons. However, you strived to organise this exhibition at your own, slow pace?

Koji Kamoji: I wanted to do it the whole time. After all, it's Zachęta, the most important artistic institution, but I'm not doing it for splendour. The exhibition is mostly a summary of my life in Poland from 1959 until today. Many of my works, particularly the early paintings, just aren't there, but the most important ones are on display. I see my own life, my work, I talk to myself. For me, that's the main reason for organising this exhibition.

JC: So, an autobiography?

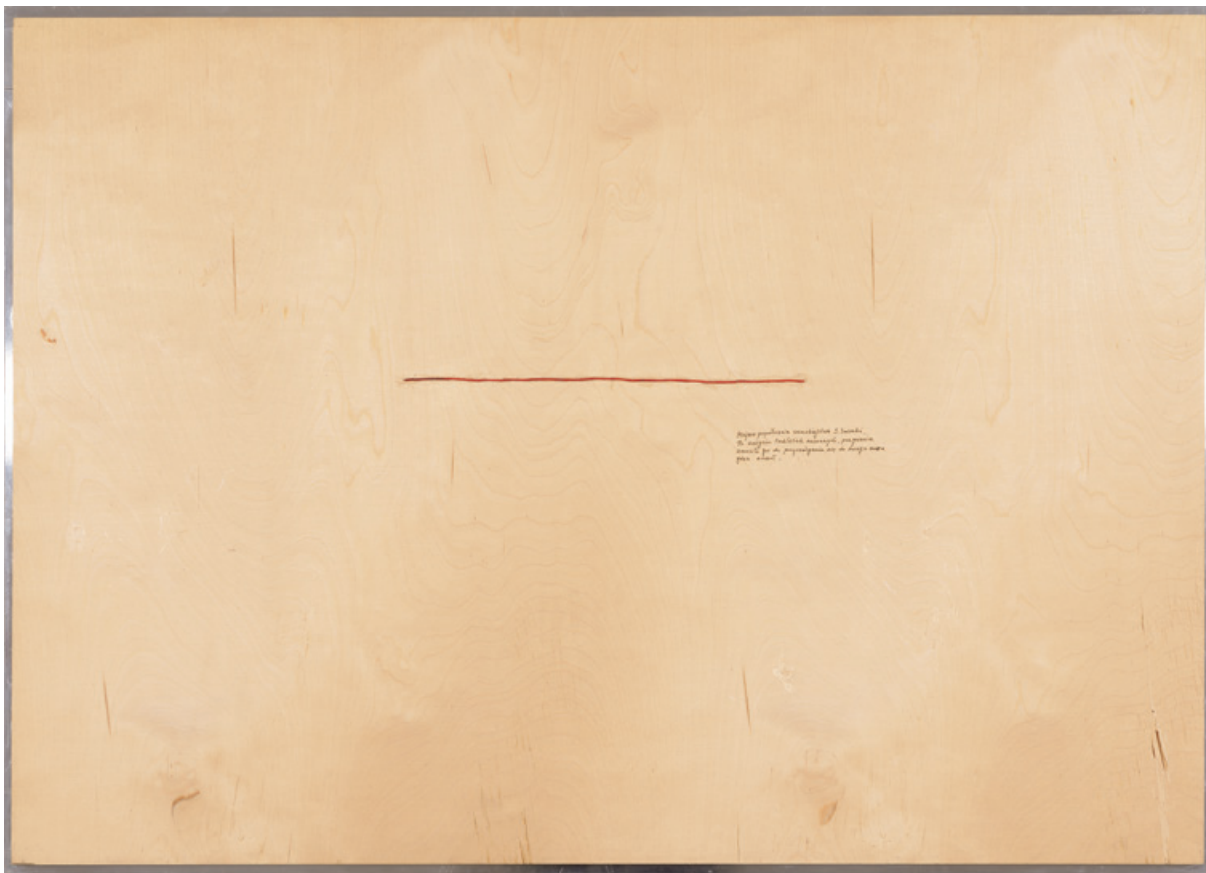
KK: You could say that. It's also a token of gratitude towards Poland.

JC: I once asked Koji whether he would like to go back to Japan. He said that he wouldn't, because everything there is cramped and too orderly, including social norms, because people are given specific behaviour patterns to follow. Here, he had more space and freedom.

MKC: The exhibition is a summary and it took you a while to decide which works you should choose. Coming up with the title also took you some time.

KK: I kept changing it, because the selection of a title is the selection of the sense of an exhibition, and the sense of my life.

The exhibition title is really strong: *Silence and the Will To Live*. You came up with it at a mature age. Moreover, you add a new title — *Old Age* — to the *Draught* installation, the one with a sheet



Książyc Sasakiego, 1995, ołówek, przewód elektryczny, sklejka, blacha aluminiowa, Muzeum Sztuki w Łodzi

na sąsiedniej stronie:
Trochę ciepła, z serii *Średniowiecze*, 1984, akryl, płyta pilśniowa, drewno, kolekcja Waldemara Andzelma

Sasaki's Moon, 1995, pencil, electrical cable, plywood, aluminium sheet, Muzeum Sztuki Łódź

opposite:
A Bit of Warmth, from the *Middle Ages* series, 1984, acrylic, hardboard, wood, coll. of Waldemar Andzelm

fot. | photo: Hans-Wulf Kunze

of paper with holes in it. The installation has its history. You said that when you created it in 1975 as a 40-year-old man, you suddenly felt old. You look at yourself in your art in a number of ways, by living and by passing away. You often go back to Sasaki, among others.

KK: The will to live is something that you feel at any age. My friend Sasaki committed suicide when he was 20. He wanted to die, so he took sleeping pills, but the thirst caused by the medication forced him to crawl to the sea shore, where he met his demise. On the one hand, he wanted to die, but on the other, his body still wanted to live, to drink water. And that's how the will to live works. Regarding old age, you can also see the will to live here, like with Japanese tissue paper with holes — life yields to the movement of air, to gusts of wind, and does not oppose them. The air moves through the holes, but despite this, the tissue paper still exists. Here, I can see the will to live, to survive. I believe that the will to live is the most important thing of all.

MKC: What dad said just now is symptomatic: all his life, he remembers a friend who committed suicide. He started with a strong experience from his youth, which moved him a lot and actually determined his work, growing into an existential problem. He touched upon the question of reason, which is not everything. A person wants to decide their own fate, but at the moment when the power of the intellect disappears, because the pills put the mind to sleep, the body seeks help. This problem appears in many of 'dad's works. Neither the title of the exhibition nor the subsequent works are something new, seen only from the perspective of an 83-year-old man.

JC: My research shows that the will to live is an aspect of the psyche that does not age. As people age, they may complain more and more about their health, be less satisfied with their family, with the place they live in, be less and less happy — spiritually dull and grey — but they retain the will to live until the very last days of their lives. What is more, even people who commit suicide do not lose their will to live: they take things into their own hands and hang themselves, because that is what they are told by their reason or the image of the world or their own life, which they have in their heads . . . But if you manage to stop such a person from taking their own life, it is rare that they repeat the suicide attempt. Koji is right: the will to live is the most important thing we have in this world. It gives us the ability to go through the challenges of life, all traumas and tragedies. Had it not been for the will to live, we would pass away far quicker than we do now. This applies to the entire human species, and this is how we have been shaped in the process of natural selection.

KK: But this does not concern only humans, does it?

JC: You're right, natural selection applies to all species.

MKC: With the only difference being that animals do not commit suicides.

JC: Or, at least they rarely do. There is also one more aspect, which explains why the memory keeps coming back. Koji, like many other people, still has a child in him,

even despite his old age. The smells from our childhood, the memories of our childhood friends do not age either, they remain within us, becoming a point of reference. When Koji says that the exhibition at Zachęta is important for him, because he can look at himself reflected in his artistic life, it is because he has this point of reference that he knows what was at the beginning of his path, including his career as an artist, that he sees how it changed in the subsequent years. And finally, he can confess before himself — I have arrived at a certain destination.

Koji, are you trying to come to terms with your life?

KK: Yes, this is one of these very important moments, until this stage. But then, my life is going to follow its course. I would still like to paint and work in peace.

When it comes to the works like the *The Auschwitz Stone*, *Hiroshima* or *The Prayer and The City*, Koji emphasises that they always had the will to live. Does he show empathy in these works?

JC: Empathy is an attempt to guess or feel what others are experiencing, and he was concerned about what he would have felt had he been in that time and place, had it touched him. As far as Warsaw is concerned, Koji also meant a dead city — I suppose that he is able to imagine himself among the rubble. In other words, he feels empathy for the world. This broader attitude concerns not only relations with people, but also relations with the world.

MJC: This is a kind of sensitivity and vigilance.

JC: It's an attentiveness and general sensitivity to the world. Koji also has one more characteristic feature, called 'mindfulness' in English. This allows many things around Koji to go unnoticed, simply because he may be focused on something at the time, particularly when he creates — absolute focus.

This is probably the result of consistently working on his discipline.

JC: We rarely talk about Koji's artistic activities, because he is a rather quiet man. I understand him when he doesn't want to talk about his work even with his loved ones, because for him, it's an intimate matter. If he agrees to hold an exhibition and the whole process takes a few years (as is the case with Zachęta), it is because this intimacy is not yet mature enough to be shown. And since he does not care about splendour, let it mature in peace.

Few artists talk about their art today like Koji — about spirituality, being, essence. This philosophical approach to the world and restraint is rooted in Japan, isn't it?

JC: Yes, when I visited Koji's closest family in Japan with him, I had the opportunity to see it for myself. They do not talk much, and if they do, it is about things that are really important. Koji's brother is also completely focused on what he creates — wigs



foto: Waldemar Andzelm

for kabuki theatre, a family tradition taken over from his father. I visited their workshop once and that's what it looks like: complete silence, a few apprentices and a master, doing work that is precise down to the micron, because they have to fix every hair in these forms. Koji doesn't talk a lot, and when he does, he talks about the essence, without sliding over the moving surface of the world. In Poland, and in the Western individualist culture, this is rare, but in Japan it is quite a common way of dealing with the world.

MKC: I think that for dad, art is an attempt to find answers to the most philosophical questions, a visualisation of issues and problems by creating installations and painting. In that sense, I think that Koji is more of a philosopher, rather than a painter.

Koji, do you feel Polish?

KK: Polish? Sure, although I don't feel that I'm a Pole. I'm a mixed bag.

MKC: I think that Koji is purely Japanese.

JC: In 60 years, Koji learned Polish, but you can hear that he's not a native Pole.

KK: Because I don't really talk that much.

Becoming 'Polish' started in Japan, before you came to Poland.

KK: My uncle, Ryōchū Umeda, lived in Poland before the war, since 1921. He was raised in a Buddhist temple and later studied Buddhist philosophy in Tokyo. He wanted to study European philosophy, so he embarked on a ship to Berlin. On board, he met a Pole, Stanisław Michowski, grandfather of Agata Michowska, a Poznań-based artist, who was killed in 1951. They became friends, and then my uncle, encouraged by Michowski, moved to Warsaw. He lived here for 18 years, until the outbreak of the war. He was the first teacher of Japanese at the University of Warsaw and translated Polish and Japanese literature. Then he was evacuated to the Balkans and returned to Japan. He never returned to Poland, he did not get a visa, although he kept in touch with other Poles, including Professor Wiesław Kotański and many more.

At the end of his life he was baptised and took the name Stanisław, he died in 1962. He wanted his oldest son, Yoshiho, to live here, and he did. Yoshiho Umeda arrived to Poland after you, in 1963, he was taken in by a family in Łódź. Later on, he became famous due to his involvement in the



fot. | photo: Hans-Wulf Kunze

political opposition, it's such an outstanding story. Your uncle 'arranged' life in Poland for him, he also had great influence on you. Supposedly he even wanted to adopt you?

KK: Yes, he liked me a lot, but mother did not allow it, because my older sister had already been adopted by her younger sister. She did not want to give up another child.

MKC: At that time, this was a very common situation, caused by poverty. Uncle Umeda organised the first exhibition of Koji's works in Japan.

KK: After returning from Poland, he was a professor at the universities in Kyoto and Osaka, he lived in a rental flat in Kyoto and organised my first exhibition there. I painted Kyoto. He invited his colleagues from the university, professors and so on.

What did he say about Poland that made you come here?

JC: It wasn't really about Poland, he was rather fascinated by the people in Poland. He was encouraged to come here by a friend from the ship, and then he got in touch with other Poles, he felt really good in this society. Koji heard a lot of good things about people from his uncle.

KK: He compared Poland to Japan, he kept saying that Poles could better appreciate other people's work and art. He had contacts with creative circles.

Then, there was your long travel on board of a ship to Poland. Wiesław Borowski remembers how important that space and water was to you and that the traces of this journey can still be seen in your art, despite strong experiences with nature brought from Japan.

KK: I sat there on the bow, I looked down into the water and I didn't see anything, not even the ship, I only felt like I was going into the nature. There was only the sky and water. Then, they forbade me from sitting on the bow. I will never forget how I sat there, bent down . . . It was amazing. The journey lasted two and a half months, it started on 24 April. On 16 July, I reached Gdynia, then I took a train to Warsaw. Then, I spent a year in Łódź, where I learned Polish. I remember many smokestacks, a lot of smoke, grey sky, horses pulling carts with coal. I felt that I fell into a hole of sorts. Tokyo was poor too, but Poland was even poorer.

You have been tormented by holes, dreams about a black lake in a black pyramid (*Black Lake* installation, 1991), wells, chasms, things outside our perception, outside experience, opposite to the space around a ship for many years.

MKC: In Murakami's *The Wind-Up Bird Chronicle* there is a fragment about a well and falling into it. I believe that this means going deep into the nooks and crannies of your subconscious that you don't really see on a daily basis. Perhaps Koji also went deeper into his psyche using this well and the chasms?

Today we are still a rather homogeneous society, but back in the day you were probably the only Japanese people in here.

MKC: Oh, yes. We were Japanese children, and that was difficult. Our parents moved to Pruszków in 1967 — it was a completely provincial place, and suddenly there was a Polish-Japanese family. It was awful. We didn't want to speak Japanese, I can barely speak it now, although I'm learning. Father spoke to us in Japanese, we answered him in Polish or pretended we didn't hear anything. However, he also intensively learned Polish and he didn't care about teaching us Japanese too much, because he strived to integrate with the Polish circles. We weren't happy with being different, we preferred to speak only Polish. Even these days I sometimes feel like I want to disappear in the crowd. There was a Romani settlement in Pruszków, and children would often chase us screaming 'Gypsy! Gypsy!' at us. What's worse, even when I walked through the

Mnich, 2009, kamień, japonki, poduszka do medytacji, blacha aluminiowa, dzięki uprzejmości artysty

na sąsiedniej stronie:
Jezioro w piramidzie, 1991, instalacja, Galeria Foksal

Modlitwa i Miasto, 2017, Instytut Awangardy, Warszawa

The Monk, 2009, stone, flip flops, meditation pillow, aluminium sheet, courtesy of the artist

opposite:
Lake in the Pyramid, 1991, installation, Foksal Gallery

The Prayer and The City, 2017, Avant-Garde Institute, Warsaw



foto. dzięki uprzejmości artysty | photo: courtesy of the artist



foto. dzięki uprzejmości Fundacji Galerii Foksal | photo courtesy of the Foksal Gallery Foundation



na sąsiedniej stronie:

Na ścianę świętyni, 1965, olej, płótno, sklejka, drewno, Galeria Studio, Warszawa

Koji Kamoji, 2005

opposite:

For a Temple Wall, 1965, oil on canvas, plywood, wood, Studio Gallery, Warsaw

Romani settlement, even the Romani people called me a 'Gypsy'. That was just awful.

KK: I didn't have any unpleasant experiences due to the fact I was different.

MKC: Koji was just so preoccupied with his art, that he simply did not see that people noticed.

KK: After I arrived in Warsaw, I lived with my uncle's friend in Żoliborz. I was always covered in paint, and his grandma used to say: 'Sir, we're in the capital! You can't walk around like that!' At that point, I felt different. But I never felt different because of my Japanese origin.

MKC: We have photographs from our parents' wedding in Łódź — it was a church wedding, because mother's parents were deeply religious, but they both wore kimonos. It was 1963, there was even a short article in a local paper.

Koji's exotic origin was often highlighted in reviews of his exhibitions: 'Japanese artist in Warsaw', 'The stones of a Polish Japanese artist', 'The Japanese artist and us', 'Scream in Japanese', 'A rainbow between the East and the West' . . .

MKC: Or even: 'The Japanese made a mess, and the librarian was fired.'

KK: I think it was 'hanged' . . . It was about the *Haiku — Water* exhibition in 1994, a well dug in the library building in Legionowo. The director and exhibition curator lost his job.

After moving from Łódź to Warsaw, you started studying at the Academy, in the studio of Artur Nacht-Samborski. In 1966, the Foksal Gallery was established and you instantly joined the ranks of its artists. Who introduced you there?

KK: At the Academy, I had creative freedom, I did whatever I wanted to. When I prepared my diploma project under Nacht-Samborski, he told me that I had to arrange my own exhibition at the studio. I got half of the studio, Władek Winiecki got the other half. Zbigniew Gostomski visited this exhibition, I noticed him a number of times, then he suggested an exhibition for Foksal. When I defended my diploma project, Professor Mieczysław Szymański, whose assistant was Gostomski, shook my hand saying: 'Congratulations, you've done it.' That defence took a long time.

And did you have the Pruszków 'boxes'?

KK: Yes. They discussed for a long time whether they were paintings at all, or a sculpture. Then I wanted to join the union, it was normal after university, but they rejected me. One of the sculptors from the union said they weren't paintings. Edzio Krasieński had a similar situation.

MKC: Despite spending so many years in Poland, Koji is still perceived to be Japanese, he's not considered to be a Polish artist. Do you also feel that way?

KK: I don't want the things that I do to be perceived as exotic, Japanese through and through. I'm very attached to my tradition, to Japan and I like it very much, but at the same time, I would like for everybody to be able to experience it, I want this experience to be a common one, not only Japanese. I would like Europeans to perceive it in a similar way.

What are the differences between us?

KK: In my opinion, Europe puts an emphasis on the body, while in Japan we are dealing with a reverse body. The European culture is a culture of the body, logic and reason, while the Japanese culture is a culture of shadow. But I would really like to combine that. You combine these bodies at your exhibition in Zachęta, in the new-old installation in the Matejko room, with an aluminium lake, paths made of paving slabs and a wheelchair.



foto: Waldemar Andrzejewski, dzięki uprzejmości artysty | courtesy of the artist

KK: I got rid of sentimental elements. I got rid of music, rain and boats in the water. There is nothing, nothing but water and pavement around it. The wheelchair is a metaphor of the body, the limitations of our life, and the will to live at the same time. ●●●

Koji Kamoji — born in 1935 in Tokyo, lives in Warsaw. Painter, author of objects and installations. Graduated from the Musashino Art University in Tokyo, moved to Poland in 1959 and began studies at the Academy of Fine Arts in Warsaw, receiving a diploma in 1966. His works, characterised by minimalism and purity of abstract, geometric form, are often compared to haiku poetry. Water and air — elements which the artist experienced in all their intensity during his ship voyage to Poland, often return in his works. The artist also refers to tragic events he was part of (the death of a friend by suicide in the *Sasaki's Moon* series, or those that are the traumatic experience of humanity (*The Auschwitz Stone* and *Hiroshima* installations)).

He has shown his works many times at the Foksal Gallery in Warsaw, as well as in individual exhibitions in the Muzeum Sztuki Łódź (1990), the Centre for Contemporary Art Ujazdowski Castle (1997, 2003), the Upper Silesian Museum in Bytom (1998) and the Kunstmuseum Kloster Unser Lieben Frauen in Magdeburg (2013). He received the Cyprian Kamil Norwid's Critics Award (1975) and the Jan Cybis Award (2015).

