

MARZEC  
MARCH  
KWIECIEŃ  
APRIL  
MAJ  
MAY  
2019

# ZACHĘTA

Hiwa K: Wysoce nieprawdopodobne, choć nie niemożliwe | Hiwa K: Highly Unlikely but Not Impossible

Liliana Porter. Sytuacje | Liliana Porter. Situations

Izabela Łęska, Mikołaj Szpaczyński. Na końcu spojrzenia | Izabela Łęska, Mikołaj Szpaczyński. At the End of the Gaze

Lalki: teatr, film, polityka | Puppets: Theatre, Film, Politics

„Polska” na eksport | ‘Poland’ for Export

Gaëlle Choisne. TEMPLE OF LOVE: lot w otchłań | Gaëlle Choisne. TEMPLE OF LOVE: to Be Engulfed

Lot | Flight

Spojrzenia 2019 — Nagroda Deutsche Bank | Views 2019 — Deutsche Bank Award



Trzydzieści metrów szerokości, czternaście i pół metra długości — kiedyś był to samolot, dzisiaj, przenicowany przez Romana Stańczaka, zmienił się w monumentalną rzeźbę prezentowaną w Pawilonie Polskim podczas 58 Międzynarodowej Wystawy Sztuki w Wenecji. Tworzenie poprzez niszczenie, scalanie tego, co podzielone — artysta zaprasza nas w podróż ku duchowej przemianie, doświadczanej w momencie zanegowania znanego nam porządku. Wraz z nim wykraczamy poza ramy codziennego postrzegania rzeczywistości.

Najciekawsze zjawiska na polskiej scenie sztuk wizualnych pokazujemy także dzięki kolejnej, już dziewiątej edycji *Spojrzeń* realizowanych wspólnie z Deutsche Bank Polska. W tym roku to artyści — laureaci dotychczasowych edycji konkursu — dokonali wyboru finałowej piątki, zachęcając tym samym do przyjrzenia się bliżej pracom Tomasza Kowalskiego, Gizeli Mickiewicz, Dominiki Olszowej, Liliany Piskorskiej i grupy Kem.

Zapraszamy również do nowego spojrzenia na budzące fascynację lalki teatralne. Doceniony na początku wieku teatr lalkowy służył jako narzędzie zaangażowania społeczno-politycznego, ale też poszukiwania nieznanymi możliwościami i środkami artystycznego wyrazu, pozwalając na przekraczanie granic różnych dziedzin twórczości i granic kultury popularnej i elitarnej. Fascynującą podróż w czasie na wystawie *Lalki: teatr, film, polityka* proponuje kuratorka Joanna Kordjak, pokazując, że wybitni twórcy nie tylko projektowali lalki, ale także towarzyszącą im przestrzeń sceniczną, światło, choreografię czy dźwięk do spektakli i filmów lalkowych.

Marta Przybyło i Karolina Puchała-Rojek przedstawiają złożony kontekst funkcjonowania fotografii, bez którego trudno zrozumieć nie tylko historię, ale też rolę współczesnej fotografii prasowej w PRL. Wykorzystywanie możliwości fotografii w kreowaniu wyobrażenia o Polsce jako kraju atrakcyjnym i nowoczesnym, inspirującym w dziedzinie kultury i sztuki, a także potencjalnym partnerem ekonomicznym — taki był cel miesięcznika „Polska”, który zaczął ukazywać się w latach pięćdziesiątych XX wieku. Dziś nie wszyscy pamiętają już dziesiątki tysięcy rozkładówek pisma publikowanego w milionach egzemplarzy w 11 wersjach językowych, niemal 200 autorów fotografii, takich jak Piotr Barącz, Marek Holzman, Irena Jarosińska, Jan Jastrzębski, Eustachy Kossakowski, Bogdan Łopieński, Jan Morek, Tadeusz Rolke, Zofia Rydet, Tadeusz Sumiński czy Harry Weinberg. Wystawa „Polska” na eksport prezentuje niemal 300 fotografii w ich pierwotnym kontekście — na łamach miesięcznika — zestawionych z nieopublikowanymi materiałami zdjęciowymi.

Już 25 tysięcy widzów obejrzało wystawę *Hiwa K: Wysoce nieprawdopodobne, choć nie niemożliwe*. W trakcie jej trwania artysta znów został doceniony w świecie sztuki, otrzymując kolejną nagrodę — Hector Prize 2019. Zachęcamy i zapraszamy nie tylko tych, którzy jeszcze nie widzieli wystawy, ale również tych, którzy mają ochotę pogłębić swoją wiedzę, spojrzeć na skomplikowaną rzeczywistość nie tylko regionu, z którego pochodzi artysta. W tym numerze magazynu polecamy tekst kuratorki Anety Szytak o aktualnej scenie artystycznej w irackim Kurdystanie, a także o obecności, roli i zaangażowaniu kobiet w przestrzeni publicznej.