Monika Kamoji-Czapińska — a trained psychologist, director of a trading company, mother of two sons

Janusz Czapiński — social psychologist, prorector at the University of Finance and Management in Warsaw, author of the 'Onion Theory of Happiness'

Maria Brewińska — exhibition curator in Zachęta

22.06–30.09.18

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

Plac Małachowskiego 3

Plac Małachowskiego 3

kuratorka | curator: Magdalena Komornicka

współpraca | collaboration: Michał Kubiak, Jenka Minh

identyfikacja wizualna | visual identity: Jakub de Barbaro

artyści | artists: Bogna Burska, Centrum w Ruchu, Zuza Golińska, Anna Karasińska, Katarzyna Krakowiak, Paweł Sakowicz,

Iza Tarasewicz, Małgorzata Wdowik, Zorka Wollny i inni | and others



foto: | photo: Grażyna Rutowska

Z lektury ksiąg skarg i wniosków Zachęty wynika, że publiczność ma bardzo emocjonalny stosunek do galerii, czuje się tu dobrze, „udomawia” to miejsce, doradza, jak budynek ulepszyć czy usprawnić. Widzowie sugerują np., że powinno być więcej miejsc do siedzenia, a przestrzeń lepiej oznakowana, że galeria powinna zapewnić im stojaki na rowery. Jednym jest na wystawach za zimno, innym za gorąco, utrudnieniem okazują się wszechobecne schody, brzydkie toalety, w których

brakuje wieszaków na torebki czy plecaki itd., niektórzy wyrażają również opinie i uwagi dotyczące prezentowanych w Zachęcie wystaw. Co by było, gdybyśmy spełnili postulaty publiczności? Jak wyglądałby budynek? Jak działałaby Zachęta?

Mildred Redd Hall i Edward T. Hall w swoim studium o wpływie budynku na zachowanie człowieka, zatytułowanym *Czwarty wymiar w architekturze* podkreślają, że „nie da się przeprowadzić ważnych badań

ludzkich zachowań bez odniesienia się do kontekstu”. Dlatego analizując budynek, badają trzy oddzielne, ale powiązane ze sobą czynniki: samą budowlę (projekt architektoniczny, materiały, wykończenie itp.), ludzi, czyli pracowników budynku i organizację, której siedzibą jest dany gmach. Zastanawiają się, co mówi budynek, podkreślając, że to, co on komunikuje, ma swoje konsekwencje. Jak działa budynek? Jakie pierwsze wrażenie wywiera? Co widzimy w miarę kolejnych wizyt? Jaki



jest wpływ budynku na pracowników? I wreszcie czym on jest jako deklaracja firmy?

Wykraczając poza pytania stawiane w cytowanym wyżej opracowaniu, można zapytać o znaczenie zmysłów w doświadczaniu, odczuwaniu architektury i analizować budynki przez pryzmat ciała, które „wie i pamięta”, jest miernikiem proporcji, wymiarów i ciężaru. Można wreszcie pofantazjować, „co by było, gdyby”, i spojrzeć na architekturę z perspektywy marzeń, wyobrażeń, wspomnień czy sentymentów. Można zastosować też krytykę instytucjonalną — jak wolą jedni, czy badanie marki — jak woleliby inni. Badać „klienta”, publiczność, prowadzić księgę skarg i wniosków — tak jak my. Można wreszcie zastanowić się nad tym, jak ludzie działają na budynek i na ile ich zachowania, osobiste historie czy decyzje wpływają na jego losy.

Zachęta — przyjmując metodologię Hallów — to gmach, ludzie tu pracujący i tworzący to miejsce (w tej chwili ponad 60 pracowników etatowych oraz drugie tyle stałych współpracowników) i instytucja, której „przedmiotem działania jest upowszechnianie sztuki współczesnej we wszystkich jej aktualnych przejawach, traktowanej jako istotny element kultury i życia społecznego”. Instytucja publiczna, czyli w pewien sposób wspólna. W swoim studium Hallowie badali budynek firmy zajmującej się produkcją maszyn rolniczych, zaprojektowany przez Eero Saarinen, kiedy zastanawiamy się nad gmachem instytucji kultury, musimy uzupełnić rozmyślenia o czwarty czynnik — publiczność.

Historia Zachęty rozpoczęła się w 1860 roku, gdy w zaborze rosyjskim, z inicjatywy artystów malarzy powstało Towarzystwo Zachęty Sztuk Pięknych — instytucja zajmująca się wystawianiem i kolekcjonowaniem polskiej sztuki współczesnej. Problemem szybko okazał się brak własnej siedziby z salami wystawowymi. Pod

koniec wieku przeprowadzono więc dwa konkursy na budynek Towarzystwa, który ostatecznie zaprojektował jeden z najwybitniejszych polskich architektów, Stefan Szyller. Znana działaczka społeczna i filantropka Ludwika Górecka zapisała parcelę przy placu Małachowskiego pod budowę Zachęty i to właśnie tam powstał gmach galerii przylegający do kamienicy Góreckiej, który otwarto dla publiczności 15 grudnia 1900 roku. Ze względu na sąsiedztwo z kamienicą budynek powstał więc niejako w trzech czwartych, co później zdeterminowało dalsze losy instytucji i jej pracowników.

W czasie II wojny światowej Towarzystwo Zachęty Sztuk Pięknych zostało rozwiązane, a sam gmach zarekwirowany przez okupantów. Większość zbiorów Zachęty trafiła do Muzeum Narodowego w Warszawie. W jej budynku powstał Haus der deutschen Kultur (Dom Kultury Niemieckiej), w którym odbywały się hitlerowskie imprezy propagandowe. W czasie Powstania Warszawskiego został uszkodzony przez pociski artyleryjskie; podczas wycofywania się Niemcy podjęli też próbę jego spalenia. W 1945 roku Biuro Odbudowy Stolicy przeprowadziło remont budynku, a w 1949 gmach stał się siedzibą Centralnego Biura Wystaw Artystycznych. Zadaniem tej instytucji — poza planowaniem i koordynacją ekspozycji w wojewódzkich Biurach Wystaw Artystycznych — było prowadzenie działalności wystawienniczej, zgodnej z polityką kulturalną PRL.

W czasie wojny zburzona została kamienica, do której przylegał gmach galerii, więc już od lat pięćdziesiątych XX wieku odbywały się konkursy na rozbudowę Zachęty. Jednym z ciekawszych projektów było zgłoszone do konkursu w 1958 roku rozwiązanie Oskara Hansena, Lecha Tomaszewskiego i Stanisława Zamecznika, zakładające dobudowanie do istniejącego gmachu konstrukcji ze szkła i stali. Czy Zachęta byłaby dziś inna, gdyby wówczas wystarczyło odwagi, by ten projekt zrealizować?

„Budowa Zachęty trwała dwa lata, a remont i dobudowa jednej ćwiartki 20 lat” — rozbudowa gmachu ruszyła ok. 1983 roku i zakończyła się pod koniec lat dziewięćdziesiątych ubiegłego wieku. Zmieniali się dyrektorzy instytucji, architekci, zmieniały się projekty, wykonawcy, zmienił się nawet system polityczny w Polsce, a budowa wciąż trwała. Przez te wszystkie lata przemianom uległa również struktura i status instytucji czy lokalizacja pomieszczeń biurowych — każdy z pracowników Zachęty pamięta ten czas i te zmiany inaczej, każdy ma swoją historię i własną wersję wydarzeń. Powstała przestrzeń pełna schodków i schodów, różnic w poziomach, korytarzy, nietypowych przejść i zakamarków. Przemianom ulegała też sama instytucja, po transformacji Zachęta przekształciła się z CBWA w Państwową

Galerię Sztuki, by w roku 2003 zyskać status galerii narodowej. Jeśli przyjmiemy więc, że zmienność jest cechą tożsamości, to tym słowem można opisać Zachęta.

W przeciwieństwie do samego budynku i instytucji plac Małachowskiego przez te wszystkie lata pozostaje niemal niezmienny. Był i jest do dziś podjazdem i parkingiem, a upływający czas widoczny jest na nim tylko w zmieniających się modelach samochodów: od tych z początku XX stulecia, przez fiaty 126p, po samochody, których używamy dziś. Czy ta przestrzeń może pełnić inną funkcję? Czy w innej funkcji się sprawdzi? Czy plac, na którym do tej pory nikt się nie zatrzymywał (chyba, że parkując samochód), może być miejscem działania? Co by było, gdyby na placu stała fontanna, jak to widział Stefan Szyller, wpisująca się też w wizję części pracowników Zachęty? Czy publiczność odwiedzająca wystawy chciałaby siedzieć przed Zachętą na ławce?

Przytoczona historia miejsca, specyfika gmachu, skomplikowana tożsamość instytucji, prywatne opowieści pracowników Zachęty, odczucia i emocje publiczności i rodzące się w związku z tym pytania czy fenomeny są punktem wyjścia dla wystawy *Plac Małachowskiego 3*, na którą składają się performanse, spektakle teatralne i taneczne oraz instalacje i działania odbywające się przez cztery letnie miesiące — od czerwca do września. Przestrzenią wystawy, której motywem przewodnim jest miejsce, stał się plac Małachowskiego z tej okazji zamknięty dla samochodów i udostępniony dla artystów i publiczności oraz sam budynek galerii, a zwłaszcza jego części na co dzień nie służące prezentacji dzieł sztuki. Do udziału w wystawie zostali zaproszeni artyści, którzy już w przeszłości mierzyli się z architekturą i historią Zachęty oraz ci, co zmierną się z nią po raz pierwszy. Do dyspozycji dostali plac z budynkiem, instytucję, pracowników i publiczność. ●●●

Magdalena Komornicka

Paweł Susid, *Bez tytułu (Coś dawno nie widziałam Cię na wystawie sztuki nowoczesnej)*, 2001, akryl, płótno, kol. Zachęta

na sąsiedniej stronie:

Zdjęcie Zachęty z perspektywy placu Piłsudskiego, 25.05.1976, Narodowe Archiwum Cyfrowe

Paweł Susid, *Untitled (it's been a long time since I saw you at an exhibition of modern art)*, 2001, acrylic on canvas, coll. of Zachęta

opposite:

Photo of Zachęta from Plac Piłsudskiego, 25.05.1976, National Digital Archive

Reading the book of claims and requests at Zachęta, one can conclude that the public has a fairly emotional approach to the gallery, that they feel good here, that they 'domesticate' the space, provide advice on how to improve or streamline the building. The audiences suggest that there should be, for example, more places to sit, that the space should be better marked and that the gallery should provide bicycle racks. Some are too cold at the exhibitions, others are too hot, some people consider the ubiquitous stairs to be a hindrance, some complain about ugly toilets, which lack hangers for handbags, backpacks and so on, and some also express opinions and comments on the exhibitions presented at the Zachęta. What



foto: Wiesława Babiewska-Rolke

would happen if we fulfilled the public's requests? What would the building look like? What would Zachęta's operations be like?

Mildred Redd Hall and Edward T. Hall, in their study of the influence of a building on human behaviour, titled *The Fourth Dimension in Architecture*, emphasise that it is 'impossible to conduct valid studies of human behaviour without reference to the context of the environment'. Consequently, when analysing a building, they studied three separate, but related, factors: the construction itself (architectural design, materials, finishing, etc.), the people — employees in the building, and the organisation housed in the given building. They wander what the building says, emphasising that what it communicates has its consequences. How does a building work? What are the first impressions it makes? What do we see in subsequent visits? What is the impact of the building on the employees? And finally, what is it as a declaration of a company?

Going beyond the questions asked in the above-mentioned study, one may ask about the meaning of the senses, in experiencing, in feeling architecture, and analyse buildings from the perspective of the body, which 'knows and remembers', which is a measure of the proportions, dimensions and weight. One can also fantasise and come up with a variety of 'what if?' scenarios, looking at the architecture from the standpoint of dreams, imagination, memories and sentiments. One could also go for institutional criticism, as some like to do, or brand study, as others would probably do. Study the 'customer', the audience, run a book of complaints and suggestions — like we do. One could also think about the extent to which

the people impact the building, and the influence of their behaviours, personal stories and decisions on its fate.

Going with Halls' methodology, Zachęta is the building, all the people working there and creating the space — including 60 full time employees and twice as many regular associates — and the institution, whose 'main goal is to promote contemporary art in all its current forms, treated as a significant element of culture and social life.' A public institution, meaning a common one, at least in some ways. In their study, the Halls studied the building of an agricultural machinery company designed by Eero Saarinen, but when it comes to the building of a cultural institution, we need to expand our considerations to include a fourth factor — the audience.

The history of Zachęta began in 1860, when the Society for the Encouragement of Fine Arts, an institution collecting and exhibiting Polish contemporary art, was established in the Russian partition, on the initiative of painters. The lack of institution's own premises with exhibition halls quickly turned out to be a major issue. At the end of the century, two tenders for the Society's building were held, and the building was eventually designed by one of the most outstanding Polish architects, Stefan Szyller. A well-known social activist and philanthropist Ludwika Górecka bequeathed a plot for the construction of Zachęta in Plac Małachowskiego and it was there that the gallery building adjacent to her townhouse was built and later opened to the public on 15 December 1900. Due to the neighbouring building, the only three quarters of the premises of the new gallery were built, and that later determined the further fate of the institution and its employees.

During World War II, the Society for the Encouragement of Fine Arts was dissolved and the building itself was seized by the occupying forces. The majority of the collection held at Zachęta went to the National Museum in Warsaw, while the building housed the Haus der deutschen Kultur (German Culture Centre), where Nazi propaganda events were organised. During the Warsaw Uprising, the building was damaged by artillery shells; during the retreat the Germans also attempted to burn it down. In 1945, the Warsaw Reconstruction Office renovated the building, and in 1949 the building became the seat of the Central Bureau of Art Exhibitions. Apart from planning and coordinating exhibitions in the regional Bureaus of Art Exhibitions, the institution was tasked with organising exhibition activities in accordance with the cultural policy of the People's Republic of Poland.

During the war, the townhouse adjacent to the gallery building was demolished, so since the 1950s, tenders and competitions for the extension of the Zachęta have been held. One of the most interesting projects was proposed by Oskar Hansen, Lech Tomaszewski and Stanisław Zamecznik, who submitted it in 1958, which assumed the addition of steel and glass structure to the existing building. Would Zachęta be different today if people were bold enough to implement this design?

'The construction of Zachęta took two years, and the renovation and adding one quarter of it took twenty' — the extension of the building started around 1983 and ended in late 1990s. The directors of institution and architects changed, designs and changed, even the political system in Poland changed, and the construction was still

Paweł Susid, *Bez tytułu (taaka galeria mnie zaprasza, to miłe pomyślałem, ulżę sobie)*, 2006, akryl, płótno, kol. Zachęty

na sąsiedniej stronie:

Kolejka na wystawę *Romantyzm i romantyczność w sztuce polskiej XIX i XX w.*, 1975, archiwum Zachęty

Paweł Susid, *Untitled (suuch as gallery invites me it is nice I thought, I'll indulge myself)*, 2006, acrylic on canvas, coll. of Zachęta

opposite:

Visitors queued up for the *Romance and Romanticism in Polish Art of the 19th and 20th Centuries*, 1975, Zachęta archive

ongoing. During all these years, the structure and status of the institution and the location of its office spaces have also changed — each and every Zachęta employee remembers this time and these changes in a different way, each of them has their own stories and their own version of events. The resulting space is full of steps and stairs, differences in levels, halls, as well as unusual passages, nooks and crannies. The institution itself has also undergone significant changes — after the transformation, Zachęta became the State Art Gallery, and in 2003 it was elevated to the status of a national gallery. If we assume, therefore, that changeability is an attribute of identity, then this word can be used to describe Zachęta.

Unlike the building and the institution itself, Plac Małachowskiego remained unchanged over the years. It used to be a driveway and a car park, and it still serves these functions to this day, and the passing time can be seen only in the fact that the makes and models of cars keep changing, from those popular in the beginning of the 20th century, through Fiat 126p, to the cars we use today. Can this space have a different function? Would it be even able to serve any other function at all? Can a square where nobody has stopped so far (unless they parked their car there) be a place of activities? What if a fountain were to be erected in the square, as Stefan Szyller envisioned it, and many employees of Zachęta believed in that idea? Would the audience visiting the exhibition like to sit on a bench in front of the Zachęta?

The history of the place, the specificity of the building, the complicated identity of the institution, the personal stories of Zachęta employees, the feelings and emotions of the audiences and the resulting questions whether the phenomena are the starting point for the *Plac Małachowskiego 3* exhibition, which comprises performances, theatre and dance performances as well as installations and activities taking place over the course of four summer months — from June through September. The exhibition, the main theme of which will be place, will focus around the Plac Małachowskiego, which will be closed for vehicular traffic and made accessible to artists and the public, as well as the gallery building itself, and especially its parts, which are not used for the presentation of works of art on an everyday basis. Artists who have already dealt with architecture and history of Zachęta in the past and those who will deal with it for the first time have been invited to take part in the exhibition. They will have everything — the square with the building, the institution, its employees and audience — at their disposal. ●●●

Magdalena Komornicka



Wielowątkową historię Zachęty jako instytucji zdaje się oddawać także sam budynek: skomplikowany, pełen zakamarków, miejsc niedostępnych dla publiczności, ale też tajemniczy... w miejscach dostępnych. Jednak Zachęta to przede wszystkim ludzie, którzy ją tworzyli i tworzą. Ich wspomnienia, anegdoty, opowieści „zza kulis” przypominają architektoniczne meandry „pałacu sztuki”. Aby uchwycić ten wyjątkowy charakter galerii, kuratorka wystawy Magdalena Komornicka oraz autor komiksów Jacek Świdziński stworzyli esej wizualny będący swoistą kroniką miejsca. Zawarte w nim rysunki, plany, zdjęcia archiwalne wraz z fragmentami wywiadów z ludźmi Zachęty uchylają drzwi do galerii — tej mniej znanej, widzianej z osobistej perspektywy, zagmatwanej i fascynującej. Zapraszamy do lektury!

1. Stefan Szyller, projekt realizacji gmachu Zachęty w Warszawie, plan parteru, 1896, Instytut Sztuki PAN
2. fot. Grażyna Rutowska, 1976, Narodowe Archiwum Cyfrowe
3. Stefan Szyller, projekt realizacji gmachu Zachęty w Warszawie, przekrój podłużny po linii AB, 1896, Instytut Sztuki PAN
4. Oskar Hansen, projekt rozbudowy Zachęty, 1958, Muzeum ASP w Warszawie
5. Stefan Szyller, *Nowy pałac Towarzystwa Sztuk Pięknych*, „Biesiada Literacka” 1901, nr 1(51), s. 9, <http://mbc.cyfrowemazowsze.pl/dlibra/docmetadata?id=54168&from=publication>, dostęp 26.04.2018
6. Oskar Hansen, Lech Tomaszewski, Stanisław Zamecznik, projekt rozbudowy Zachęty, elewacja północna, fot. makiety: Wojciech Zamecznik, 1958, Muzeum ASP w Warszawie
7. Oskar Hansen, Lech Tomaszewski, Stanisław Zamecznik, projekt rozbudowy Zachęty, elewacja północna, 1958, Muzeum ASP w Warszawie
8. Stefan Szyller, projekt realizacji gmachu Zachęty w Warszawie, elewacja tylna, 1896, Instytut Sztuki PAN
9. „Ilustrowany Kurier Codzienny”, 1910–1939, Narodowe Archiwum Cyfrowe
10. „Stolica”, 31.05.1970, s. 4
11. fot. Grażyna Rutowska, 1978–1988, Narodowe Archiwum Cyfrowe

Pozostałe zdjęcia z archiwum Zachęty: Erazm Ciołek, Marek Holzman, Marek Krzyżanek, Sebastian Madejski, Anna Pietrzak-Bartos, Krzysztof Pijarski, D.K. Piotrowski, Leonard Sempoliński, Elżbieta Sęczykowska, Jerzy Szandomirski

The multifaceted history of Zachęta as an institution also seems to be reflected in the building itself: complex, full of nooks and crannies, places inaccessible to the public, but also mysterious in the accessible places. However, Zachęta is, above all, the people who created and continue to create it. Their recollections, anecdotes and stories from behind the scenes resemble the architectural meanderings of the ‘palace of art’. In order to capture this unique trait of the gallery, exhibition curator Magdalena Komornicka and comic book author Jacek Świdziński have created a visual essay which is a kind of chronicle of the site. The images, plans, archival photos and fragments of interviews with the people of Zachęta contained therein open a door to the gallery — the lesser-known side of it, seen from a personal perspective, convoluted and fascinating. We invite you to read it!

1. Stefan Szyller, realisation design of the Zachęta building in Warsaw, ground floor plan, 1896, Institute of Art Polish Academy of Sciences
2. photo: Grażyna Rutowska, 1976, National Digital Archive
3. Stefan Szyller, realisation design of the Zachęta building in Warsaw, longitudinal section on the AB line, 1896, Institute of Art Polish Academy of Sciences
4. Oskar Hansen, design of the expansion of Zachęta, 1958, Museum of the Academy of Fine Arts in Warsaw
5. Stefan Szyller, *Nowy pałac Towarzystwa Sztuk Pięknych* [New Palace of the Society for the Encouragement of Fine Arts], *Biesiada Literacka*, no. 1(51), 1901, p. 9, <http://mbc.cyfrowemazowsze.pl/dlibra/docmetadata?id=54168&from=publication>, accessed 26.04.2018
6. Oskar Hansen, Lech Tomaszewski, Stanisław Zamecznik, design of the expansion of Zachęta, north elevation, model photo: Wojciech Zamecznik, 1958, Museum of the Academy of Fine Arts in Warsaw
7. Oskar Hansen, Lech Tomaszewski, Stanisław Zamecznik, design of the expansion of Zachęta, north elevation, 1958, Museum of the Academy of Fine Arts in Warsaw
8. Stefan Szyller, realisation design of the Zachęta building in Warsaw, back elevation, 1896, Institute of Art Polish Academy of Sciences
9. *Ilustrowany Kurier Codzienny*, 1910–1939, National Digital Archive
10. *Stolica*, 31.05.1970, p. 4
11. photo: Grażyna Rutowska, 1978–1988, National Digital Archive

Remaining photos from the Zachęta archives, photographers: Erazm Ciołek, Marek Holzman, Marek Krzyżanek, Sebastian Madejski, Anna Pietrzak-Bartos, Krzysztof Pijarski, D.K. Piotrowski, Leonard Sempoliński, Elżbieta Sęczykowska, Jerzy Szandomirski

Kto jest kim:

- AR Anda Rottenberg, dyrektorka Zachęty w latach 1993–2001, w latach 1969–1973 pracowała w dziale realizacji wystaw CBWA
- AS Anna Stepnowska, kuratorka, pracowała w Zachęcie w latach 1971–2005
- BD Barbara Dąbrowska, wieloletnia kierowniczką działu oświatowego CBWA, a następnie działu edukacji Zachęty, obecnie prowadzi spotkania z cyklu *Sztuka współczesna i seniorzy*, pracuje w Zachęcie od 1972 roku
- DB Dariusz Bochenek, ekipa montażowa, pracuje w Zachęcie od 1991 roku
- IP Inez Piechucka, dział dokumentacji, pracuje w Zachęcie od 1985 roku
- J Jacek Świdziński, w latach 2014–2016 pracował w dziale realizacji wystaw Zachęty
- M Magdalena Komornicka, zespół kuratorów, pracuje w Zachęcie od 2006 roku
- MK Maria Krawczyk (Domurat, Domurat-Krawczyk), wieloletnia kierowniczką działu terenowego CBWA, potem działu dokumentacji Zachęty, pracowała w Zachęcie w latach 1966–2000
- MP Monika Popiołek, kierowniczką działu administracji, pracuje w Zachęcie od 1980 roku

Who's who:

- AR Anda Rottenberg, Zachęta director in 1993–2001, in 1969–1973 she worked in the exhibition production department of the Central Bureau of Artistic Exhibitions
- AS Anna Stepnowska, curator, worked at Zachęta in 1971–2005
- BD Barbara Dąbrowska, years-long manager of the education department of the Central Bureau of Artistic Exhibitions, then at the Zachęta education department, currently leads meetings in the *Contemporary Art and Seniors* series, has worked at Zachęta since 1972
- DB Dariusz Bochenek, assembly team, has worked at Zachęta since 1991
- IP Inez Piechucka, documentation department, has worked at Zachęta since 1985
- J Jacek Świdziński, in 2014–2016, worked in the Zachęta exhibition production department
- M Magdalena Komornicka, curator team, has worked at Zachęta since 2006
- MK Maria Krawczyk (Domurat, Domurat-Krawczyk), years-long manager of the field department of the Central Office of Artistic Exhibitions, then at the Zachęta documentation department, worked at Zachęta in 1966–2000
- MP Monika Popiołek, manager of the administration department, has worked at Zachęta since 1980

BD: Panowie montażyści z lubością gotowali. Kiedyś ktoś przywiózł ziemniaki i montażyści od razu placki z nich zrobili. Cały hol był wypełniony zapachem jedzenia, bo była zła wentylacja.

AS: Gdy siedzieliśmy w tych boksach, powstał pomysł, żeby codziennie ktoś inny gotował zupę. Kiedyś padło na mnie i przyniosłam składniki. Położyłam kapustę i inne rzeczy na biurku mojej szefowej działu planu centralnego i gdzieś poszłam. Akurat wtedy ona przyszła z delegacją Japończyków, a na jej biurku ta kapusta. Potem miała do mnie dużo pretensji.

BD: Litości, przecież mogła powiedzieć, że to taka instalacja.

AS: Wtedy jeszcze nie było instalacji.

BD: The gentlemen from assembly loved to cook. When someone brought potatoes, the assembly guys would make potato pancakes right away.

The entire hall would smell like food, because there was poor ventilation.

AS: When we had the cubicle offices, we had this idea that someone different should cook soup every day. One day, it was my turn and I brought the ingredients. I left the cabbage and other things on the desk of my boss from the central planning department and went somewhere.

She just happened to come by with a Japanese delegation, and there's cabbage on her desk. She was very upset with me later.

BD: Oh please, she could have just said it was an installation.

AS: There were no installations yet back then.

IP: Dziewczyny z redakcji mi mówiły, że zostały po godzinach i raptem usłyszały, że ktoś wchodzi po schodach. Wyleciały i patrzyły, a tu nikogo nie ma. Tak się zestresowały, że już nigdy po godzinach nie pracowały. Trzeba wiedzieć, że przed wojną Zachęty pilnował dozorca, nie było ochrony. To on otwierał i zamykał Zachęte, taki klucznik. Tam, gdzie pracowaliśmy przed rozbudową, był stary piec i toaleta, więc prawdopodobnie był to jego mieszkanie. Czy to był duch tego dozorca, czy Narutowicza. Chyba bardziej dozorca, bo Narutowicz nie chodził przecież po tych schodach.

IP: The girls from the editorial room told me that they'd stayed after hours and then they heard someone walk up the stairs. They ran out to look, but there was nobody there. They were so stressed out that they never worked after hours again. Remember, before the war, there was a custodian watching over Zachęta, there was no security. He opened and closed Zachęta, like a steward. In the room where we worked before the expansion, there was an old stove and a toilet, so it was probably his flat. It's hard to say whether it was the ghost of the custodian, or the ghost of president Narutowicz. Probably the custodian, because Narutowicz didn't take these stairs.

DB: Wiesz, ile się trzeba nachodzić, jak się robi wystawy? Za Andy chciałem, żeby nam kupiła wrotki. Wiesz, że nie chodzisz, tylko się ślizgniesz i przemieszczasz szybko. Anda też stwierdziła, że można by coś takiego kupić, skoro tyle są mamy do objechania. A było wiadomo, że kiedy Anda na wystawie ściąga buty i zakłada pepegi, to będzie chodzenia, że uuuu! Wtedy się pracowało po czternaście–szesnaście godzin. Najpierw rozkładanie, później roznoszenie, ustawianie i tańczenie cały czas z tymi obrazami.

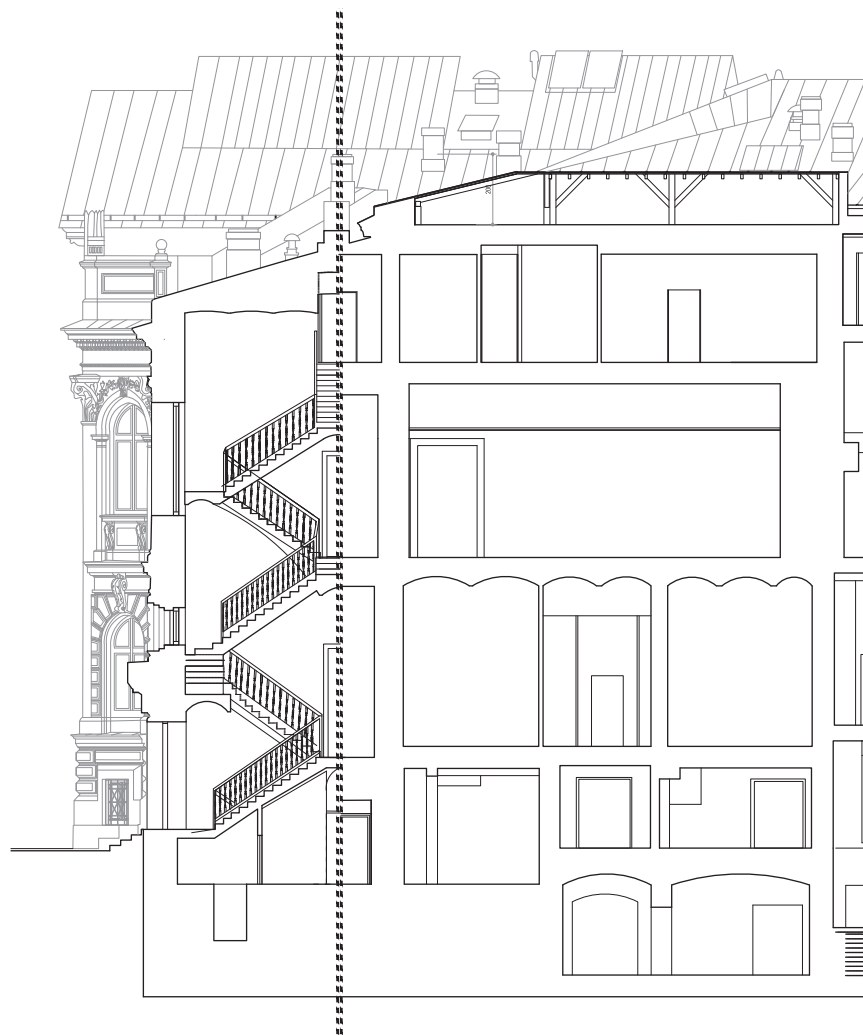
DB: Do you know how much you have to walk when you're putting on an exhibition? When Anda was in charge, I wanted her to buy us roller skates. You know, so you don't walk, just slide along and move quickly. Anda also thought that we could buy something like that, since we had so many rooms to go around. And you knew that when Anda took off her shoes at an exhibition and put on tennis shoes, then there'd be sooo much walking! Back then, we worked fourteen to sixteen hours. First the set up, then carrying, hanging and all that rigmarole with the paintings.

BD: Jak się reaktywowało Towarzystwo Zachęty Sztuk Pięknych, to wtedy siedzieliśmy tu, gdzie teraz urzęduje Hania Wróblewska. W tym samym pokoju po schodkach w górę wchodziło się do takiego bezokiennego pomieszczenia, które nie wiem, czym było. I tam siedział sobie Paweł Susid, który był sekretarzem TZSP.

BD: When the Society for the Encouragement of Fine Arts was reactivated, we were where Hania Wróblewska is today. In that same room, there were stairs you went up to this windowless room, I don't know what it was. And that's where Paweł Susid, the secretary of the Society for the Encouragement of Fine Arts had a desk.

MP: Tam, gdzie jest dziś przejście między kasą i salą warsztatową, były kiedyś toalety dla pracowników i dla gości. Na dole więcej toalet nie mieliśmy. Potem w tym miejscu była kuchenka. Jeszcze później mała kawiarenka. To miejsce było przebudowane kilkakrotnie.

MP: There used to be staff and guest toilets where there is now a passage between the ticket office and the workshop room. We didn't have any more toilets downstairs. Then there was a kitchenette there. And a small café later. The space was rebuilt several times.



DB: W szesnastce mam taki kij do otwierania okien, zachowałem go. Nawet nie wiem, kto go stworzył. Na końcu kija jest taka obejmka żelazna. Kiedyś dziewczyny miały biura w Małym Salonie, tam są wysokie okna i musiały tą halabardą tryk-tryk. Tak chyba było w dwóch czy trzech pokojach, a kij był jeden, albo dwa, przenośny.

DB: I have a window opening pole in room 16, I kept it. I don't even know who made it. There's this metal clamp at the top. Back when the girls had their offices in the Mały Salon — the windows there are very high and they had to use this halberd. It was like that in two or three rooms, but there was only one, maybe two poles, you had to bring them when you needed one.

MP: Kiedy przyszedłem do pracy w 1980 roku, Mały Salon był zaadaptowany na biuro Biennale Plakatu i dział oświatowy. Przestrzenią wystawową były jeszcze dwie pozostałe sale. Całego tyłu Zachęty, nowej części, jeszcze wtedy nie było. Była natomiast taka przybudówka, w której na dole znajdowały się magazyny, samochody i królestwo działu realizacji. Piętro wyżej, nad tą przybudówką, czyli na poziomie biur, mieścił się gabinet wicedyrektora. Przed wojną stała tam kamienica, potem zburzona; przybudówkę postawiono po wojnie. Brzydactwo. Tam, gdzie dzisiaj jest sala warsztatowa i schodki, na wysokości pokoju działu zbiorów, był koniec starej Zachęty, ale było też przejście do tej przybudówki, w której mieścił się dział usług, gabinet zastępcy dyrektora, dział realizacji i kadry. Rozbudowa ruszyła około 1983 roku i pierwszą decyzją była likwidacja przybudówki. Wówczas dolne sale wyłączono z ekspozycji i zabudowano dwumetrowymi boksami. Po stronie z oknami były biura przeniesione z przybudówki, a po drugiej pomieszczenia magazynowe. Przepierzenia postawione zostały tak, żeby każde pomieszczenie biurowe miało okno. W boksach siedział dział administracji, dział realizacji, dział usług i zastępca dyrektora. Potem w związku z remontem został tu przeniesiony stamtąd, gdzie teraz są pokoje gościnne, dział wydawnictw. Oddawanie nowych części do użytku odbywało się etapami. W latach dziewięćdziesiątych przenieśliśmy się już do nowych pomieszczeń biurowych. Wtedy zostały oddane dolne sale wystawowe i Mały Salon.

MP: When I came to work in 1980, the Small Salon was adapted as the office of the Poster Biennale and the education department. The other two rooms were the exhibition space. Back then, there was no new section of Zachęta in the back. But there was this addition where you had storage downstairs, cars, and the kingdom of the production department. A level higher, above the addition, so on the level of the offices, was the deputy director's office. Before the war, there was a townhouse there, it was demolished later; after the war, the addition was put up. So ugly. Where we have the workshop room and the stairs today, on the level of the collection department office, that was the end of old Zachęta, but there was also the passage to the addition where the services department was, the office of the deputy director, the production department and HR. The expansion started in 1983 and the first decision was to take out the addition. The lower rooms were excluded from the exhibition and filled with these two-metre cubicles. On the side with the windows were the offices moved from the addition, and on the other side were storage spaces. The divider walls were set up so that every office space had a window. The cubicles were where the administration department, the production department, the service department and the deputy director had their offices. And then due to the renovation, the publication department was moved down here from where the guest rooms are now. The new parts were commissioned in stages. In the 1990s, we moved into the new office spaces. That's when the lower exhibition spaces and the Mały Salon were commissioned.

DB: W 1991 roku byliśmy w trzynastce, wielofunkcyjnej. A sala kinowa to była sala montażowa i pracownia fotograficzna. Jeszcze później siedziała tam kadrowa. Potem nas przenieśli do dzisiejszej dyrekcji. Siedzieliśmy tam, gdzie Hanka Wróblewska teraz. Później byliśmy w piwnicy, na końcu korytarza, gdzie jest ten duży pokój, ale nas była cała ekipa. No i w końcu tu, gdzie dzisiaj.

DB: In 1991, we were in room 13, which was multi-functional. And the cinema room was an assembly room and the photo workshop. Later, they put the head of HR there. Next, they moved us to where the management is today. We were in the room where Hanka Wróblewska is now. Then we were in the basement, at the end of the hall, where there is this large room, but there was a whole team of us. And finally here, where we are today.



MK: Zaczęłam w Zachęcie pracować w 1966, a od 1967 roku na etacie. Wtedy siedziałam w piwnicy, na tym poziomie, gdzie w tej chwili jest dział administracji, tylko na samym końcu. Był tam taki mały pokój. Gdy się weszło na samą górę, był tam mały korytarzyk, z lewej strony wejście do działu wydawnictw (zajmował dwa pokoje) i mały pokój działu terenowego. I potem był jeszcze ten korytarzyk i biblioteka. A potem byliśmy jeszcze tam, gdzie w tej chwili są dolne sale wystawowe.

BD: Kiedy w latach osiemdziesiątych zaczęła się rozbudowa, to dolne sale wystawowe zostały podzielone na takie małe boksy, a pośrodku był korytarz.

AS: Tutaj był dział planu centralnego. Tutaj, gdzie dziś jest kasa, siedział wicedyrektor, tu gdzie dział edukacji, był gabinet dyrektora i przejście na drewnianą klatkę schodową. Na sali kinowej była montażownia i pracownia fotograficzna. A tutaj, na końcu tych boksów, był mój mały pokój w 1991 roku. Pamiętam, bo robiłam wtedy wystawę Lebensteina.

MK: Ja pamiętam takie czasy, że w tym miejscu, gdzie są teraz nowe biura, był dział realizacji i sala montażowa. Na samym dole.

BD: Marysiu, ale jak ja przyszedłem do pracy, tutaj była jeszcze ta przybudówka.

M: Ale podobno było przejście i tu gdzie teraz są, też były biura.

BD: Było przejście, był tu dział usług i realizacja.

MK: Tam dawniej była jeszcze pracownia introligatora Włodek, gdzie się chodziło na zupy.

AS: I pracownia fotograficzna, bo ja tam strzygłam Wieśkę.

M: Strzygła pani?

AS: Tak.

MK: I started work at Zachęta in 1966, and I started full time work in 1967. My office was in the basement then, on the levels where the administration department is right now, only at the very end. There was this tiny room. When you went all the way up, there was a small corridor, on the left you went into the publication department (it took up two rooms) and the tiny room of the field department. And then another corridor and the library. Later, we also had offices where the lower exhibition rooms are.

BD: When the expansion started in the 1980s, the lower exhibition rooms were divided into these small cubicles, with a corridor in the middle.