Uwielbianą przez widzów (co pokazuje m.in. frekwencja) wystawę *Liliana Porter. Sytuacje* — na której artystka bawi się odwracaniem czasu, prowokując dialog o ważnych sprawach postaci z różnych miejsc, epok czy poziomów rzeczywistości i opowiadając o ludzkiej kondycji oraz zwyczajnym życiu — można oglądać jeszcze do 5 maja.

Proponujemy także wiosenny spacer Traktem Królewskim i odwiedzenie Miejsca Projektów Zachęty. Zagadnienia związane z ruchem i fizyczną obecnością zyskują szczególne znaczenie dzięki projektowi Izabeli Łęskiej i Mikołaja Szpaczyńskiego *Na końcu spojrzenia*. Bycie w ruchu pozwala na wyrwanie się z utartych ścieżek myślenia i obserwację pewnych zjawisk, które pozostają niewidzialne w innych okolicznościach.

Na koniec pomówmy o miłości... Francuska artystka Gaëlle Choise daje nam jasno do zrozumienia, że podobnie jak odwaga i gniew, tak i miłość jest uczuciem związanym nie tylko ze sferą prywatną.

Spójrzmy więc na świat, wykraczając poza codzienny ogląd rzeczywistości, bo dzięki temu można się wiele dowiedzieć nie tylko o świecie, ale i o sobie. Zapraszamy do Zachęty, MPZ i Pawilonu Polskiego w Wenecji. Dajmy się zaskoczyć.

Olga Wysocka  
zastępca dyrektora Zachęty — Narodowej Galerii Sztuki

Thirteen meters wide, fourteen and a half meters long — it used to be an airplane, today, turned inside out by Roman Stańczak, it is transformed into a monumental sculpture presented in the Polish Pavilion during the 58th International Art Exhibition in Venice. Creating by destroying and merging what is divided — the artist invites us on a journey towards spiritual transformation, experienced at the moment of negation of the order we know. With it, we go beyond everyday perceptions of reality.

The most interesting phenomena on the Polish visual arts scene are also shown thanks to this year's ninth edition of the *Views* competition, carried out jointly with Deutsche Bank Polska. This year it was the artists — winners of the previous editions of the competition — who chose the final five, thus encouraging us to take a closer look at the works of Tomasz Kowalski, Gizela Mickiewicz, Dominika Olszowa, Liliana Piskorska and Kem group.

We also invite you to take a new look at fascinating theatre puppets. Acclaimed at the beginning of the century, puppet theatre served as a tool of social and political engagement, but also of the search for unknown possibilities and means of artistic expression, facilitating the crossing borders of various fields of creativity and the borders of popular and elite culture. Curator Joanna Kordjak proposes a fascinating journey through time at the *Puppets: Theatre, Film, Politics* exhibition, showing that outstanding artists not only designed puppets, but also the accompanying stage space, light, choreography and sound for puppet shows and films.

Marta Przybyło and Karolina Puchała-Rojek present the complex context in which photography functions, without which it is impossible to understand not only the history, but also the role of contemporary press photography in the Polish People's Republic. Making use of the possibilities of photography in creating ideas about Poland as an attractive and modern country, inspiring in the field of culture and art, as well as a potential economic partner — this was the aim of the Poland monthly magazine, which began publication in the 1950s. Not everyone today remembers the tens of thousands of layouts of the magazine published in millions of copies in 11 language versions, almost 200 photographers, including Piotr Barącz, Marek Holzman, Irena Jarosińska, Jan Jastrzębski, Eustachy Kossakowski, Bogdan Łopieński, Jan Morek, Tadeusz Rolke, Zofia Rydet, Tadeusz Sumiński and Harry Weinberg. The *'Poland' for Export* exhibition presents almost 300 photographs shown in their original context — on the pages of the monthly magazine — juxtaposed with unpublished photographic material.

Twenty five thousand viewers have already seen the *Hiwa K: Highly Unlikely but Not Impossible* exhibition. While the exhibition was going on, the artist was again recognised in the art world, receiving another award — the Hector Prize 2019. We encourage and invite not only those who have not yet seen the exhibition, but also those who want to deepen their knowledge, to look at the complicated reality not only of the region where the artist comes from. In this issue of the magazine, we recommend a text by Aneta Szytak, the curator of the exhibition, about the current artistic scene in Iraqi Kurdistan, as well as about the presence, role and involvement of women in public space.

The exhibition *Liliana Porter. Situations*, beloved by the audience (as we can see, among others, from the visitor turnout), in which the artist plays with turning back time, provoking a dialogue about important issues of figures from different places, epochs and levels of reality, and talking about the human condition and ordinary life, can be viewed until 5 May.

We also offer a spring walk along the Royal Route and a visit to the Zachęta Project Room. Issues related to movement and physical presence are of particular importance thanks to the project by Izabela Łęska and Mikołaj Szpaczyński, *At the End of the Gaze*. Being in motion allows you to break away from the usual paths of thinking and observe certain phenomena that remain invisible in other circumstances.