AS: This was the central planning department. This, where the ticket office is today, was the deputy director's office, where the education department is, that was the director's office and a passage to a wooden stairwell. In the cinema room was the assembly room and the photo workshop. And here, at the end of the boxes was my tiny room in 1991. I remember, because I was working on a Jan Lebenstein exhibition then.

MK: I remember back when the production department and the assembly room was where the new offices are now. All the way downstairs.

BD: Marysia, when I came to work here, the addition was still there.

M: But there was supposedly a passage and there were offices where they are today, too.

BD: There was a passage, it was the services department and production.

MK: There also used to be Włodek's bookbinding room, where we went for soup.

AS: And the photography workshop, that's where I cut Wieśka's hair.

M: You cut hair?

AS: Yes.

MP: Stare okna z kratami. Były w nich centymetrowe szpary, w zimie śniegu nawiewało do środka. I nikt się nie skarżył. Pamiętam, ile się naszarpałam, bo jak tylko tu przyszedłam, to mi od razu powiedzieli: ty będziesz zamykać okna. Ten pał to jest jeszcze z tamtych czasów. Dopchnięcie tamtego okna wypalonego to był hardkor.

MP: Old windows with bars. There were centimetre-wide gaps in them; in the winter, snow would get blown inside. And nobody complained. I remember how I struggled, because as soon as I came in, they told me right away: you're going to close the windows. That pole still remembers those times. Getting that warped window closed, that was hardcore.

MK: A pamiętasz, Basiu, kij typu Blicharskiego do otwierania okien? W biurach na dolnych salach miałaś bardzo wysoko okna...

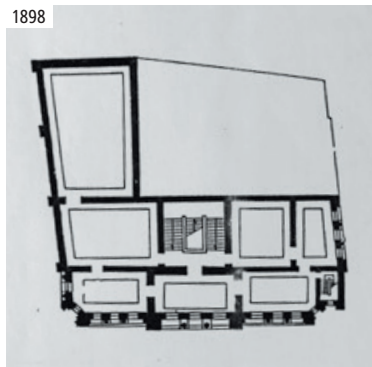
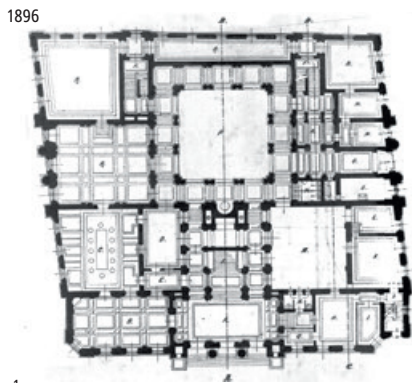
BD: One miały takie żelazne ramy, że niczym się tego otworzyć nie dało, tylko specjalnym kijem.

J: On nadal jest, u pani Moniki Popiołek. Nadal go używa, bo też ma okno za wysoko. Jest jeszcze drugi w introligatori; tam nie sięgają do okna, bo mają za dużo papierów.

MK: Basia, do you remember the Blicharski-type pole for opening windows? Your windows in the offices in the lower rooms were very high up.

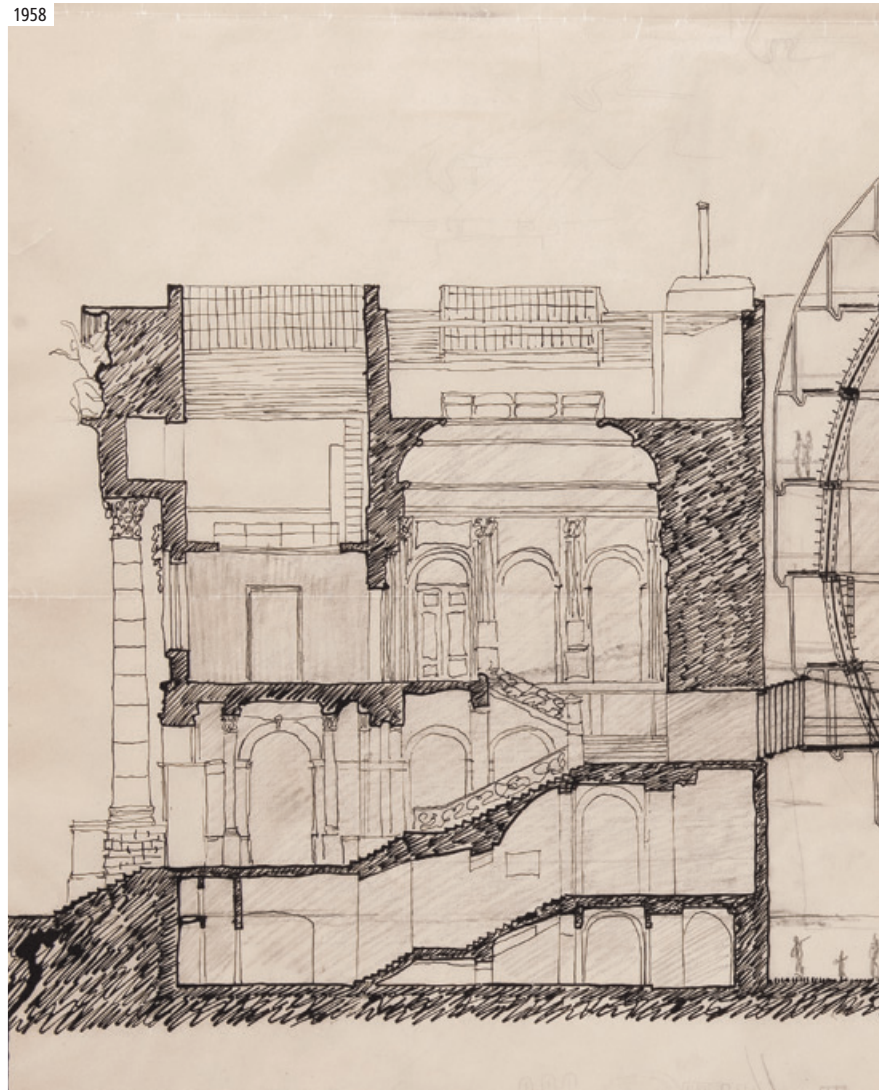
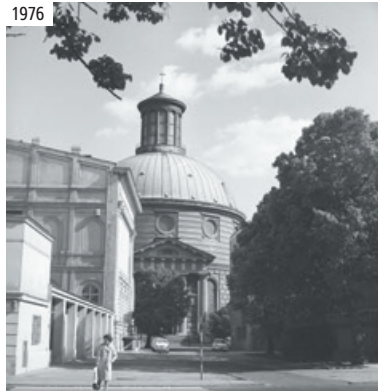
BD: They had these iron frames, and you couldn't open them with anything, only a special pole.

J: It's still there, with Mrs Monika Popiołek. She still uses it, because her windows are high up, too. There's another one in the bookbinding room; they can't reach the windows there, because they have too many papers.



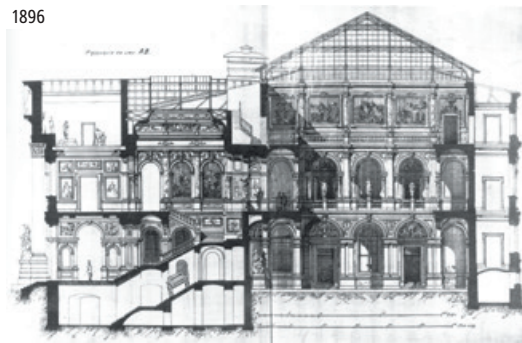
AR: Remont postanowiono zrobić w stanie wojennym. Było kilka konkursów, Hansen uczestniczył w jednym z nich. Pojawił się problem rozwiązania jednego narożnika. Ktoś wtedy powiedział: „Ten, kto rozwiąże ten narożnik, będzie mistrzem świata”.

AR: They decided to do renovations during martial law. There were several competitions, Hansen participated in one of them. There was a problem with designing one of the quoins. Someone said back then, 'Whoever solves the problem of this quoin is be the world champion.'



AR: Sale betonowe miały zaprojektowane kaloryfery na ścianach. Powiedziałam: „Nie będzie kaloryferów. Będziemy grzać tak, jak w sali Matejkowskiej, w podłodze”. Oni: „Tego się nie da zrobić”. „To państwo tu zrobią kurtynę ciepłego powietrza”. „Tego się nie da zrobić”. Nie dałam im wielkiego wyboru: „Either or”. I zrobili podłogę ogrzewaną. Mielibyscie długi rząd kaloryferów na dwóch ścianach ekspozycyjnych. Ja również wymyśliłam przesuwane drzwi i parę innych rzeczy pod kątem wystaw. Potem się zaczęło chodzenie po strychu. Architektka mi mówi: „Tu będziemy musieli wylać beton, bo musimy zmienić schody”. Pytam: „Ale dlaczego betonowe?”. „Bo są drewniane, a muszą być przeciwpożarowe”. Więc znów pytam: „A słyszała pani, że są metalowe kratki? Lekka konstrukcja?”. Wyobraziłam sobie, że w ten budynek będą laane tony betonu, żeby zrobić sześć schodków... No więc, nie chwalcąc się, moją zasługą są metalowe schodki, które nie wymagają wzmacniania stropu i lania betonu.

AR: The concrete room designs had radiators on the walls. I said, 'No radiators. We'll do heating like in the Matejko room, in the floor'. They told me, 'It can't be done'. 'So put in a hot-air curtain'. 'It can't be done'. I didn't give them much of a choice: 'Either or'. And so they put in heated floors. You'd have this long row of radiators along two exhibition walls. I also



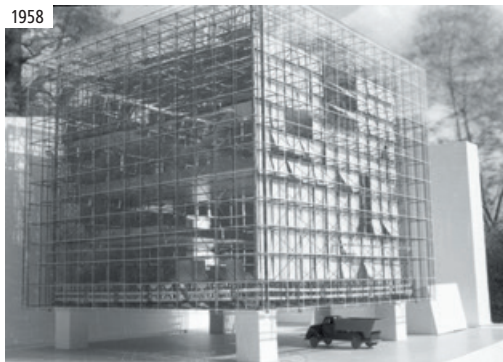
came up with the sliding doors and a few other things in terms of exhibitions. Then we started walking around the attic. The architect says to me: 'We're going to have to pour concrete here, because we have to change the stairs'. I ask her, 'But why concrete?' 'Because they're wooden, and they have to be fireproof'. So I ask her again, 'Have you heard of metal grating? Light construction?' I could just see it, tonnes of concrete being poured into the building to make six steps. . . . So, you know, not to brag, but those metal steps that didn't require reinforcing the ceiling and pouring concrete, that's my doing.



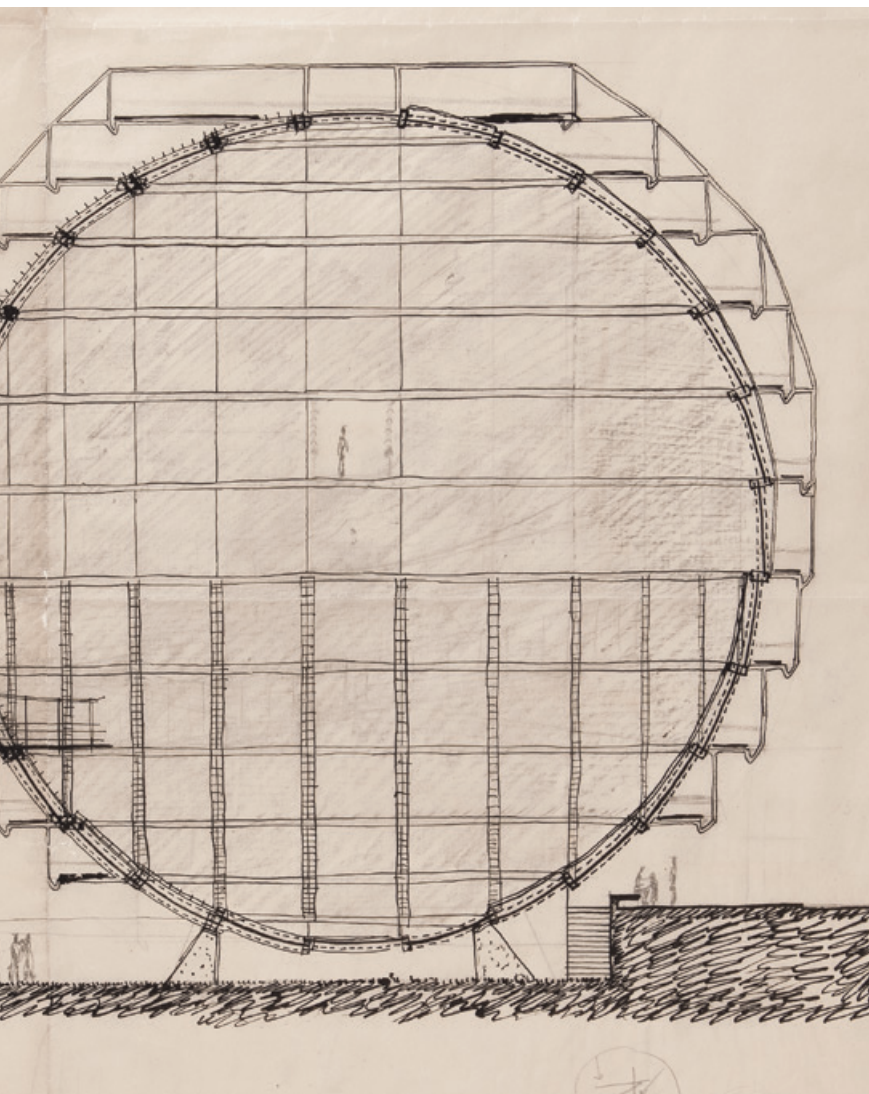


DB: Czy zmieniłbym coś? Ściany na magnetyczne, żeby obrazy się same wieszały i jeżdżące podłogi, żebyśmy nie musieli tyle chodzić. I żeby wjeżdżały tiry do środka na montażową.

DB: Would I change anything? I would make the walls magnetic, so that paintings would get hung up on their own, and moving walkways, so we wouldn't have to walk so much. And that semi-trucks could come inside the assembly hall.



6

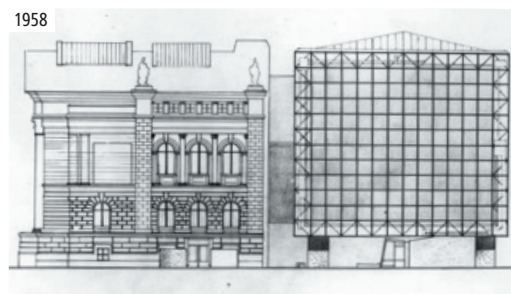


MK: Zmieniające się osoby, które projektowały rozbudowę Zachęty, to cała historia. Czasami przeżywałyśmy chwile grozy. W jednym planie miało być jakieś wewnętrzne patio. I tylko z tego patia światło miało się do nas dostawać.

BD: Biuro plenerowe bez światła dziennego! Ale to jeszcze nic, architekt wymyślił, że utworzy taki ciąg widokowo-pieszy przy ulicy Burschego, od kościoła ewangelickiego do Królewskiej, nie zważając na to, że przecież znajduje się tu rampa dla ciężarówek i magazyn. Wymyślił, że usunie schodki, którymi się w tej chwili wchodzi do sali kinowej, i zrobi schody na podwyższeniu, a obok będzie kaskada i woda będzie tędy płynąć przez całą długość Zachęty. Gdzie się potem ten strumień miał podziwiać, tego nie wiem. Miała być pergola, a na zapleczu Zachęty — kariatydy. I tak sobie wymyślał.

MK: The changing people who were doing the projects for the expansion of Zachęta, that's a whole story. We've had some real horrifying moments. According to one of the projects there was supposed to be an inner patio. And only the light from the patio would come inside.

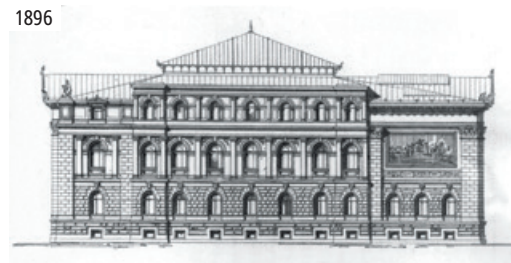
BD: A field office without daylight! But that was nothing, the architect had the idea to create this viewing-walking passage on Burschego Street, from the Evangelical church to Królewska Street, disregarding the fact that that's where the lorry ramp and the storage are. He wanted to remove the steps that go down into the cinema room how, and put up stairs on a platform, and beside it would be a cascade with water flowing along the whole length of Zachęta. Where the stream would go after that, I have no idea. There was going to be a pergola, and at the back of Zachęta — caryatids. He just kept coming up with these ideas.



7

AS: Budowa Zachęty trwała dwa lata, a remont i dobudowa jednej ćwiartki 20 lat.

AS: The construction of Zachęta took two years, and the renovation and adding one quarter of it took twenty.



8

DB: Pamiętam na wystawie *Rysa w przestrzeni* czerwona lawa na schodach i Gladiatorze. Przyniósł taki jeden prawdziwą lawę w worach. Zrobiona została konstrukcja ze sklepek i obłożyliśmy ją całą tą lawą. Autentyczną, nie wiem skąd. Z jakiegoś wulkanu czerwonego.

DB: I remember the *A Crack in the Space* exhibition, there was red lava on the stairs and the Gladiator. Someone brought in real lava in bags. We built this structure out of plywood and covered it with the lava. It was real, I don't know where it came from. Some red volcano I guess.



MP: Byłoby pięknie, gdyby plac był przestrzenią otwartą, spacerową, rekreacyjną. I uważam, że z jakąś formą ruchomej wody. Woda przyciąga ludzi. Jest coś takiego, że ludzie lubią być nad wodą.

MP: It would be nice if the square was an open space, for walking, recreation. With some sort of flowing water, I think. Water attracts people. There's just something about it, people like to be near it.



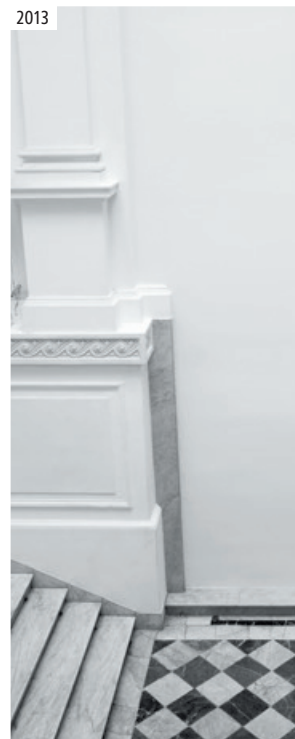
BD: Na trawniku cały czas pojawiały się rzeźby. To była tragedia i walka, żeby się tego potem pozbyć. Artyści się nie przyznawali, bo co oni z tym mieli zrobić? Musieliby zapewnić transport, gdzieś to ustawić. A gdzie? Po prostu się nie zgłaszali.

BD: We had sculptures on the lawn all the time. It was horrible and awful, trying to get rid of them afterwards. Artists wouldn't claim them, because what would they do with them? They would have to provide transport, set them up somewhere. But where? They simply didn't claim them.



MK: Mam z Jaruzelskim zdjęcie, bo dyrektor kazał mi go oprowadzać. Nie powiedział ani słowa. Oprowadzałam go i Mirosława Hermaszewskiego, który powiedział tylko jedno zdanie. Stał przy grafice Ani Jelonek i powiedział: „Tak jest w kosmosie”.

MK: I have a photo with Jaruzelski, because the director told me to give him a tour. He didn't say a word. It was him and Mirosław Hermaszewski, who only said one sentence. He stood in front of a poster by Ania Jelonek and said, 'This is what it's like in space'.