Finally, let's talk about love . . . French artist Gaëlle Choise makes it clear to us that just like courage and anger, love is an emotion connected not only with the private sphere.

So let's look at the world, going beyond the daily view of reality, because this way you can learn a lot not only about the world, but also about yourself. We invite you to Zachęta, MPZ and the Polish Pavilion in Venice. Let's let ourselves be surprised.

Olga Wysocka  
Deputy Director of Zachęta — National Gallery of Art



wszystkie fot. | all photos: Grzegorz Mart. Tadeusz Kantor © Dorota Krakowska, Maria Siangret-Kantor, Sarkis © Sarkis, Zachęta — Narodowa Galeria Sztuki



## Sarkis w Cricotece

### Sarkis at Cricoteka

Na przełomie 2017 i 2018 roku w Zachęcie prezentowaliśmy wystawę Sarkisa *Tęcza anioła*. Artysta powraca do Polski — tym razem do Krakowa, gdzie przygotował wystawę *Zapraszanie*. Sarkis–Kantor specjalnie dla Ośrodka Dokumentacji Sztuki Tadeusza Kantora Cricoteka. Zapraszamy od 14 marca 2019 roku. ●●●

At the turn of 2017 and 2018 in Zachęta we presented *Angel Rainbow*, an exhibition of works by Sarkis. The artist is returning to Poland — this time to Kraków, where he prepared the exhibition *Inviting*. Sarkis–Kantor specially for the Cricoteka Centre for Documentation of the Art of Tadeusz Kantor. Come and see starting 14 March 2019. ●●●

## Kolekcje w Narodowym Forum Muzyki

### Collections at the National Forum of Music

Zachęta oraz Centrum Rzeźby Polskiej w Orońsku, na zaproszenie Narodowego Forum Muzyki im. Witolda Lutosławskiego przygotowały wystawę prezentującą wybór prac z kolekcji obu instytucji. W przestrzeniach wrocławskiego NFM można oglądać rzeźby i obrazy znakomych polskich artystów, w tym Jerzego Januszkiwicza, Magdaleny Więcek, Krzysztofa M. Bednarskiego, Grzegorza Kowalskiego, Jana Berdyszaka, Edwarda Dwurnika, Wojciecha Fangora czy Jarosława Modzelewskiego. Kuratorkami ekspozycji są Joanna Egit-Pużyńska (Zachęta) oraz Anna Podsiadły i Henryk Gac (CRP). Wystawę można oglądać do 31 lipca. ●●●

Zachęta and the Centre of Polish Sculpture in Orońsko, at the invitation of the Witold Lutosławski National Forum of Music, have prepared an exhibition presenting a selection of works from the collections of both institutions. In the spaces of the Wrocław NFM, visitors can see sculptures and paintings by outstanding Polish artists, including Jerzy Januszkiwicz, Magdalena Więcek, Krzysztof M. Bednarski, Grzegorz Kowalski, Jan Berdyszak, Edward Dwurnik, Wojciech Fangor and Jarosław Modzelewski. The curators of the exhibition are Joanna Egit-Pużyńska (Zachęta), Anna Podsiadły and Henryk Gac (CPS). The exhibition is open until 31 July. ●●●

## Plac Małachowskiego bez samochodów

### Małachowskiego Square without cars

W ubiegłym roku w ramach projektu *Plac Małachowskiego 3* pokazaliśmy, jak przyjazny może być plac niebędący parkingiem. Decyzją warszawskiego Zarządu Dróg Miejskich część placu przed Zachętą zostaje zamknięta dla ruchu kołowego do końca tego roku. A my już zapraszamy do spędzania wiosennych i letnich dni z nami! ●●●

Last year, as part of *Plac Małachowskiego 3* project, we showed how friendly a square that isn't a car park can be. By the decision of the Warsaw Municipal Road Authority, part of the square in front of Zachęta is closed to road traffic until the end of this year. And we're inviting you to spend your spring and summer days with us! ●●●

## Koji Kamoji w Muzeum Manggha

### Koji Kamoji at the Manggha Museum

Ciesząc się ogromną popularnością wystawę Kojiego Kamojiego *Cisza i wola życia* już od 13 kwietnia można oglądać w krakowskim Muzeum Sztuki i Techniki Japońskiej Manggha. Mieszkający w Polsce od 60 lat artysta zaprezentuje swoje minimalistyczne prace, w których odnajdziemy zarówno jego japońskie korzenie,

jak i osadzenie w kulturze europejskiej. Trwająca do 23 czerwca wystawa wpisuje się równocześnie w program jubileuszu 100-lecia nawiązania oficjalnych stosunków dyplomatycznych pomiędzy Polską i Japonią, stając się znaczącym wydarzeniem tych obchodów. ●●● Koji Kamoji's very popular exhibition *Silence and the Will to Live* will be on display at the Manggha Museum of Japanese Art and Technology in Kraków starting on 13 April. The artist, who has lived in Poland for 60 years, will present his minimalist works, in which we will find both his Japanese roots and his place in European culture. The exhibition, which runs until 23 June, is also part of the programme of the 100th anniversary of the establishment of official diplomatic relations between Poland and Japan, becoming a significant event of this celebration. ●●●



fot. | photo: Piotr Bednarski, archiwum Zachęty | Zachęta archive

## Wernisaże wystaw

### The openings of the exhibitions



Lalki: teatr, film, polityka | Puppets: Theatre, Film, Politics

18 marca (poniedziałek), godz. 19  
18 March (Monday), 7 p.m.

„Polska” na eksport | ‘Poland’ for Export  
29 marca (piątek), godz. 19  
29 March (Friday), 7 p.m.

Spojrzenia 2019 — Nagroda Deutsche Bank  
Views 2019 — Deutsche Bank Award  
17 maja (piątek), godz. 18  
17 May (Friday), 6 p.m.

## MIJSCA PROJEKTÓW ZACHĘTY

Gaëlle Choisne. TEMPLE OF LOVE: lot w otchłań  
Gaëlle Choisne. TEMPLE OF LOVE: to Be Engulfed  
12 kwietnia (piątek), godz. 19  
12 April (Friday), 7 p.m.

19.01–28.04.19

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

# Hiwa K: Wysoce nieprawdopodobne, choć nie niemożliwe

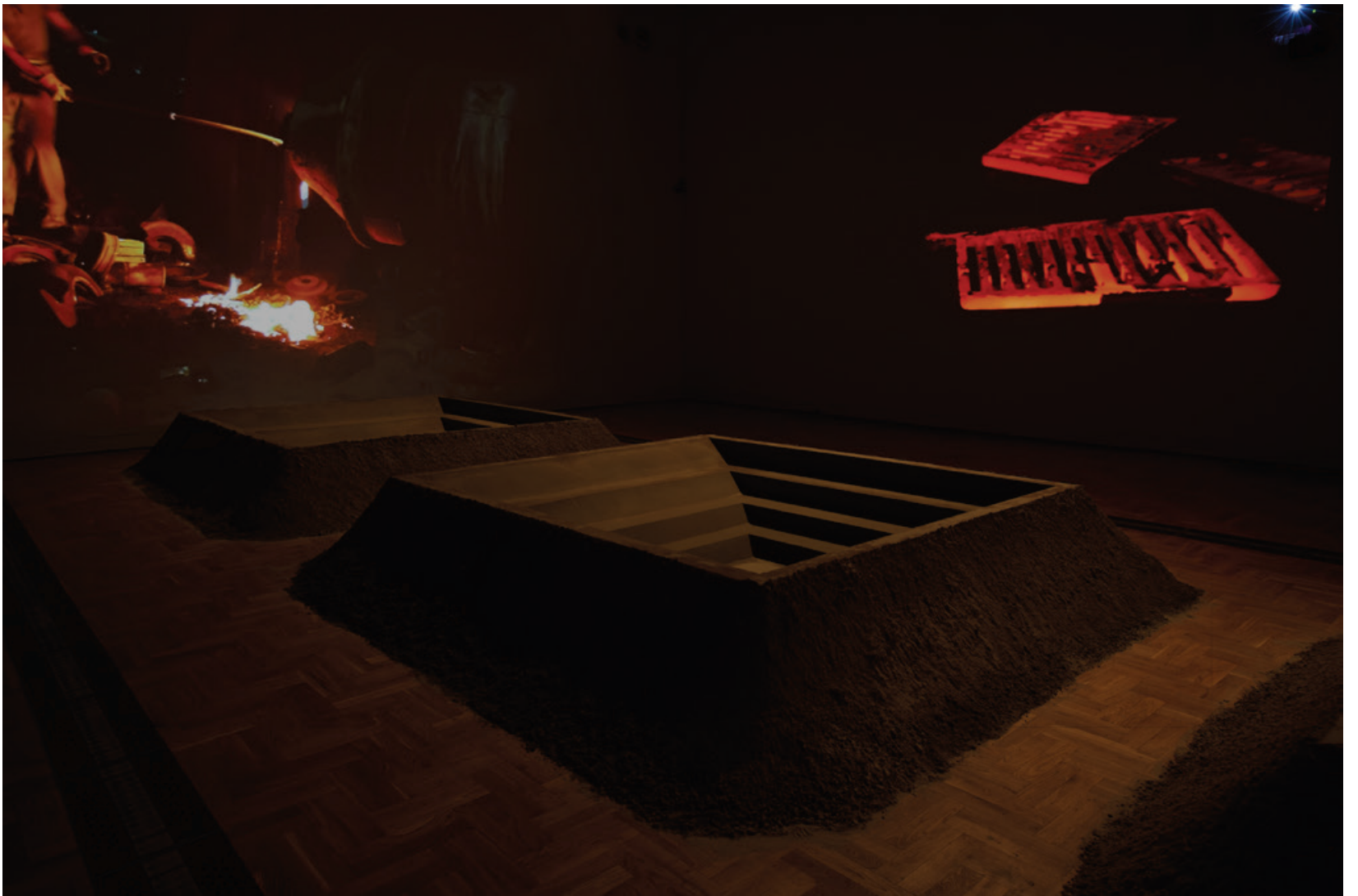
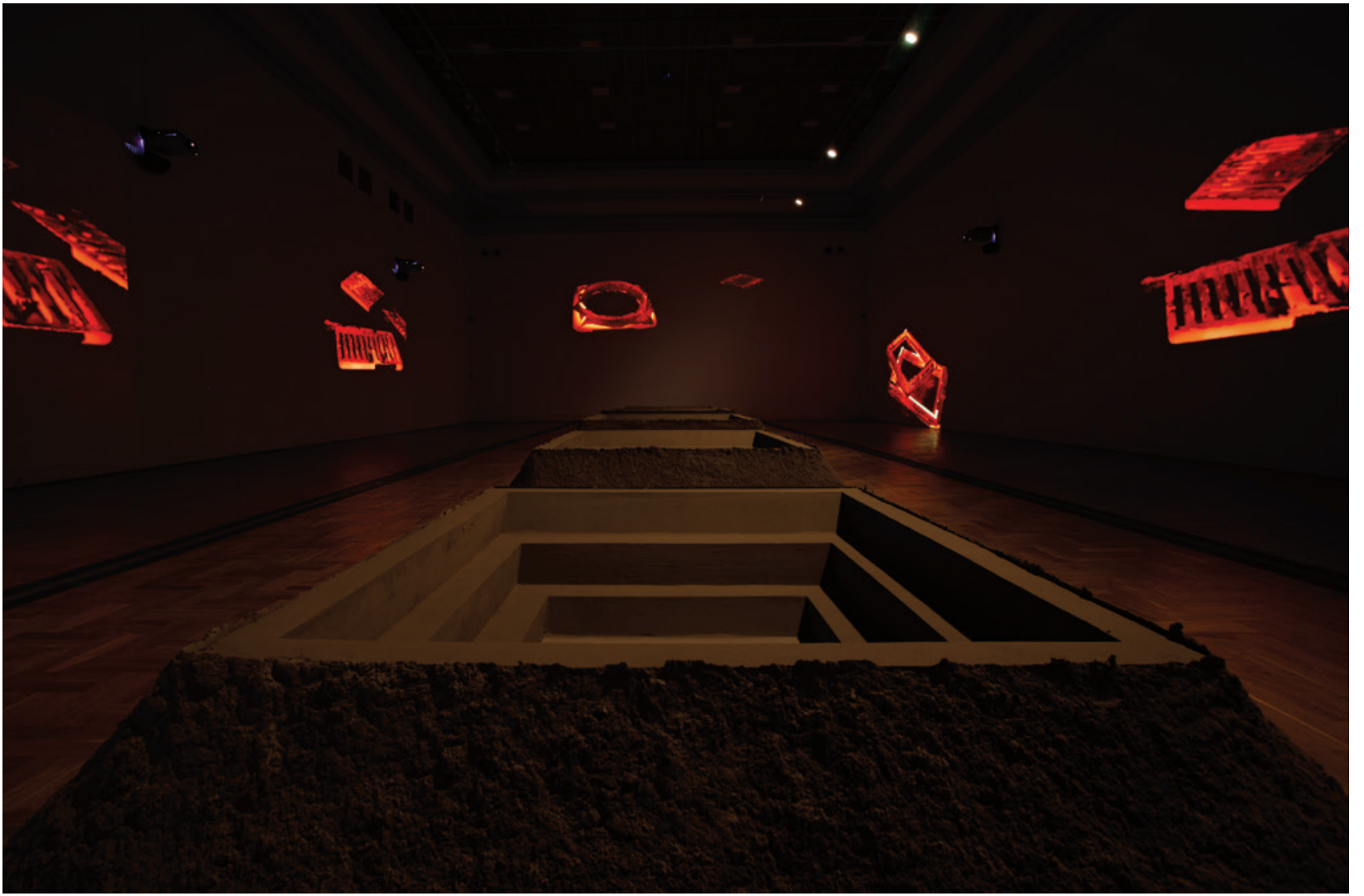
## Hiwa K: Highly Unlikely but Not Impossible

kuratorka | curator: Aneta Szyłak

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

współorganizator | coorganiser: Muzeum Narodowe w Gdańsku, oddział NOMUS Nowe Muzeum Sztuki w Budowie | National Museum in Gdańsk, NOMUS New Art Museum under Construction