DB: Plac jest do dupy, że tak powiem. Zawsze była tu tylko jakaś rabatka, bławatka. Nie było w nim życia, ani artystycznego, ani żadnego. Nie wiem, do kogo on należy. Gołębie srają, ławki nie ma żadnej. A jest co oglądać. Zrobiłbym fotografię w dobrej jakości, powiększył ją i powiesił, albo zrobił fototapetę w szatni na tych gołych ścianach i napisał: „A jak spojrzycie w górę, to zobaczycie”. Bo ludzie tylko wchodzą, szarpiają za drzwi i schodzą na dół. Rzadko kiedy ktoś głowę do góry podniesie. Kiedyś z kolegą ławeczkę sobie przetoczyliśmy i jak nie było ciśnienia, to wychodziliśmy zrelaksować się w robocie. Popatrzyli człowiek w niebo, na „Artibus” i wracał do roboty. Było to odejście, którego teraz brak, i to jest właśnie lipa.

DB: The square sucks, to put it plainly. There was always just a flower bed there. There was no life, nothing artistic, just nothing. I don't know whose it is. It's just pigeon shit, not even a bench. But there's plenty to look at. I would take a good quality photo, enlarge it and hang it there, or make some sort of photo wallpaper from the cloakroom on those bare walls, with a sign: 'If you look up, you'll see'. Because people just go in, grab the door and go downstairs. They almost never look up. One day, a friend and I brought in a bench, and when there was no pressure, we'd go out to relax while working. You'd look up at the sky, look at the 'Artibus' and then go back to work. It was a way to take a break, and it's not there anymore, and that's rubbish.



MP: Nasz strażak dostał szału przy schodach Leona Tarasewicza. Chodzimy sobie razem po salach wystawowych, schody były już w trzech czwartych wymalowane. Wychodzimy z sali i nagle strażak patrzy i pyta, co to za materiał. Czy ma atesty? Nie miał atestów. I on dostał po prostu szału. Ja go raz w życiu widziałam tak zdenerwowanego. On mówi: „Ludzie! Przecież to jest główna droga ewakuacji i wy ją łatwopalnym materiałem wykładacie!?” Okazało się, że materiał należał do kategorii trudnopalnej.

MP: Our firefighter went mad with Leon Tarasewicz's stairs. We were walking around the exhibition rooms, the stairs were three-quarters painted. We come out of the room and suddenly the firefighter looks at it and asks what kind of material it was. Is it approved? It wasn't approved. And he just went ballistic. It was the only time I'd seen him that upset. He says, 'People! This is the main evacuation route and you're covering it with flammable material?!' It turned out that the material was actually flame-retardant.

AS: Za naszych czasów różnie było z Gladiatorem. Na wystawie Romana Cieśliewicza został obudowany. Białe pudełko i na tym było napisane: „Bon Jour/Dzień dobry”.

AS: In our time, it was like that with the Gladiator. During Roman Cieśliewicz's exhibition, it was covered up. Just a white box and a sign: 'Bon Jour/Good Morning'.



IP: Biura redakcji i działu dokumentacji mieściły się w starej części Zachęty na czwartym piętrze, gdzie obecnie są pokoje gościnne. Do pracy wchodziliśmy głównym wejściem, a następnie przechodziliśmy przez pomieszczenie, gdzie obecnie jest dział edukacji i drewnianymi schodami udawaliśmy się do pokoi biurowych. Często korzystaliśmy z prowizorycznej drucianej windy z blaszaną puszką, do której wkładaliśmy dokumenty i katalogi osobom, którym nie chciało się wchodzić na czwarte piętro.

IP: The editorial offices and the documentation department were in the old part of Zachęta on the fourth floor, where the guest rooms are now. We came in to work through the main entrance and then through the room where the education department is now, and took the wooden stairs up to the offices. We often used this improvised wire lift with a metal box that we used to send documents and catalogues to people who didn't feel like walking up to the fourth floor.



AS: Kiedyś, jak przychodził do Zachęty prezydent Kwaśniewski, to chyba Paweł Althamer miał taki pomysł, żeby ustawić na schodach w szpalerze facetów od wschodnich sztuk walki. Nie zgodził się BOR, bo ci faceci mieli narzędzia potworne. Nunchaki albo coś gorszego. Ale było już bardzo blisko.

AS: Back when President Kwaśniewski would visit Zachęta, I think it was Paweł Althamer who had the idea of putting a row of guys who did martial arts on the stairs. But the Government Protection Bureau wouldn't agree, because these guys had horrible weapons. Nunchucks or something worse. But we almost got there.



AR: Była projekcja Krzysia Wodiczki. I na zwierzęcej wystawie były kruki z przodu, a Paweł Althamer na tyłach Zachęty zrobił grilla. Tam, gdzie stoi teraz Hanka samochód. Gdy powiedziałam: „Paweł, robimy wystawę o zwierzętach”, on na to: „Świetnie, zrobię grill. Będziemy smażyć”. Bardzo to było perwersyjne.

AR: We had Krzys Wodiczko's screening. At the animal exhibition, there were ravens in the front, and Paweł Althamer had a barbecue in the back of Zachęta. In the spot where Hanka's parking space is. When I told him, 'Paweł, we're doing an exhibition about animals', he said, 'Great, I'll set up a barbecue. We'll grill some meat'. It was very perverse.





foto: Piotr Barącz/EAST NEWS

Mieszkaniowa akrobatyka, wnętrze mieszkalne z lat osiemdziesiątych

na sąsiedniej stronie:

Tango, reż. Zbigniew Rybczyński, 1980, dzięki uprzejmości Filмотeki Narodowej — Instytutu Audiowizualnego

Residential acrobatics, residential interior from the 1980s

opposite:

Tango, dir. Zbigniew Rybczyński, 1980, dzięki uprzejmości Filмотeki Narodowej — Instytutu Audiowizualnego

14.07–14.10.18

60 | 61

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

Tango na 16 metrach kwadratowych

Tango on 16 Square Metres

kuratorzy | curators: Agnieszka Batkiewicz, Veronika Mayr, Xander van Dijk

współpraca ze strony Zachęty | collaboration on the part of Zachęta: Marta Miś, Joanna Waśko

współpraca badawcza | research collaboration: Urszula Batkiewicz, Katarzyna Dorda, Martyna Obarska

wsparcie merytoryczne | with academic support from dr Agata Gabiś, dr Marcin Jewdokimow



Tango na 16 metrach kwadratowych to wystawa o swego rodzaju mieszkaniowej gimnastyce — błyskotliwej i dobrze zaplanowanej choreografii, a jednocześnie prawdziwie akrobatycznym wyczynie. Dokumentuje pomysłowość, jaką trzeba się wykazać w poszukiwaniu architektonicznych rozwiązań w warunkach mieszkaniowego, metrażowego i materialnego deficytu.

Dzisiejsza sytuacja mieszkaniowa często wiąże się z intensyfikacją wykorzystania dostępnej przestrzeni i środków. Powodowani koniecznością, by „wycisnąć więcej” z zasobów znajdujących się w naszym posiadaniu, z pomysłem, dowcipem i wyobraźnią kształtujemy nasze krajobrazy mieszkaniowe. Ta ciężko wywalczona, bo stworzona praktycznie z niczego i przy użyciu niewielkich nakładów dodatkowa wartość staje się jednak obosiecznym mieczem — prowadzi do poprawy sytuacji życiowej, ale również

do przesunięcia granicy tego, co jest uważane za normalne i akceptowalne. Gdy poprzednie minimum staje się nową normą, nasuwa się pytanie: jak udaje się nam ciągle od nowa odtwarzać tę samą mieszkaniową akrobatykę?

Budownictwo mieszkaniowe okresu PRL jest punktem wyjścia dla rozważań na temat zależności między architekturą a polityką, ograniczeniami a inwencją. Wykorzystując jako narzędzie interpretacji oskarową animację *Tango* Zbigniewa Rybczyńskiego, podróżujemy między przeszłością a teraźniejszością. W rozważaniach tych łączymy szeroką perspektywę uwarunkowań i czynników, które przez lata wpływały na to, jak mieszkamy, z obserwacją z bliska, skupioną na doraźnych, spontanicznych lub rozrysowanych ręką architekta interwencjach usprawniających funkcjonowanie naszych mieszkań. ●●●



Tango on 16 Square Metres is an exhibition about a kind of residential gymnastics — a brilliant and well-planned choreography, and at the same time, a truly acrobatic achievement. The exhibition documents the ingenuity one must demonstrate in the search for architectural solutions in the condition of a housing, spatial and material deficit.

Today's housing situation is often associated with more intensive use of available space and resources. Due to the need to 'squeeze more out' of resources at our disposal, we shape our residential landscapes with inventiveness, humour and imagination. This hard-won additional value, created practically from nothing and with very little material, becomes a double-edged sword, however — it leads to the improvement of the living situation, but also to a shift in the boundary of what is

considered normal and acceptable. When the previous minimum becomes the new norm, a question arises: how do we succeed in constantly re-creating the same housing acrobatics from scratch?

Housing construction in the Polish People's Republic is the starting point of the dependency between architecture and politics, limitations and invention. Using Zbigniew Rybczyński's Oscar-winning animation *Tango* as an interpretive tool, we travel between the past and the present. In these considerations, we combine the broad perspective of conditions and factors that have influenced the way we live over the years with a close observation focused on the immediate, spontaneous or hand-drawn interventions of the architect to improve the functioning of our homes. ●●

Mieszkaniowa akrobatyka

Residential Acrobatics

Z Agatą Gabiś rozmawia Agnieszka Batkiewicz
 Agata Gabiś talk to Agnieszka Batkiewicz



wszystkie fot. | all photos: Archiwum Instytutu Wzornictwa Przemysłowego Sp. z o.o.

Agnieszka Batkiewicz: Jako architektów fascynuje nas relacja między uwarunkowaniami polityczno-ekonomicznymi a konkretnymi, materialnymi rozwiązaniami projektowymi; między kontekstem globalnym a architekturą w jej najmniejszej skali. W jaki sposób realia polityczne kształtują bezpośredni krajobraz naszego mieszkania?

Agata Gabiś: Tematyka wnętrzarska tylko pozornie wydaje się odległa od aktualnej sytuacji politycznej — obserwując wnikliwie praktyki zamieszkiwania, przeglądając branżowe publikacje i analizując oferty przemysłu meblarskiego, można zauważyć odzwierciedlenie przemian gospodarczych i ekonomicznych, a nawet rewolucje obyczajowe, które w danym okresie zachodzą w społeczeństwie.

Głównym narzędziem, przez które ustrój polityczny oddziałuje na nasze środowisko mieszkaniowe, jest system i struktura decyzyjna danej gospodarki. Sposób alokacji zasobów, ich redystrybucja i stopień centralizacji tego procesu w bezpośredni sposób wpływają na to, co i jak się buduje, co i w jakim stopniu dostępne jest na rynku. Te czynniki w znacznym stopniu decydują o ostatecznym wyglądzie naszych czterech kątów.

Wnętrza są interesującym nośnikiem informacji — usytuowane gdzieś pomiędzy sezonowo zmieniającymi się trendami a bardziej stateczną architekturą, silnie odzworowują ducha czasu i jednocześnie dostosowują się i reagują na aktualne bodźce polityczno-ekonomiczne.

W swoich badaniach zajmujesz się tematyką z pogranicza architektury i wzornictwa z okresu powojennego. Przeglądając publikacje wnętrzarskie z czasów PRL — począwszy od okresu małej stabilizacji aż do późnych lat osiemdziesiątych — można odnieść wrażenie, że wiele z prezentowanych rozwiązań nie straciło na aktualności.

Projekty prezentowane na łamach czasopism pochodzących z tamtego okresu są rejestrem mieszkaniowej gim-

nastyki, z którą musieli zmierzyć się zarówno architekci czy projektanci, jak i sami mieszkańcy przydziałowych M2 czy M3. Na niewielkiej przestrzeni trzeba było zorganizować życie całej, często wielopokoleniowej rodziny. Składane łóżka, wysuwane schowki, szuflady były sposobem na wyczarowanie dodatkowych metrów w ramach tych określonych przez dosyć skąpe normatywy. Zarówno rozwiązania proponowane przez autorów, często opatrzone ich własnymi szkicami lub fotografiami, jak i przemyczone tu i ówdzie komentarze do ówczesnej rzeczywistości zmagającej się z wszechobecnymi brakami i niedoborem, z łatwością znalazłyby zastosowanie i dziś. I to pomimo kompletnie odmiennych realiów.

Sytuacja ogólnego niedoboru i próby uporania się z nim nie są niczym nadzwyczajnym w Europie drugiej połowy XX wieku. Czym w takim razie wyróżniał się polski deficyt mieszkaniowy — materialny i metrażowy — na tle innych krajów europejskich? Niedobór w okresie PRL był ciągły i egalitarny. Nadawał ton we wszystkich dekadach i nie omijał żadnej z grup społecznych. Miało na to wpływ wiele czynników: zniszczenia wojenne i centralnie planowana gospodarka

faworyzująca rozwój przemysłu kosztem budownictwa. Braki mieszkaniowe wiązały się również z migracją ludności wiejskiej do miast. Początkowo chaos lat powojennych, a później również pogłębiający się kryzys ekonomiczny spowodowały regres w produkcji — brakowało materiałów i technologii. Przemysł nie nadążał za ogromnym zapotrzebowaniem na mieszkania i ich wyposażenie.

Deficyt przedmiotów i przestrzeni w dwojaki sposób wpływał na krajobraz mieszkaniowy: z jednej strony przyczyniał się do unifikacji wyglądu wnętrz, z drugiej — zmuszał wszystkich, zarówno użytkowników, jak i system państwowy do zmierzenia się w mniej lub bardziej kreatywny sposób z wyzwaniami stawianymi przez ograniczenia i braki.

Tak, mieszkaliśmy bardzo typowo, zamknięci na podobnym metrażu i otoczeni nieróżniącymi się zbytnio przedmiotami, a jednak każdy stale coś kombinował — nie lada wyczynem było już samo zdobycie mebli, a te ciężko wywalczone segmenty lub ich fragmenty, które przemysł akurat „rzucił”, trzeba było przecież dopasowywać do naszych przestrzeni, wielkości rodziny, wymagań. Popularnością cieszyły się publikacje typu „zrób to sam”, byliśmy mistrzami recyklingu, a w sobotnie popołudnia osiedla rozbrzmiewały rytmiczną melodią młotków. Częstym zjawiskiem były samodzielne remonty czy produkcja mebli — szczególnie płodny pod tym względem był okres kryzysu ekonomicznego lat osiemdziesiątych, gdy sytuacja gospodarcza wymusiła na znacznej części populacji przybranie postawy domowych producentów. Zmagazynowaną żywność (na przykład przetwory z owoców i warzyw wyhodowanych na podmiejskiej działce) przechowywaliśmy później w różnego rodzaju schowkach i pawlaczach, precyzyjnie rozmiarowanych i dopasowanych do często mikroskopijnych rozmiarów naszych mieszkań.

Im mniejsza przestrzeń, tym większa była innowacyjność — paradoksalnie, najbardziej „typowe” były duże pokoje, gdzie mieściła się meblościanka, ława czy zestaw wypoczynkowy. Prawdziwa kreatywność rozpoczęła się w korytarzach-kiszkach, ślepych kuchniach, pokojach dziecięcych i młodzieżowych lub mińskich.

Ta kreatywność objawiała się jednak w bardzo różny sposób, po części dyktowana zasobnością portfela, a po części stylem życia użytkownika mieszkania. Niedobór dotyczył jednak wszystkich, był wspólnym mianownikiem i punktem wyjścia dla całej populacji, niezależnie od statusu społecznego.

Granice między typowością a innowacyjnością chyba dobrze reprezentuje przypadek meblościanki — z jednej strony sprytnego narzędzia umożliwiającego różnorakie rozwiązania, z drugiej, instrumentu unifikacji polskich wnętrz.

Te pierwsze meblościanki to był absolutny majstersztyk — wielofunkcyjne i łatwe w modyfikacji, organizowały przestrzeń niewielkiego pokoju, a nawet, jak u architektki Haliny Skibniewskiej, całego wielopokoleniowego mieszkania. Były próbą poradzenia sobie z niewielkim metrażem i wpisywały się w szerszą strategię poszukiwania rozwiązań dla ówczesnego mieszkalnictwa. Z czasem meblościanka stała się rodzajem minimumu przechowującego rodzinne kolekcje kryształów

czy porcelany. Problemy z zaopatrzeniem pogorszyły również technologię wykonania segmentu. Mebel, który w zamyśle projektantów miał pojawić się na rynku w kilku wariantach i standardach, ostatecznie wszedł do produkcji w okrojonej wersji — ku rozczarowaniu samych twórców. Szczegółowo opisał ten problematyczny proces produkcji Jacek Kowalski w *Meblach Kowalskich*, a Olga Drenda podsumowała w swojej *Duchologii polskiej*: „Nawet Czesław Kowalski, projektant, który wprowadził do Polski meblościanki, mówił, że pojawiał się w fabryce, spodziewając się, że projekt zostanie wdrożony w kilku standardach, a okazywało się, że zamiast próbek do wyboru był jeden materiał i jeden lakier. Machina była już uruchomiona, więc podpis musiał być już złożony”.

Wydaje się, że architekci i projektanci nie mieli łatwego zadania. Architekci jak i sami użytkownicy mieszkań działali w sztywnych ramach określonych przez skąpe normy powierzchniowe i braki technologiczne. Pierwsze ostrzeżenia i normatywy wpisywały się w szerszy nurt polityki mieszkaniowej i miały na celu zwiększenie liczby mieszkań i zapewnienia ich większej liczbie mieszkańców. Z czasem były one sukcesywnie powiększane, ale wahnięcia w prowadzonej przez rząd polityce — jak na przykład skoncentrowanie produkcji na przemyśle ciężkim w latach sześćdziesiątych — miały realny wpływ na to, co i jak się projektowało. To w tamtym okresie wprowadzona została do projektów tak zwana ślepa kuchnia czy obniżone stropy.

Wielka płyta, która zdominowała budownictwo od połowy lat sześćdziesiątych, zaowocowała rozwojem mieszkalnictwa na masową skalę. W tej masowości zdarzały się jednak przełomy innowacyjności, jak na przykład zespół mieszkaniowo-usługowy przy wrocławskim placu Grunwaldzkim projektu Jadwigi Grabowskiej-Hawrylak z przełomu lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych (zastosowano tam indywidualny prefabrykat), a także wyjątkowe założenia urbanistyczne już z lat siedemdziesiątych, jak warszawski Ursynów, który wyszedł spod ręki zespołu projektowego kierowanego przez Marka Budzyńskiego, czy osiedle Zamoyskiego w Zamościu według koncepcji Jana Bohdana Jezierskiego.

Funkcjonujący wtedy Instytut Wzornictwa Przemysłowego w innowacyjny sposób kreował rozwiązania do małych mieszkań. Projektowane meble (zwłaszcza te segmentowe), urządzenia i artykuły gospodarstwa domowego, dumnie prezentowane na licznych wystawach i stronach czasopism, rzadko wychodziły zwycięsko z konfrontacji z rzeczywistością. Wielu architektów i projektantów, ubolewając nad niemożnością urządzenia funkcjonalnego i estetycznego wnętrza w ówczesnych polskich realiach, snuła fantazje mieszkaniowe — a to odnosząc się do egzotycznych jak na tamte czasy wzorców zachodnich (np. obszernie zilustrowany poradnik *Mieszkanie* Jana Maassa i Marii Referowskiej), a to prezentując twórcze rozwiązania wnętrz z rodzimego, acz wyselekcjonowanego podwórka, jak w przypadku mieszkań prezentowanych w rubryce Felicji Uniechowskiej na łamach czasopisma „Ty i Ja”.

Te dwie narracje — mieszkań „typowych” i wnętrz wyzieraających ze stron książek i czasopism — choć wydawać by się

mogło, że prezentują różne rzeczywistości, jednak wzajemnie się dopełniają. O czym możemy dowiedzieć się z publikacji wnętrzarskich, a czego nie dostarczy nam lektura normatywów?

Publikacje wnętrzarskie z kolejnych dekad prezentują wycinek złożonego zagadnienia, jakim było mieszkanie w PRL, są świadectwem pewnych aspiracji, konkretnych problemów i prób zmierzenia się nimi za pomocą różnych metod i kierunków: od mieszkania uznawanego za miejsce, które musi sprawnie działać, po eklektyczną przestrzeń wolności; od form bezosobowych i ośrodków funkcjonalnych do emocji, tymczasowości i swobody; wreszcie od projekcji idealnej przyszłości, poprzez akceptację rzeczywistości, aż po zupełną kontestację i swoisty eskapizm.

Wraz z przemianami politycznymi i gospodarczymi stopniowo zmieniał się asortyment sklepów (i wciąż okazywał się niewystarczający), ale ewolucji ulegało też pojęcie samego mieszkania, jego funkcji i estetyki oraz podejście do zagadnień kształtowania przestrzeni prywatnej. Zmieniał się także adresat i użytkownik — w latach sześćdziesiątych była to dobrze zorganizowana rodzina odgrywająca określone role, dwie dekady później w centrum znalazła się jednostka nonszalancko kreująca swoje otoczenie (i jednocześnie wyobrażenie o sobie i swojej przestrzeni). Jednak wszyscy autorzy, każdy na swój sposób i przy użyciu odmiennych przykładów (głównie w tonacji czarno-białej), starali się pokazać właścicielom pustych pudełek pokoi, że zawsze mają alternatywę. Bo można mieszkać inaczej. ●●●

dr Agata Gabiś (ur. 1981) — historyczka sztuki i architektury, pracuje w Instytucie Historii Uniwersytetu Wrocławskiego i współpracuje z Muzeum Architektury we Wrocławiu. Zajmuje się architekturą powojenną, pograniczami architektury, socjologii i historii oraz wzornictwem artystycznym.

na sąsiedniej stronie:

Pomysł na abazur, w: Adam Słodowy, *Majsterkowanie dla każdego*, Warszawa 1987

s. 66:

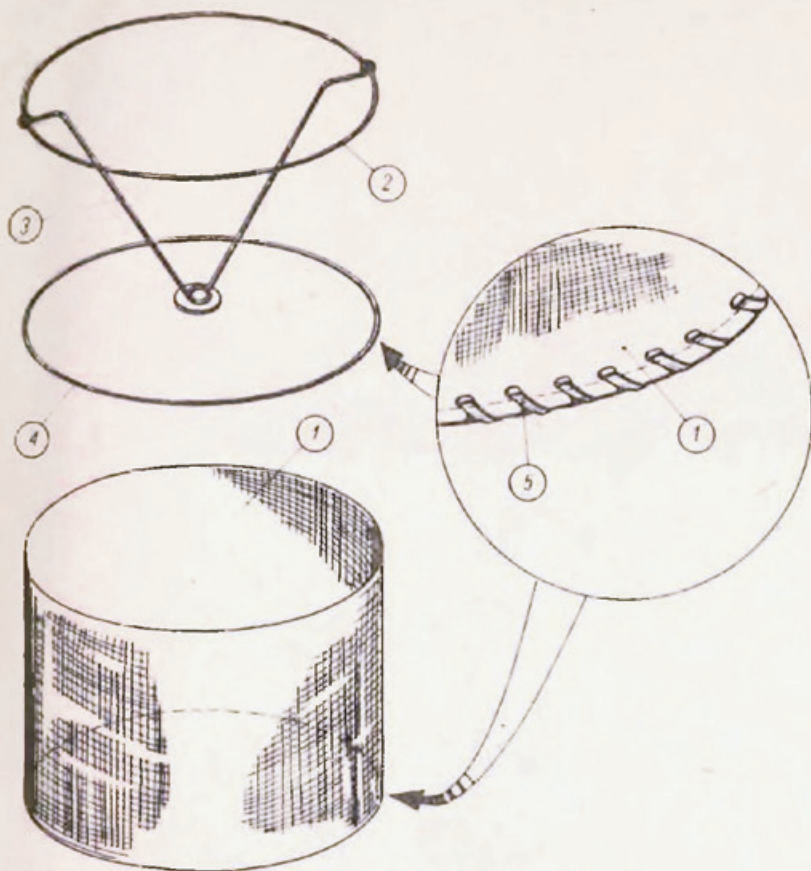
Niskobudżetowa łazienka z żabą, w: Piotr Szeliński, Piotr Jankowski i Andrzej Drzewiecki, *Mieszkać inaczej*, Warszawa 1984

opposite:

Idea for a lampshade, in Adam Słodowy, *Majsterkowanie dla każdego* [DIY for everyone], Warsaw, 1987

p. 66:

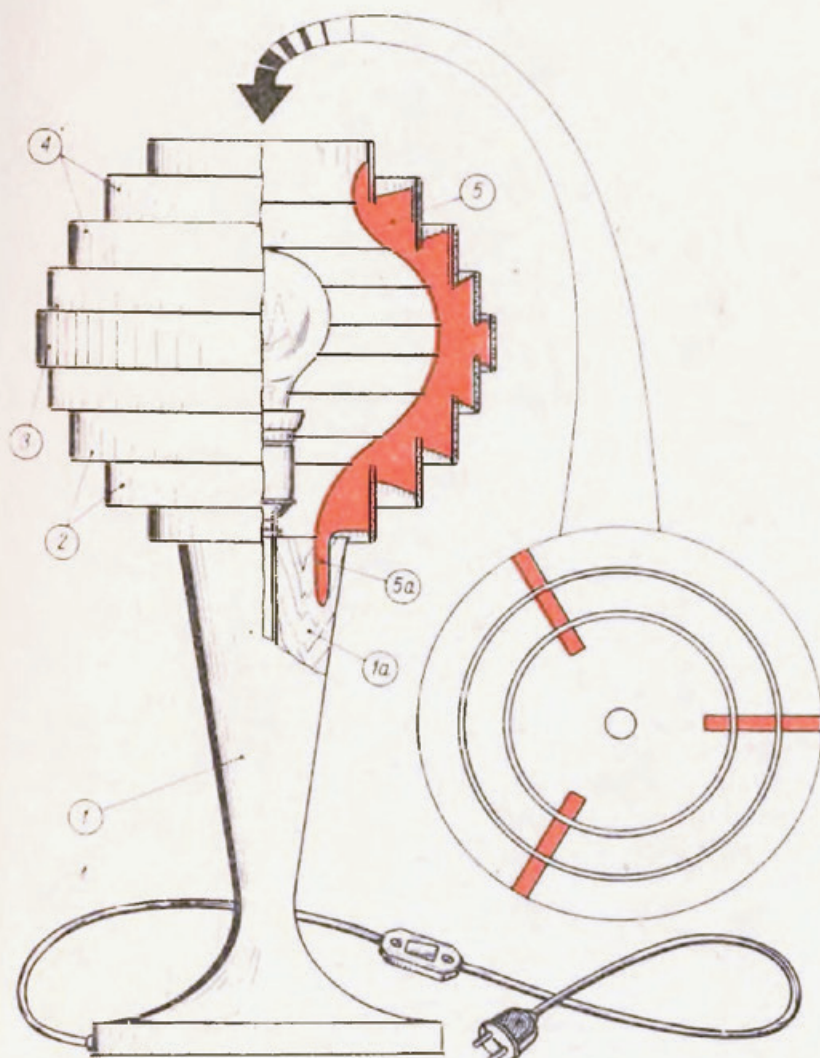
Low-budget bathroom with a frog, in Piotr Szeliński, Piotr Jankowski and Andrzej Drzewiecki, *Mieszkać inaczej* [Living differently], Warsaw, 1984



Rys. 57. Cylindryczny abażur z usztywnionej tkaniny



Rys. 58. Lampa stołowa z abażurem z pasków cienkiej sklejk modelarskiej



sklejone w punkcie złożenia klejem stolarskim. Największy pierścień ma średnicę 193 mm, najmniejszy natomiast — 85 mm.

Pierścienie ze sklejk są złożone na trzech wspornikach 5, rozstawionych co 120° wewnątrz abażuru. Dolny kołek wspornika 5a jest wciśnięty w otwór górnej ścianki podstawy 1a.

Trzy wsporniki 5 są zrobione z aluminium grubości 3 mm. Wsporniki wycina się pilczką włosową do metalu. Wsporniki 5 można również zrobić z tekstolitu.

Górne pierścienie abażuru są osadzone bez sklejanego w szczelinach wsporników. Największy pierścień oraz pierścienie dolne można przykleić klejem (Epidian-5).

Na rys. 60 przedstawiono szablon wykroju jednego wspornika. Najlepiej jednak kształt wspornika zaprojektować samodzielnie przez narysowanie w naturalnej wielkości przekroju oprawy (lampy). Po rozstawieniu pierścieni, wewnątrz rysujemy właściwy kształt i wielkość wspornika.

Rys. 59. Wewnętrzna budowa lampy przedstawionej na rys. 58

Agnieszka Batkiewicz: As architects, we are fascinated with the relation between political and economic conditions and specific, material design solutions; between the global context and architecture on its smallest scale. How do political realities shape the direct landscape of our home?

Agata Gabiś: The subject of interior design only ostensibly seems to be far removed from the current political situation — by carefully observing living practices, reviewing industry publications and analysing the offers of the furniture industry, one can notice the reflection of the economic changes, and even social revolutions that take place in a society in a given time.

The main tool through which the political system influences our home environment is the system and decision-making structure of the economy. The method of allocating resources, their redistribution and degree of centralisation of this process have a direct impact on what is built, how it is built, what is available on the market and to what extent. These factors to a large extent determine the final appearance of our four walls.

Interiors are an interesting medium for information — situated somewhere between seasonal trends and more stately architecture, they strongly reflect the spirit of the times and at the same time adapt and react to current political and economic stimuli.

In your research, you deal with issues from the borderland of architecture and design from the post-war period. Looking through interior design publications from the PPR era — starting from the period of slight stabilisation until the late 1980s — one can get the impression that many of the presented solutions have not lost their relevance.

The projects presented in magazines from that period are a register of the residential gymnastics that both architects and designers, as well as the residents of the allotted M2 and M3 (2 or 3-person) flats, had to face. The life of an entire family, often multi-generational, had to be organised in a small space. Folding beds, sliding-out storage containers and drawers were a way to conjure up additional metres within those defined by the rather sparse norms. Both the solutions proposed by the authors, often accompanied by their own sketches or photographs, as well as the comments, smuggled here and there, about contemporary reality struggling with the omnipresent shortcomings and shortages, would easily find application today — despite the completely different realities.

The situation of a general shortage and the attempts to deal with it are not unusual in Europe in the second half of the 20th century. What, then, was the difference between the Polish housing deficit — material and metric — and those of other European countries?

The shortage in the Polish People's Republic was continuous and egalitarian. It set the tone for all decades and did not omit any of the social groups. This was influenced by a number of factors: war damage and a centrally planned economy favouring the development of industry at the expense of construction. Housing shortages were also associated with the migration of rural population to cities. Initially, the chaos of the post-war years, and later also the deepening economic crisis caused a decline in production — there were shortages



of materials and technology. Industry could not keep up with the huge demand for housing and furnishings.

The deficit of objects and space affected the residential landscape in two ways: on the one hand, it contributed to the unification of interior design, and, on the other hand, it forced everyone, both the users and the state system, to face the challenges posed by limitations and deficiencies in a more or less creative way.

Yes, we lived very typically, enclosed in a similar surface area and surrounded by many different objects, and yet each of us was still trying to get something done — it was quite a feat to get furniture, and those hard-won wall units or their fragments, which the industry just “threw” on the market, after all, had to be adapted to our spaces, the size of the family and the requirements. Do-it-yourself publications were popular, we were the masters of recycling, and on Saturday afternoons the estates resounded with a rhythmic melody of hammers. A frequent phenomenon were independent repairs or production of furniture — particularly fruitful in this respect was the period of the economic crisis of the 1980s, when the economic situation forced a large part of the population to adopt the attitude of domestic producers. We kept the accumulated food (such as processed fruit and vegetables grown in a suburban allotment garden) in various storage compartments and pantries, precisely measured and adapted to the often microscopic size of our flats.

The smaller the space, the greater the innovativeness — paradoxically, the large rooms, where a wall unit, a low table or a leisure set was located, were the

most ‘typical’. Genuine creativity began in the narrow corridors, blind kitchens, children’s and youth rooms or mini-bathrooms.

This creativity, however, manifested itself in very different ways, partially dictated by the capacity of one’s wallet and partly by the lifestyle of the user of the flat. However, the deficit affected everyone and was a common denominator and a starting point for the entire population, regardless of their social status.

The boundary between typicality and innovation is probably well represented by the case of the wall unit — on the one hand, a clever tool enabling various solutions, and on the other hand, an instrument for unifying Polish interiors.

The first wall units were absolute masterpieces — multifunctional and easy to modify, they organised the space of a small room and even, as in the case of architect Halina Skibniewska, an entire multi-generational apartment. They were an attempt to cope with a small area and were part of a broader strategy of searching for solutions for the housing industry of that time. With time, the wall unit became a kind of a mini museum where family collections of crystals or porcelain were kept. Supply problems also led to the deterioration of wall unit production technique. The furniture, which in the designers’ intent was to appear on the market in several variants and standards, finally went into production in a truncated version — to the disappointment of the artists themselves. Jacek Kowalski described this problematic production process in detail in his *Meble Kowalskich* [The Kowalskis’ furniture], and Olga Drenda summa-

TERESA KUCZYŃSKA



ISKRY
mieszkanie
z wyobraźnią



Teresa Kuczyńska, *Mieszkanie z wyobraźnią*, Warszawa 1986

Dziewczyna w hamaku — mieszkaniowy eskapizm, w: Piotr Szeliński, Piotr Jankowski i Andrzej Drzewiecki, *Mieszkać inaczej*, Warszawa 1984

Teresa Kuczyńska, *Mieszkanie z wyobraźnią* [The imaginative flat], Warsaw, 1986

A girl in a hammock — residential escapism, in Piotr Szeliński, Piotr Jankowski and Andrzej Drzewiecki, *Mieszkać inaczej* [Living differently], Warsaw, 1984

ized it in her *Duchologia polska* [Polish Spiritology]: ‘Even Czesław Kowalski, the designer who introduced wall units to Poland, said that he would show up in the factory, expecting the design to be implemented in several standards, and it turned out that instead of samples, there was one material and one lacquer to choose from. The machine was already running, so it had to be signed off already.’

It seems that architects and designers did not have an easy job.

Architects as well as the apartment users themselves operated within a rigid framework defined by poor surface standards and technological deficiencies. The first restrictions and norms were part of a broader housing policy and were aimed at increasing the number of apartments and providing them to a larger number of inhabitants. Over time, they were gradually increased, but fluctuations in the government’s policy — such as the concentration of production on heavy industry in the 1960s — had a real impact on what was designed and how it was designed.

It was at that time that so-called blind kitchens or lowered ceilings were introduced to the designs.

The large panel construction, which dominated the construction industry starting in the mid-60s, resulted in the development of housing on a mass scale.

However, there were some flashes of innovation in this massiveness, such as the housing and service complex designed by Jadwiga Grabowska-Hawrylak in Wrocław’s Plac Grunwaldzki from the turn of the 1960s and 1970s (where individual prefabricated elements have been used), as well as unique urban concepts from the 1970s, such as Warsaw’s Ursynów district, which was the work of a design team headed by Marek Budzynski, or the Zamoyski housing estate in Zamość based on a concept by Jan Bohdan Jezierski.

The Institute of Industrial Design, which operated at the time, created solutions for small apartments in an innovative way. The designed furniture (especially wall units), appliances and household articles, proudly presented in numerous exhibitions and magazines, rarely emerged victorious from a confrontation with reality. Many architects and designers, regretting the impossibility of arranging a functional and aesthetic interiors in the Polish reality of the time, dreamed up home fantasies — by referring to the exotic Western patterns of the time (e.g. the comprehensively illustrated *Mieszkanie* [The flat] handbook by Jan Maass and Maria Referowska), or presenting creative solutions for interiors from their own (carefully selected) backyard, as in the case of flats presented in Felicja Uniechowska’s column in *Ty i Ja* magazine.

These two narratives — of ‘typical’ flats and interiors omnipresent in books and magazines — although they might seem to present different realities, complement each other. What can we learn from interior design publications and what cannot be achieved by reading the standards?

Interior design publications from the subsequent decades present a fragment of the complex issue that was the flat in the Polish People’s Republic. They are a testimony to certain aspirations, specific problems and attempts to face them with the use of various methods and directions: from the flat considered to be a place that must function efficiently to the eclectic space of freedom; from impersonal forms and functional centres to emotions, temporality and freedom; finally, from the projection of an ideal future, through the acceptance of reality, to the complete contestation and a kind of escapism.

With political and economic changes, the range of shops was gradually changing (and was still inadequate), but the concept of the flat itself, its function and aesthetics, as well as the approach to shaping private space were also evolving. The addressee and user also changed — in the 60s, it was a well-organised family playing specific roles; two decades later the centre was occupied by an individual who nonchalantly created their surroundings (and, at the same time, their image of themselves and their space). However, all the authors, in their own way and using different examples (mainly in a black and white colour scheme), tried to show the owners of empty box rooms that they always had an alternative. Because you could live differently. ●●●

Agata Gabiś, PhD — art and architecture historian, works at the Institute of History of the University of Wrocław and cooperates with the Museum of Architecture in Wrocław. She deals with post-war architecture, the borders of architecture, sociology and history, as well as artistic design.



książki artystyczne, 2013–2016

artistic books, 2013–2016

Wilki grasują, praca audiowideo, 47'31", 2016

Wolves on the Loose, audiovisual work, 47'31", 2016

wszystkie fot. dzięki uprzejmości artystki | all photos courtesy of the artist

Marta Węglińska. Upadek. Grawitacja

Marta Węglińska. Tendency to Collapse

kuratorka | curator: **Magda Kardasz**

współpraca | collaboration: **Julia Harasimowicz**

Obudziłem się w środku nocy. Ciągle jeszcze zaspany, dotknąłem twarz dłońmi. Panował półmrok, a mimo to, przez kilka sekund byłem pewien, że ani dłonie, ani twarz nie były moje. Po chwili oczy przyzwyczyły się do ciemności. Powoli podnosiłem rękę, i przyglądałem się jej, i czułem, że nie należy do mnie. Może to była maska, moja twarz i dłoń, tak jakby skóra zdjęta z jakiejś innej rzeczywistości. Zupełnie zdezorientowany, nagle zdałem sobie sprawę, że każda koncepcja, porządek, zasada, prawo może runąć. Nic nie jest stałe, ani wiarygodne. Tendencja do upadku, choć uśpiona, oczekuje jedynie na odpowiedni moment. Grawitacja jest ciągłym dążeniem do upadku.