# „Wyglądać, mówić i działać jak najzwyklejszy człowiek” ‘To Appear, Speak, and Act as the Most Common Man’

Aneta Szyłak

Wystawa Hiwy K prezentowana obecnie w Zachęcie to dobra okazja, by naszkicować specyfikę mało znanej w Europie sceny artystycznej w irackim Kurdystanie, z którego artysta pochodzi. Bardzo aktywna jest ona zwłaszcza w As-Sulajmanijji, bowiem to uniwersyteckie miasto znane jest z progresywnych, wolnościowych i lewicowych postaw. To właśnie odbywający się tam protest możemy zobaczyć w pracy wideo Hiwy K zatytułowanej *Ta cytryna ma smak jabłka*. Wiosną 2011 roku odbywały się w tym mieście największe manifestacje antyrządowe, o których doniesień w zasadzie nie można było zobaczyć w mediach głównego nurtu na świecie, ponieważ zakłócały oficjalną międzynarodową narrację o „tym innym Iraku”. W trakcie jednej z manifestacji miała miejsce ta muzyczna interwencja artysty.

W czasie protestów dotyczących głównie redystrybucji bogactwa artystka i feministyczna aktywistka Rozhgar Mustafa zaczęła dopominać się o obecność kobiet w przestrzeni publicznej. W filmie Hiwy K widzimy, że na ulicach manifestują w zasadzie sami mężczyźni, głównie młodzi. Artystka wraz z przyjaciółkami wyniosła więc na demonstrację kobiece manekiny. W ten sposób postawiła pytanie o to, gdzie one, kobiety, właściwie się znajdują i jaka jest ich rola, zaangażowanie oraz widoczność w przestrzeni wspólnej. W tym samym czasie przekonała też kilka artystek, aby zaczęły chodzić z nią do słynnej herbaciarni Sha’ab i najwyraźniej w świecie zajmowały stolik. Herbaciarnie to tradycyjnie męskie jaskinie, gdzie grywa się w szachy, warcaby, tryktraka, wypija hektolitry znakomitej herbaty i w nieskończoność dyskutuje o kulturze i polityce. Istniejąca od ponad pół wieku i znajdująca się cały czas w rękach tej samej rodziny Sha’ab to miejsce wykuwania się różnorodnych partii politycznych, nieraz głęboko skonfliktowanych. To tam w czasach Saddama Husajna znajdowała się drukarnia bibuły i zakazanych książek, a do dzisiaj funkcjonuje księgarnia, w której można nabywać przekłady książek naukowych, filozoficznych i literatury. Położona tuż przy wejściu na Sarai Azadi (plac Wolności) jest legendarnym miejscem spotkań kurdyjskich intelektualistów, udekorowanym portretami literatów, artystów i polityków. Na początku moich wizyt w Kurdystanie bardzo często byłam jedyną kobietą w tej czajchane, raczej na prawach zagranicznej ciekawostki niż reprezentantki płci. Tam właśnie jakiś czas później przeprowadziliśmy z udziałem właścicie-

la warsztaty dla artystek i artystów, bo Sha’ab (co tłumaczy się jako Ludzie) to miejsce idealnie nadające się do tej roli jako otwarte na różnice poglądów. Rozhgar zaczęła tu regularnie bywać i nie spotkała się z odrzuceniem, robiąc po prostu to, co może nie było w tym postępowym mieście zakazane, ale kulturowo ugruntowane. Był to więc gest, który przywracał kobietom prawo do publicznej obecności na ich własnych prawach i bez zaproszenia. Dzięki działaniom Rozhgar właściciel Sha’ab nie tylko pozwolił na pokazywanie w tym miejscu feministycznych filmów i dyskusowanie o nich, ale nawet umieścił na ścianie zestaw dokumentów i zdjęć dotyczących wpływu kobiet — literatek, partyzantek, polityczek — na historyczny i współczesny Kurdystan.

Wśród innych artystek pracujących w As-Sulajmanijji uwagę zwraca Sakar Sleman, a zwłaszcza jej prace landartowe oraz wspaniałe rysunki z okresu ciąży i porodu. Mało jest w nich wzruszeń macierzyństwa, raczej niepokój o to, co dzieje się z jej ciałem — tak jakby zaczynał ją wypełniać nieznanego pochodzenia balon, który odbiera jej nad tym ciałem kontrolę.

Inną pracą ważną dla kształtowania się feministycznej sztuki w Kurdystanie jest wideoinstalacja Rozhgar Mustafy zatytułowana *Jestem podobna do mojego ojca*, poświęcona ofiarom zabójstw honorowych we wspólnotach kurdyjskich. Artystka, powtarzając bez przerwy kurdyjskie uprzejmości oraz zdanie „jestem podobna do ojca”, wpada w trans i doprowadza się do płaczu, próbując wyrazić to, czego nie da się opowiedzieć.

Z kolei Kani Kamil w dokameryowanym performansie *Jej głos* wydobywa dźwięk ze swoich włosów użytych jako struny własnoręcznie wykonanego instrumentu. Pokolenie trzydziesto- i czterdziestolatek coraz odważniej sięga po feministyczne formy sztuki.