*

Salto mortale — przez ułamki sekund unosiłem się w powietrzu. Przewrót przez głowę wykonany bez żadnego podparcia, niebezpieczny skok, obracające się ciało. Obraz rozostrzył się. Grawitacja straciła na znaczeniu. Czas rozciągnął się, a w pełni zniekształcona rzeczywistość podążyła wraz za mną. A potem nagle poczułem, że moje ciężkie stopy, dość pewnie ponownie stoją na ziemi. Po chwili całe ciało zyskało zupełnie inną, nową stabilność. Wschód spotkał się z Zachodem, Północ z Południem, podróż rozlała przede mną zupełnie nową rzeczywistość. Odmienne odmierzenie, inne miary i wytyczne. ●●●

Marta Węglińska

salto mortale — w gimnastyce sportowej: przewrót przez głowę wykonany bez żadnego podparcia; niebezpieczny skok akrobatyczny z dużej wysokości z jednoczesnym koziołkowaniem w powietrzu

Marta Węglińska (ur. 1990) — absolwentka malarstwa i intermedii na Uniwersytecie Artystycznym w Poznaniu (2014, 2016). Zajmuje się filmem eksperymentalnym, książkami artystycznymi, instalacjami, obrazami oraz fotografią; ponadto tworzy wystawy jako kuratorka i współzałożycielka kolektywu Silverado. Pracuje podróżując, co w dużej mierze określa jej zainteresowania. Działa według zasady „akcja–reakcja”, odpowiada na zastane sytuacje, zasłyszane historie i opowieści, poznane osoby. Przetwarza i łączy dane, tworząc sieci znaczeń.

Od 2013 roku współprowadzi kolektyw Silverado. Wybrana działalność: AiR Sesama, Yogyakarta, 2017; AiR RedBase Foundation, Yogyakarta, 2017; *You're a master at capturing my desire and affection*, RedBase Foundation, Yogyakarta, 2017; *Eurasia*, Zurich University of the Arts, Toni Areal, 2017; *Chorus*, Alt_Cph 15 — Copenhagen's Alternative Art Fair, 2015; *Modern Art Desserts*, Supermarket — Stockholm Independent Art Fair, 2015; Biennale WRO, Wrocław, 2015

I woke up in the middle of the night. Still sleepy, I touched my face with my hands. It was still kind of dark, and yet, for a few seconds, I was sure that neither my hands nor my face were mine. After a while, my eyes got used to the darkness. Slowly, I raised my hand and looked at it and felt that it did not belong to me. Perhaps my face and my hand were a mask, as if the skin had been taken from some other reality. Completely confused, suddenly I realised that any concept, order, rule, law could collapse. Nothing is permanent or credible. The tendency, the predisposition to fall, is always active, only waiting for the right moment. Gravity constantly leads us all to collapse.

*

Salto mortale — for a fraction of a second, I was floating in the air. A forward somersault without any support, a dangerous leap, my body spinning and rotating. The picture blurred. Gravity lost its significance. Time stretched, and the fully distorted reality followed me. And then, suddenly, I felt that my heavy feet were quite confidently standing on the ground again. After a while, my whole body gained a completely different, new stability. The East met with the West, the North with the South, and the journey spilled over a whole new reality before me. Different metering, different measures and guidelines. ●●●

Marta Węglińska

salto mortale — in gymnastics: a forward somersault made without any support; a dangerous acrobatic jump from a high height with simultaneous somersault in the air

Marta Węglińska (born 1990) — completed painting and intermedia studies at the University of Fine Arts in Poznań (2014, 2016). She works with experimental films, artistic books, installations, painting and photography; moreover, she creates art exhibitions as a curator and co-founder of the Silverado collective. She works while travelling, which largely describes her interests. She works on the basis of the action-reaction principle, responding to observed situations, stories that she heard and newly met people. She processes and combines data, creating networks of meanings.

She has been running the Silverado collective since 2013. Selected works: AiR Sesama, Yogyakarta, 2017; AiR RedBase Foundation, Yogyakarta, 2017; *You're a master at capturing my desire and affection*, RedBase Foundation, Yogyakarta, 2017; *Eurasia*, Zurich University of the Arts, Toni Areal, 2017; *Chorus*, Alt_Cph 15 — Copenhagen's Alternative Art Fair, 2015; *Modern Art Desserts*, Supermarket — Stockholm Independent Art Fair, 2015; Biennale WRO, Wrocław, 2015



Maurycy Gomulicki. Dziary

Maurycy Gomulicki. Rough Tattoo

kuratorka | curator: **Agnieszka Szewczyk**

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

identyfikacja wizualna | visual identity: **Janek Bersz**

projekt ekspozycji | exhibition design: **Agnieszka Szewczyk, Maurycy Gomulicki**

na sąsiedniej stronie:

Pan Tadek — tatuaż więzienny wykonany pod koniec lat sześćdziesiątych, Szczecin, czerwiec 2013

opposite:

Tadek — a prison tattoo made at the end of the 1960s, Szczecin, June 2013

Wśród wielu ról, w jakie wciela się Maurycy Gomulicki w swojej praktyce artystycznej, szczególnie owocna jest rola antropologa kultury popularnej. Tak jest też w przypadku projektu *Dziary* poświęconego dokumentacji prymitywnych tatuaży przynależących przede wszystkim do tzw. kultury gitów. Od 2007 roku Gomulicki, penetrując bazy ze starzyzną, parki i inne miejskie obrzeża, wykonał kilka tysięcy zdjęć utrwalających ten zanikający fenomen i rejestrujących często nad wyraz prymitywną, ale szczerą „ikonografię” wyobrażeń egzotyki, raj, przyjemności, tęsknot przejawianych w brutalnych warunkach (więzienie, wojsko, hufce pracy, domy poprawcze).

Osobiste, dalekie od akademickiego podejście do tematu pozwala artyście przynieść ten materiał w przestrzeń sztuki. Z zebranych fotografii emanuje wizualna moc, siła pierwotnej ekspresji. Jest to inna opowieść o rysunku, ujawniająca całe bogactwo treści klasycznego terminu *disegno*, oznaczającego nie tylko rysunek, szkic, ale także wzór, plan, zamysł, wyobrażenie tego, „co ma się zdarzyć”.

Projekt *Dziary* jest bardzo istotnym kontrapunktem w twórczości Gomulickiego, swoistym rewersem propagowanej przez niego „kultury rozkoszy”, pociągającym przez swój radykalizm i nasylenie skrajnymi deklaracjami. Wystawa pomyślana została jako precyzyjna konstrukcja zbudowana z wyselekcjonowanego materiału fotograficznego podzielonego na wątki tematyczne, zestawionego z rysunkami naciennymi. Opiera się na kontrastach i napięciach, jakie niesie ze sobą materiał wizualny i sposób zaaranżowania ekspozycji — poczynając od oczywistej i dotyczącej samej sztuki tatuażu kwestii — całkowicie egalitarny, współczesny tatuaż zagubił już dawniejszą surowość i autentyczność; przez perfekcyjnie skomponowane obrazy fotograficzne i ich brutalną tematykę, gdzie liryzm miesza się z wulgarnością, a fascynacja z odrazą, aż po sentymentalne wyobrażenia o egzotyce z ich prymitywizmem wykonania. Wszystkie te zestawienia i opozycje tworzą mocną obrazową opowieść o tym „ostatnim dostępnym nam Lascaux”. ●●●

Agnieszka Szewczyk

Among the many roles played by Maurycy Gomulicki in his work as an artist, the role of a pop culture anthropologist is particularly fruitful. This can be seen in the case of the *Rough Tattoo* project, dedicated to the documentation of primitive tattoos worn primarily by people identifying with the so-called *git* (*git-ludzie*, slang for ‘good people’) subculture, which was popular among young residents of large housing estates in the 1970s. From 2007 on, Gomulicki wandered through flea markets, parks and other marginalised areas of the city, taking thousands of photographs documenting this disappearing phenomenon and capturing this — often primitive, but honest — ‘iconography’ of the dreams of exotic lands, paradise, pleasure and longing, emerging in the most brutal conditions of imprisonment, military service, labour corps and detention centres.

The personal approach to the subject, devoid of academic rigour, enables the artist to elevate the material to the level of art. The collection of photographs emanates visual power, the strength of primal expression. It is a different story about drawing, demonstrating the whole wealth of meanings of *disegno*, a classical term which denotes a drawing or a sketch, but also the design, plan, idea and notion of ‘what is supposed to happen.’

The *Rough Tattoo* project is a very significant counterpoint in Gomulicki’s art, the other side of the ‘culture of pleasure’ that he propagates, alluring with its radicalism and saturation with extreme declarations. The exhibition was thought out as a precise structure built out of selected photographic material, further divided into thematic areas, juxtaposed with wall drawings. It is based on contrasts and tensions visible in the visual material, as well as the way the exhibition is arranged, starting from the obvious question pertaining to the very art of tattoo — the egalitarian, contemporary tattoos have lost their former rawness and authenticity; through the perfectly composed photographs and their brutal subject matter, where lyricism is mixed with vulgarity, and where fascination combines with disgust, to the sentimental imaginations about exoticism, juxtaposed with the primitive style. All the opposites and juxtapositions form a compelling visual story about the ‘last Lascaux available to us’. ●●●

Agnieszka Szewczyk

Kalendarz wydarzeń | The Events Calendar

Wszystko widzę jako sztukę.

Wystawa dla dzieci

17 maja (czwartek), godz. 18 ○

Spotkanie z Karoliną Vyšatą *Jak oglądać z dzieckiem wystawy? Garść pomysłów na wspólne widzenie wszystkiego jako sztuki*

24 maja (czwartek), godz. 18 ○

Wykład prof. dr hab. Wiesławy Limont *O rozwoju wyobraźni twórczej dzieci*

25 maja (piątek), godz. 12.15 ⊕ ○

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

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

Przyszłość będzie inna.

Wizje i praktyki modernizacji społecznych po roku 1918

25 maja (piątek), godz. 18 ○

Spotkanie z dr inż. arch. Agatą Twardoch poświęcone budownictwu społecznemu i kooperatywom budowlanym

→ sala multimedialna, wejście od ul. Burschego

26 maja (sobota), godz. 18 ○

Spotkanie w ogrodzie społecznościowym Motyka i Słońce

→ ul. Jazdów 3/9, Warszawa

27 maja (niedziela), godz. 18 ○

Widowisko narracyjne *Obywatele 2018*; wykonanie: Małgorzata Litwinowicz, Jolanta Kossakowska

30 maja (środa), godz. 18 ⊕ ○

Konwersatorium *Awangarda: dom i warsztat. Bohdan Lachert i Józef Szanajca*

→ prowadzenie: dr hab. Iwona Kurz (IKP UW)
→ zapisy: z.dubowska@zacheta.art.pl

Program filmowy ○

przygotowany we współpracy z Filmoteką Narodową — Instytutem Audiowizualnym

15 maja (wtorek), godz. 18

Ludzie Wisły, reż. Aleksander Ford, Jerzy Zarzycki, Polska, 1938, 76 min

→ sala multimedialna, wejście od ul. Burschego

22 maja (wtorek), godz. 18

Mir kumen on (Droga młodych), reż. Aleksander Ford, Polska, 1936, 60 min

Pieśni z filmu *Mir kumen on (Droga młodych)*

w wykonaniu chóru z Wielokulturowego Liceum Humanistycznego im. Jacka Kuronia

→ film w języku jidysz, napisy w języku polskim
→ sala multimedialna, wejście od ul. Burschego

25 maja (piątek), godz. 21

Kobiety nad przepaścią, reż. Michał Waszyński, Emil Chaberski, Polska, 1938, 76 min

→ plenerowy pokaz filmowy, Filmoteka Narodowa — Instytut Audiowizualny (FINA), ul. Wałbrzyska 3/5
→ wstęp i dyskusja towarzysząca pokazowi: dr. hab. Monika Talarczyk-Gubała, Joanna Kordjak, Michał Pieńkowski, Stanisław Welbel

29 maja (wtorek), godz. 18

Róża, reż. Józef Lejtes, Polska, 1936, 87 min

→ sala multimedialna, wejście od ul. Burschego

Przestrzeń niewystawiona.

Jerzy Sołtan — Lech

Tomaszewski — Andrzej

Jan Wróblewski

21 maja (poniedziałek), godz. 19 ○

Wernisaż

27 maja (niedziela), godz. 12 ● 🌀

Oprowadzanie kuratorskie Joli Goli i Agnieszki Szewczyk

6 czerwca (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

7 czerwca (czwartek), godz. 17 ○ 🌀

Spotkanie z cyklu *Zachęta miga!*

→ prowadzenie w Polskim Języku Migowym: Daniel Kotowski
→ spotkanie tłumaczone na język polski

15 czerwca (piątek), godz. 12.15 ⊕ ○

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

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

Mateusz Dąbrowski.

CATERPILLAR

25 maja (piątek), godz. 19 ○

Wernisaż

→ Miejsce Projektów Zachęty, ul. Gałczyńskiego 3

Plac Małachowskiego 3

22 czerwca (poniedziałek), godz. 19 ○

Inauguracja wystawy

Koji Kamoji. Cisza i wola życia

15 czerwca (piątek), godz. 19 ○

Wernisaż

20 czerwca (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

21 czerwca (czwartek), godz. 17 ○ 🌀

Spotkanie z cyklu *Zachęta miga!*

→ prowadzenie w Polskim Języku Migowym: Daniel Kotowski
→ spotkanie tłumaczone na język polski

24 czerwca (niedziela), godz. 12.15 ● 🌀

Oprowadzanie kuratorskie Marii Brewińskiej

Tango na 16 metrach

kwadratowych

13 lipca (piątek), godz. 19 ○

Wernisaż

15 lipca (niedziela), godz. 12.15 ● 🌀

Oprowadzanie kuratorskie

4 sierpnia (sobota) godz. 17 ⊕ ○

Warsztaty w języku angielskim kreatywnego pisania z Loesje

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

Marta Węglińska. Upadek.

Grawitacja

27 lipca (piątek), godz. 19 ○

Wernisaż

→ Miejsce Projektów Zachęty, ul. Gałczyńskiego 3

Maurycy Gomulicki. Dziary

21 sierpnia (poniedziałek), godz. 19 ○

Wernisaż

WYKŁADY ○

Filozoficzne abecadło sztuki współczesnej

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

9 maja (środa), godz. 17

W jak wyobraźnia

23 maja (środa), godz. 17

Z jak zabawa

ZACHĘTA DLA NAUCZYCIELI ○

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

Wokół wystaw i kolekcji Zachęty — przewodnik po polskiej sztuce współczesnej

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

→ prowadzenie: Zofia Hejke i Marcin Matuszewski

termin: 14 maja

Patrząc, 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

termin: 21 maja

Alfabet sztuki, czyli jak czytać sztukę współczesną

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

terminy: 18–19 maja, 15–16 czerwca

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, zbiórkaw 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, odbywają się 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 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

termin: 9 czerwca

KSIĘGARNIA ARTYSTYCZNA

Dyskusyjny Klub Książki ○

11 maja (piątek), godz. 18

Rozmowa o książce Philipa Hooka *Galeria szubrawców. Narodziny (i sporadyczne upadki) profesji marszandów, ukrytych aktorów na scenie*, Wydawnictwo Znak, Kraków 2017

20 czerwca (środa), godz. 18

Kolejne spotkanie

Promocje książkowe ○

18 maja (piątek), godz. 18.30

Marek Sobczyk, *„muzeum” w cudzysłowie*, Fundacja MAMMAL; Zachęta — Narodowa Galeria Sztuki, Warszawa 2018

7 czerwca (czwartek), godz. 18

Beata Chomątowska, *Betonia. Dom dla każdego*, Wydawnictwo Czarne, Wołowiec 2018

8 czerwca (piątek), godz. 18

„Pamiętnik Sztuk Pięknych” 2017, nr 12: Abraham Ostrzeża i żydowskie środowisko artystyczne, red. Jerzy Malinowski, Polski Instytut Studiów nad Sztuką Świata; Zachęta — Narodowa Galeria Sztuki, Warszawa 2017

26 czerwca (wtorek), godz. 18

Anda Rottenberg, *Berlińska depresja. Dziennik wrzesień 2015–lipiec 2016*, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa 2018

Everything Is Art to Me. Exhibition for Children

17 May (Thursday), 6 p.m. ○

Meeting with Karolina Vyšata *How to Tour Exhibitions with Children. A Handful of ideas for seeing everything as art together*

24 May (Thursday), 6 p.m. ○

Lecture of prof. dr hab. Wiesława Limont *On Developing Children's Creative Imagination*

25 May (Friday), 12.15 p.m. ⊕○

Meeting from the series *Look/See. Contemporary Art and Seniors*

→ led by Barbara Dąbrowska and Maria Kosińska

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

The Future Will Be Different. Visions and Practices of Social Modernisation after 1918

25 May (Friday), 6 p.m. ○

Meeting with Dr Agata Twardoch on social construction and construction cooperatives

→ multimedia room, entrance from Burschego Street

26 May (Saturday), 6 p.m. ○

Meeting at the Motyka i Słońce community garden

→ Jazdów 3/9 street, Warsaw

27 May (Sunday), 6 p.m. ○

Narrative spectacle *Citizens 2018* performed by Małgorzata Litwinowicz, Jolanta Kossakowska

30 May (Wednesday), 6 p.m. ○

Seminar *Avant-garde: Home and Studio. Bohdan Lachert and Józef Szanajca*

→ led by dr hab. Iwona Kurz (Institute of Polish Culture, University of Warsaw)

→ registration: z.dubowska@zacheta.art.pl

Film programme ○

in cooperation with National Film Archive — Audiovisual Institute

15 May (Tuesday), 6 p.m.

Ludzie Wisły [People of the Vistula river], dir. Aleksander Ford, Jerzy Zarzycki, Poland, 1938, 76 min.

→ multimedia room, entrance from Burschego Street

22 May (Tuesday), 6 p.m.

Mir kumen on (Children Must Laugh), dir. Aleksander Ford, Poland, 1936, 60 min.

Songs from the film *Mir kumen on (Children Must Laugh)* performed by the Jacek Kuroń Multicultural Secondary School in Humanities choir

→ film in Yiddish, with Polish subtitles

→ multimedia room, entrance from Burschego Street

25 May (Friday), 9 p.m.

Kobiety nad przepaścią [Women on the abyss], dir. Michał Waszyński, Emil Chaberski, Poland, 1938, 76 min.

→ plain-air film screening, National Film Archive — Audiovisual Institute, Wałbrzyska 3/5 street

→ introduction and discussion accompanying the screening: dr. hab. Monika Talarczyk-Gubała, Joanna Kordjak, Michał Pieńkowski, Stanisław Welbel

29 May (Tuesday), 6 p.m.

Róża [The rose], dir. Józef Lejtes, Poland, 1936, 87 min.

→ multimedia room, entrance from Burschego Street

Ineffable Space. Jerzy Sołtan — Lech Tomaszewski —

Andrzej Jan Wróblewski

21 May (Monday), 7 p.m. ○

Opening reception

27 May (Sunday), 12 noon ●🌀

Curatorial guided tour by Jola Gola and Agnieszka Szewczyk

6 June (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

7 June (Thursday), 5 p.m. ○🌀

Meeting in the *Zachęta Signs!* series

→ Polish Sign Language host: Daniel Kotowski

→ the meeting will be translated into spoken Polish

15 June (Friday), 12.15 p.m. ⊕○

Meeting from the series *Look/See. Contemporary Art and Seniors*

→ led by Barbara Dąbrowska and Maria Kosińska

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

Mateusz Dąbrowski.

CATERPILLAR

25 May (Friday), 7 p.m. ○

Opening reception

→ Zachęta Project Room, 8 Gałczyńskiego Street

Plac Małachowskiego 3

22 June (Monday), 7 p.m. ○

Exhibition inauguration

Koji Kamoji. Silence and the Will to Live

15 June (Friday), 7 p.m. ○

Opening reception

20 June (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

21 June (Thursday), 5 p.m. ○🌀

Meeting in the *Zachęta Signs!* series

→ Polish Sign Language host: Daniel Kotowski

→ the meeting will be translated into spoken Polish

24 June (Sunday), 12.15 p.m. ●🌀

Curatorial guided tour by Maria Brewińska

Tango on 16 square metres

13 July (Friday), 7 p.m. ○

Opening reception

15 July (Sunday), 12.15 p.m. ●🌀

Curatorial guided tour

4 August (Saturday), 5 p.m. ⊕○

Creative writing workshop with *Loesje Polska* (in English)

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

Marta Węglińska. Tendency to Collapse

27 July (Friday), 7 p.m. ○

Opening reception

→ Zachęta Project Room, 8 Gałczyńskiego Street

Maurycy Gomulicki. Rough Tattoo

21 August (Monday), 7 p.m. ○

Opening reception

LECTURES ○

→ in Polish

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

9 May (Wednesday), 5 p.m.

I is for Imagination

23 May (Wednesday), 5 p.m.

P is for Play

ZACHĘTA FOR TEACHERS ○

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

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

date: 14 May

To Look in Order to See. Old and Contemporary 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

date: 21 May

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: 18–19 May, 15–16 June

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

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 ○

The workshops at the exhibitions are addressed to families with children aged 4–10. After visiting the exhibition, the children and parents work together to create a work of art, which they can take home with them. The workshops are held every Sunday in 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 SYNAPSIS 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)

date: 9 June

ART BOOKSHOP

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:

11 May (Friday), 6 p.m.

A conversation about Philip Hook's *Galeria szubrawców. Narodziny (i sporadyczne upadki) profesji marszandów, ukrytych aktorów na scenie* (English ed.: *Rogues' Gallery. The Rise (and Occasional Fall) of Art Dealers, the Hidden Players in the History of Art*), Wydawnictwo Znak, Kraków 2017

20 June (Wednesday), 6 p.m.

Next meeting

Book promotions ○

18 May (Friday), 6.30 p.m.

Marek Sobczyk. 'Museum' in quotation marks, Warsaw: MAMMAL Foundation; Zachęta — National Gallery of Art, 2018

7 June (Thursday), 6 p.m.

Beata Chomałowska, Betonnia. Dom dla każdego [Concretelandia. A home for everyone], Wołowiec: Wydawnictwo Czarne, 2018

8 June (Friday), 6 p.m.

Fine Arts Diary, no. 12, 2017: 'Abraham Ostrzega and the Jewish Art Community', ed. Jerzy Malinowski, Warsaw: Polish Institute of Polish Art Studies; Zachęta — National Gallery of Art, 2017

26 June (Tuesday), 6 p.m.

Anda Rottenberg, Berlińska depresja. Dziennik wrzesień 2015–lipiec 2016 [Berlin depression. Diary from September 2015–July 2016], Warsaw Wydawnictwo Krytyki Politycznej, 2018

W Księgarni Artystycznej

At the Art Bookshop



Maria Anto | *Maria Anto*
pod redakcją | *edited by* Michał Jachuła, Agnieszka Rayzacher
projekt graficzny | *graphic design:* Honza Zamojski,
szaransky.biz
wersja językowa angielska | *English edition*
strony | *pages:* 112
Zachęta — National Gallery of Art, Fundacja Lokal Sztuki /
lokal_30, Warsaw 2018
ISBN 978-83-64714-60-3
ISBN 978-83-949968-0-2

Książka stanowi najbardziej aktualną analizę twórczości malarki Marii Anto. Znalazł się w niej esej Michała Jachuły, kuratora wystawy artystki w Zachęcie w 2017 roku. Poza prezentacją prac Anto i jej pozycji w historii sztuki polskiej w tekście analizowane są zagadnienia dotyczące

praktyki artystycznej kobiety-malarki, która przez kilkadziesiąt lat odnosiła sukcesy na scenie artystycznej zdominowanej przez mężczyzn. W publikacji znalazł się również obszerny wywiad z artystką wizualną Zuzanną Janin, córką Marii Anto, podejmujący temat środowiska, czasu i okoliczności, w których Anto pracowała. Tekst autorstwa Agnieszki Marii Wasieczko stanowi próbę syntetycznego portretu malarki i jest cennym materiałem źródłowym dla badaczy jej twórczości.

The book provides the most up-to-date analysis of Maria Anto's work as a painter. It includes an essay by Michał Jachuła, curator of the exhibition *Maria Anto* at Zachęta (2017). Apart from presenting Anto's work and her position in art history, the text examines issues concerning the artistic practice of a woman painter who over several decades enjoyed success on a male-dominated art scene. The second text is an extensive interview with painter's daughter, the Polish visual artist Zuzanna Janin, who discusses the milieu, time and circumstances in which Anto worked. Text by Agnieszka Maria Wasieczko is an attempt at a synthetic portrait of the Polish painter, which provides a valuable factual resource for researchers of Maria Anto's oeuvre.



Amplifikacja natury. Wyobraźnia planetarna architektury w epoce antropocenu
Amplifying Nature. The Planetary Imagination of Architecture in the Anthropocene
pod redakcją | *edited by* Anna Ptak
projekt graficzny | *graphic design:* Krzysztof Pyda
strony | *pages:* 184
wersja językowa angielska i polska | *English and Polish edition*
Zachęta — Narodowa Galeria Sztuki, Warszawa 2018
ISBN 978-83-64714-66-5
ISBN 978-83-64714-67-2

Skąd się wzięło pojęcie „amplifikacja natury”? Co to znaczy, że oscylacja światła, grawitacja i krążenie wody są tworzywem architektury? Gdzie w historii polskiej architektury szukać planetarnego projektowania? Czy budynek może być równie dynamiczny jak klimat? Do czego przyzwyczaił nas dach i czy możemy się od tego odzwyczaić?

Książka towarzysząca wystawie *Amplifikacja natury*, z udziałem CENTRALI — Małgorzaty Kuciewicz i Simone De Iacobisa we współpracy z Izą Tarasewicz i Jackiem Damińskim na 16 Międzynarodowej Wystawie Architektury — La Biennale di Venezia, posługuje się przykładami lokalnych warszawskich projektów, proponując rekonfigurację narracji na temat architektury-w-przyrodzie i przyrody-w-architekturze. W jej optyce konieczną dla architektonicznej analizy jest skala planetarna: Ziemia w układzie geologiczno-astronomicznym jako system podtrzymujący znane nam życie.

Struktura książki oparta jest na sześciu częściach, odpowiadających sześciu obszarom kompozytowego pojęcia amplifikacji natury. Kolejne zagadnienia omówione są w rozmowach z badaczami różnych dziedzin: paleobiologiem i geologiem Janem Zalasiewiczem, geografem Matthew Gandy'm, biologką Moniką Słupecką-Ziemilską, pisarzem Amitavem Ghoshem oraz

architektami — Małgorzatą Kuciewicz i Simonem De Iacobisem (CENTRALA) i Jackiem Damińskim. Pozostałe artykuły to selektywny przegląd wcześniejszych projektów studia widzianych w perspektywie materialnej analizy architektury autorstwa Magdaleny Roszkowskiej oraz wstęp kuratorki omawiający tę swoiście ugruntowaną na gruncie praktyki teorię. Publikację wzbogaca materiał ilustracyjny — oryginalne zdjęcia Anny Zagrodzkiej, autorskie diagramy i skojarzeniowe atlasy wizualnych materiałów archiwalnych.

Where did the term 'amplifying nature' come from? What does it mean that light oscillation, gravity and water circulation are materials of architecture? Where in the history of Polish architecture do we look for planetary design? Can a building be as dynamic as a climate? What has the roof got us used to and can we get unused to it?

The book that accompanies the *Amplifying Nature* exhibition, presented with the participation of CENTRALA — Małgorzata Kuciewicz and Simone De Iacobis, with the collaboration of Iza Tarasewicz and Jacek Damiński at the 16th International Architecture Exhibition — La Biennale di Venezia, uses examples of local Warsaw projects, proposing a reconfiguration of the narratives on architecture-in-nature and nature-in-architecture. In its optics, a planetary scale is necessary for architectural analysis: the Earth in a geological-astronomical system as a system supporting life as we know it.

The structure of the book is based on six parts, corresponding to six areas of the composite concept of amplifying nature. Issues are discussed in conversations with researchers from various fields: palaeobiologist and geologist Jan Zalasiewicz, geographer Matthew Gandy, biologist Monika Słupecka-Ziemilska, writer Amitav Ghosh and architects Małgorzata Kuciewicz and Simone De Iacobis (CENTRALA), and Jacek Damiński. Other articles include a selective review of the studio's previous projects seen from the perspective of the material analysis of architecture by Magdalena Roszkowska, as well as an introduction by the curator, discussing this particular practice-based theory.

The publication is enriched with illustrative material — original photographs by Anna Zagrodzka, original diagrams and associative atlases of visual archival materials.



Koji Kamoji. Cisza i wola życia | Koji Kamoji. Silence and the Will to Live
pod redakcją | edited by Maria Brewińska
projekt graficzny | graphic design: Grzegorz Laszuk^{K+S}
wersja językowa polsko-angielska | Polish-English edition
strony | pages: 256
Zachęta — Narodowa Galeria Sztuki, Warszawa 2018
ISBN 978-83-64714-64-1

na nią teksty Marii Brewińskiej, Wiesława Borowskiego, Jaromira Jedlińskiego, Anny Król, Piotra Schollenbergera i Anny Wolińskiej, opisujące twórczość Kojiego Kamojiego — japońskiego artysty mieszkającego od 1959 roku w Polsce, malarza, autora obiektów i instalacji — i jej różnorakie konteksty. Publikacja została zilustrowana bogatym materiałem archiwalnym oraz zdjęciami dokumentującymi aktualną wystawę w Zachęcie.

The *Koji Kamoji. Silence and the Will to Live* retrospective exhibition is accompanied by an extensive publication issued by Zachęta and the Manggha Museum of Japanese Art and Technology in Kraków. It includes texts by Maria Brewińska, Wiesław Borowski, Jaromir Jedliński, Anna Król, Piotr Schollenberger and Anna Wolińska, which describe the work of Koji Kamoji — a Japanese artist who has lived in Poland since 1959, painter, author of objects and installations — and its various contexts. The publication is illustrated with rich archival materials and photographs documenting the current exhibition at Zachęta.

Retrospektywnej wystawie *Koji Kamoji. Cisza i wola życia* towarzyszy obszerna publikacja, której wydawcami są Zachęta i Muzeum Sztuki i Techniki Japońskiej Manggha w Krakowie. Składają się

Księgarnia Artystyczna poleca na wakacje | The Art Bookshop's recommendations for summer holidays

Dla dorosłych | For adults



Anda Rottenberg, *Berlińska depresja. Dziennik wrzesień 2015–lipiec 2016*, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa 2018
Anda Rottenberg, Berlińska depresja. Dziennik wrzesień 2015–lipiec 2016 [Berlin depression. Diaries from September 2015–July 2016], Warsaw: Wydawnictwo Krytyki Politycznej, 2018



Agata Napiórkowska, *Szczęśliwe przypadki Józefa Wilkonia*, Wydawnictwo Marginesy, Warszawa 2018
Agata Napiórkowska, *Szczęśliwe przypadki Józefa Wilkonia* [The fortunate coincidences of Józef Wilkoń], Warsaw: Wydawnictwo Marginesy, 2018

Dla młodzieży | For youth



Sztuka w naszym wieku. Wydanie II, red. Magdalena Miecznicka, Fundacja Sztuki Polskiej ING, Warszawa, 2017
Sztuka w naszym wieku. Wydanie II [Art in our age], ed. Magdalena Miecznicka, Warsaw: Fundacja Sztuki Polskiej ING, 2017



Krzysztof Lenk, Ewa Satalecka, *Podaj dalej. Design, nauczanie, życie*, Wydawnictwo Karakter, Kraków 2018
Krzysztof Lenk, Ewa Satalecka, *Podaj dalej. Design, nauczanie, życie* [Pass it on. Design, teaching, life], Kraków: Wydawnictwo Karakter, 2018

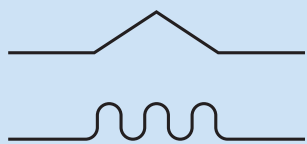
Dla dzieci | For children



Susie Hodge, *Dlaczego sztuka pełna jest gołasów?*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2017
Susie Hodge, *Dlaczego sztuka pełna jest gołasów?* (English ed. *Why Is Art Full of Naked People?*), Warsaw: Wydawnictwo Naukowe PWN, 2017



Michael Bird, *Gwiazdzista noc Vincenta i inne opowieści. Historia sztuki dla dzieci*, Wydawnictwo Nasza Księgarnia, Warszawa 2017
Michael Bird, *Gwiazdzista noc Vincenta i inne opowieści. Historia sztuki dla dzieci* (English ed. *Vincent's Starry Night and Other Stories. A Children's History of Art*), Warsaw: Wydawnictwo Nasza Księgarnia, 2017



TOWARZYSTWO
ZACHĘTY SZTUK
PIĘKNYCH

Co słysząc w Towarzystwie Zachęty Sztuk Pięknych?

What's new at the Society for the Encouragement of Fine Arts?

W kwietniu i w maju rozmawiamy o filantropii. Pod koniec kwietnia zaangażowaliśmy się w III Charytatywną Aukcję Sztuki Współczesnej Fundacji Razem Pamoja *Kolekcjonerzy filantropami*, której celem było zebranie funduszy na dokończenie budowy szkoły w Jacmel na Haiti oraz budowę szkoły w Mathare w Kenii. Prace na aukcję ofiarowali znani kolekcjonerzy sztuki współczesnej.

18 maja 2018 Zachęta i Towarzystwo Zachęty Sztuk Pięknych były gospodarzami spotkania grupy Practical Philanthropy Across Europe *A New Need for Solidarity*. Rozmawialiśmy o stowarzyszeniach, inicjatywach obywatelskich i społecznej odpowiedzialności.

A co u nas? W czerwcu razem z Zachętą kończymy 8 edycję szkolenia *Alfabet sztuki, czyli jak czytać sztukę współczesną*. Dzięki wsparciu darczyńców pozyskaliśmy pracę Doroty Buczkowskiej do kolekcji Zachęty — Narodowej Galerii Sztuki. Dziękujemy wszystkim, którzy razem z nami tworzą Towarzystwo Zachęty Sztuk Pięknych.

tzsp.art.pl
facebook.com/tzsp.zacheta/
instagram.com/towarzystwo_zachety/

In April and May we were talking about philanthropy. We became involved in a contemporary art auction *Collectors as Philanthropists* organised by Razem Pamoja Foundation. The goal of the auction was to support the building of schools in Jacmel (Haiti) and Mathare (Kenia). The artworks for the auction were donated by the most important collectors of contemporary art in Poland.

On the 18th of May Zachęta and the Society for the Encouragement of Fine Arts were hosting the annual gathering of the members of Practical Philanthropy Across Europe *A New Need for Solidarity*. We were talking about societies, civic initiatives and social responsibility.

The support of the Society for Zachęta continues. In June we will finish the 8th edition of training session for teachers *Art Alphabet, or How To Read Contemporary Art*. Thanks to the support of our donors we acquired the work by Dorota Buczkowska to the collection of Zachęta — National Gallery of Art. We would like to thank all those, who make the Society for the Encouragement of Fine Arts what it is today.

tzsp.art.pl
facebook.com/tzsp.zacheta/
instagram.com/towarzystwo_zachety/





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

zacheta.art.pl

Zachęta — maj, czerwiec, lipiec, sierpień 2018

Zachęta — May, June, July, August 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: Paulina Bożek, Grzegorz Nowak

według projektu graficznego | after graphic design by
Magdalena Piwowar

łamanie | typesetting: Krzysztof Łukawski

opracowanie zdjęć | image editing: MESA

druk | printed by Argraf, Warszawa

ISBN 978-83-64714-65-8

© Zachęta — Narodowa Galeria Sztuki, Warszawa 2018

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

wystawa *Przyszłość będzie inna. Wizje i praktyki modernizacji społecznych po roku 1918* realizowana w ramach obchodów stulecia odzyskania niepodległości the exhibition *The Future Will Be Different. Visions and Practices of Social Modernisation after 1918* is part of the commemoration of the centennial of the regaining of independence

niepodległa

POLEKA
STULECIE ODZYSKANIA
NIEPODLEGŁOŚCI

Ministerstwo
Kultury
i Dziedzictwa
Narodowego

udział Polski w 16 Międzynarodowej Wystawie Architektury w Wenecji finansuje Ministerstwo Kultury i Dziedzictwa Narodowego Rzeczypospolitej Polskiej Polish participation at the 16th International Architecture Exhibition — La Biennale di Venezia was made possible through the financial support of the Ministry of Culture and National Heritage of the Republic of Poland

patronat honorowy wystawy *Przestrzeń niewystawiona. Jerzy Sołtan — Lech Tomaszewski — Andrzej Jan Wróblewski* Ministerstwa Kultury i Dziedzictwa Narodowego Rzeczypospolitej Polskiej honorary patronage of the exhibition *Ineffable Space. Jerzy Sołtan — Lech Tomaszewski — Andrzej Jan Wróblewski* of the Ministry of Culture and National Heritage of the Republic of Poland

Ministerstwo
Kultury
i Dziedzictwa
Narodowego

współorganizatorzy wystawy *Przyszłość będzie inna. Wizje i praktyki modernizacji społecznych po roku 1918* coorganisers of the exhibition *The Future Will Be Different. Visions and Practices of Social Modernisation after 1918*



partner naukowy wystawy *Przyszłość będzie inna. Wizje i praktyki modernizacji społecznych po roku 1918* academic partnership of the exhibition *The Future Will Be Different. Visions and Practices of Social Modernisation after 1918*



wsparcie komunikacyjne wystawy *Przyszłość będzie inna. Wizje i praktyki modernizacji społecznych po roku 1918* media support of the exhibition *The Future Will Be Different. Visions and Practices of Social Modernisation after 1918*



patronat honorowy wystawy *Przestrzeń niewystawiona. Jerzy Sołtan — Lech Tomaszewski — Andrzej Jan Wróblewski* Ministra Nauki i Szkolnictwa Wyższego honorary patronage of the exhibition *Ineffable Space. Jerzy Sołtan — Lech Tomaszewski — Andrzej Jan Wróblewski* of the Minister of Science and Higher Education of the Republic of Poland



współorganizatorzy wystawy *Przestrzeń niewystawiona. Jerzy Sołtan — Lech Tomaszewski — Andrzej Jan Wróblewski* coorganisers of the exhibition *Ineffable Space. Jerzy Sołtan — Lech Tomaszewski — Andrzej Jan Wróblewski*



projekt *Plac Małachowskiego 3* został zrealizowany dzięki wsparciu finansowemu miasta stołecznego Warszawy the project *Plac Małachowskiego 3* is organized with the financial support from the City of Warsaw



partner wystawy *Tango na 16 metrach kwadratowych* partner of the exhibition *Tango on 16 Square Metres*



sponsor wernisaży
sponsor of the opening receptions

Freixenet

patroni medialni
media patronage

STOLICA

artinfo.pl

Kadnet.pl

The background is a light beige color with a dense, abstract pattern of orange-red scribbles. These scribbles include vertical lines, horizontal strokes, and various geometric shapes like circles and triangles, creating a textured, hand-drawn effect. The title 'Amplifikacja natury' is centered in a bold, blue, sans-serif font. The word 'Amplifikacja' is on the top line, and 'natury' is on the bottom line, both in a large, clear font.

Amplifikacja natury