Kilkanaście lat wcześniej w Erbilu artystka Poshya Kakil w ramach swojego performansu rozbijała na dachu budynku butelki zawierające ropę. W transie tańczyła do muzyki z filmu *Grek Zorba* — boso, na potłuczonych butelkach po ropie, wzniciając pożar, raniąc się i parząc. Był to pierwszy udokumentowany feministyczny performans w Kurdystanie. W trakcie innej akcji ta sama artystka gwizdała pod meczetem, zaznaczając swoją obecność w przestrzeni miasta. Zaś jej krajan Galan Abdullah Ismail podejmuje działania w przestrzeni publicznej, w tym grupowe akcje zakrywania niechcianego pomnika ciałami artystów i przechodniów lub też

zajęcie poprzez siedzenie w kręgu skrzyżowania na ruchliwej drodze.

Sztuka w irackiej części Kurdystanu mierzy się z szeregiem problemów dotyczących nie tylko samej sztuki, ale szerzej — jej funkcji i sfery publicznej. Kryzys reprezentacji, poczucie uprzedmiotowienia przez oficjalne narracje, zakłamywanie rzeczywistej sytuacji w kraju przez media, dramatyczne obrazy z historii, zawłaszczane w procesach upamiętniania, stwarzają wielką liczbę problemów dla sztuki, której scenę obserwujemy już od kilkunastu lat. Do przełomu lat osiemdziesiątych i dziewięćdziesiątych scena ta, podobnie jak w całym Iraku, znajdowała się pod dwojakim wpływem — historycznego modernizmu rozumianego jako rodzaj sztuki oderwanej od dialogu z rzeczywistością oraz socrealizmu importowanego dla potrzeb propagandowych z sowieckiej Rosji. W Iraku nie zaistniał konceptualizm w tym czasie co w Europie, dlatego działania artystów opierają się często na doświadczeniach codzienności i poszukiwaniu dla nich odpowiedniego wyrazu — szukaniu formy w tym, co wernakularne.

Sherko Abbas — syn Abbasa Video, legendarnego operatora wideo peshmergów (kurdyjskiej partyzantki) w latach osiemdziesiątych i dziewięćdziesiątych — dziś po studiach na londyńskim Goldsmiths, pracuje w Wielkiej Brytanii, ale jego sztuka i działalność na rzecz sceny pozostają ściśle związane z Kurdystanem. Materiały zgromadzone przez ojca i inne zasoby archiwalne — o ogromnym potencjale formalnym i faktograficznym — są dla niego tworzywem doku- i mocumentów, służą rekonstrukcji wydarzeń słabo udokumentowanych, których jedyne ślady pozostały w pamięci osób w nie zaangażowanych lub w pamięci zbiorowej. Jego działania są pierwszą prowadzoną na taką skalę eksploracją kurdyjskich archiwaliów, której rezultaty mogliśmy oglądać w pawilonie Iraku na ostatnim Biennale w Wenecji.

Grupy samokształceniowe w latach siedemdziesiątych, osiemdziesiątych i dziewięćdziesiątych odgrywały w Kurdystanie istotną rolę ze względu na ograniczenia edukacji artystycznej. Dlatego tak ważne były herbaciarnie i inne publiczne miejsca spotkań, wycieczki, wspólne wyprawy po kraju, kultura słowa i nieustająca wymiana intelektualna. Nie wiadomo dokładnie, kiedy zaczęła się historia nowej sztuki w Kurdystanie. Czy wtedy, gdy grupa przyjaciół Hiwy K zaczęła wprowadzać nowe działania artystyczne, lektury i styl życia? Być może na początku lat dziewięćdziesiątych, gdy niektórzy członkowie jego grupy — on sam, Ari, Haure Madjid, Shirwan Can — w desperacji wywędrowali z przemytnikami ludzi do Europy? A może kilka lat później, gdy Ramyar Mahmood, Sherko Abbas i kilkoro innych spalili swoje studenckie prace publicznie, w ruchliwym punkcie As-Sulajmanijji, a potem, jak opowiadał mi Ramyar, upili się i płakali, tak silne było w nich poczucie beznadziei, bezprzedmiotowości sztuki i jakichkolwiek perspektyw? Następnie także ich generacja zaczęła wybierać ucieczkę lub też oficjalne wyjazdy po edukację (już po roku 2000). Jednak ponad dekadę później przedstawiciele różnych grup zaczęli powracać, przyciągając swoje nauczycielki i nauczycieli, kuratorki i kuratorów. Tym samym rozpoczęły walkę z izolacją tutejszej sceny artystycznej i pracę nad nowym, zakorzenionym lokalnie językiem sztuki. Dziś obserwujemy istotny udział tej diaspory, a także ar-

s. 4:

*Nazhad i projekt dzwonu, 2007–2015/2019, dzwon spiszowy na konstrukcji drewnianej, wideo, edycja 2/2*

s. 5:

*Czego nie zrobili barbarzyńcy, zrobił Barberini, 2012/2019, rzeźba z piasku, pięciokanałowe wideo*

p. 4:

*Nazhad and the Bell Project, 2007–2015/2019, bronze bell, wood construction, video, edition 2/2*

p. 5:

*What the Barbarians Did Not Do, Did the Barberini, 2012/2019, sand sculpture, 5-channel video*

tystów studiujących poza granicami kraju, którzy wrócili do Kurdystanu, we wzmocnieniu i transformacji języka sztuki. Ta zmiana sposobu pracy na warsztatową i dialogiczną przyniosła rezultaty ważne dla kolejnych artystów, którzy nie są „formatowani” stosownie do oczekiwań, ale wypracowują język oddolnie, poprzez narzędzia form wernakularnych i dyskusje środowiskowe. Jest to tym ważniejsze, że wciąż brakuje instytucji wspierających artystki i artystów. Tym samym w pewnym sensie tradycja grup samokształceniowych nadal trwa, choć funkcjonuje na innych już zasadach. ●●●

Tytuł tekstu jest cytatem z wiersza XIV-wiecznego poety perskiego Hafiza (*The Foundation of Greatness*, w: Hafiz, *The Gift*, przeł. Daniel Ladinsky, Penguin Books, 1999)

Hiwa K's exhibition, currently presented at Zachęta, is a good opportunity to sketch out the specificity of the art scene in the artist's native Iraqi Kurdistan, little known in Europe. It is very active especially in Sulaymaniyah, since the university city is known for its progressive, liberal and leftist attitudes. It is the protest in this city that we can see in Hiwa's video work, *This Lemon Tastes of Apple*. In the spring of 2011, the largest anti-government demonstrations took place here, with no reports about them present in the global mainstream media because they disrupted the official international narrative about 'the different Iraq'. At one of the manifestations, Hiwa K staged a musical intervention.

During these protests, mainly concerning the redistribution of wealth, the artist and feminist activist Rozhgar Mustafa began to call for the presence of women in the public space. In Hiwa K's film we can see that the demonstrations in the streets were practically only men, especially young ones. The artist and her friends took female mannequins to the demonstration. In this way, she posed the question of where they, the women of the country, were actually located and what was their role, involvement and visibility in the shared space. At the same time, she also persuaded several female artists to go with her to the famous Sha'ab tea house and simply take a table. Tea shops are traditionally male enclaves where chess, checkers and backgammon are played, hectolitres of excellent tea are drunk, and the discussions about culture and politics are endless. The tea house, which has existed for more than half a century and was owned by the same family, was a place where various political parties, sometimes in deep conflict, emerged. A printing press for underground publications and banned books was located here in the times of Saddam Hussein. Today, it houses a bookshop where one can purchase translations of scientific and philosophical books, as well as literature. Located right at the entrance to

Sarai Azadi (Freedom Square), it is a legendary meeting place for Kurdish intellectuals, decorated with portraits of writers, artists and politicians. At the beginning of my visits to Kurdistan, I was very often the only woman in this chahana, a foreign curiosity rather than a representative of a gender. It was there that some time later, with the participation of the owner, we conducted workshops for artists, because Sha'ab (which is translated as 'People') seemed to be the perfect place for this role, as open to differences of opinion. Rozhgar began to frequent it regularly and did not meet with rejection, simply doing what may not have been forbidden in this progressive city, but was not culturally obvious, either. It was thus a gesture that restored the rights of women to public presence in their own right and without an invitation. Thanks to Rozhgar's efforts, the owner of Sha'ab not only allowed feminist films to be shown and discussed at the tea house, but he even put up a set of documents and photos concerning the influence of women — writers, partisans, politicians — on historical and contemporary Kurdistan.

Noteworthy among other artists working in Sulaymaniyah is Sakar Sleman, especially her land art works and wonderful drawings from her pregnancy and childbirth. There is little emotion of motherhood in them; instead, there is anxiety about what is happening to her body — as if she was beginning to be filled with balloon of unknown origin, which was taking control over her body.

Another important work for the development of feminist art in Kurdistan is Rozhgar Mustafa's video installation, *I Am Like My Father*, dedicated to the victims of honour killings in Kurdish communities. The artist, repeating Kurdish courtesies and the phrase 'I am like my father', falls into a trance and makes herself cry, trying to express what cannot be told.

Kani Kamil, on the other hand, in the camera performance *Her Voice* extracts sound from her hair used as the strings of a hand-made instrument. The generation of thirty- and forty-year-olds is becoming more and more courageous in reaching for feminist forms of art.

Several years earlier in Erbil, the artist Poshiya Kakil, smashed bottles containing oil on the roof of the building as part of her performance. In a trance, she danced to the music from *Zorba the Greek* — barefoot, on broken oil bottles, setting a fire, injuring and burning herself. It was the first documented feminist performance in Kurdistan. During another action, the same artist whistled near mosque, marking her presence in the city space. Her fellow-countryman Gailan Abdullah Ismail takes action in the public space, including group actions to cover an unwanted monument with the bodies of artists and passers-by, or by sitting in an intersection on a busy road.

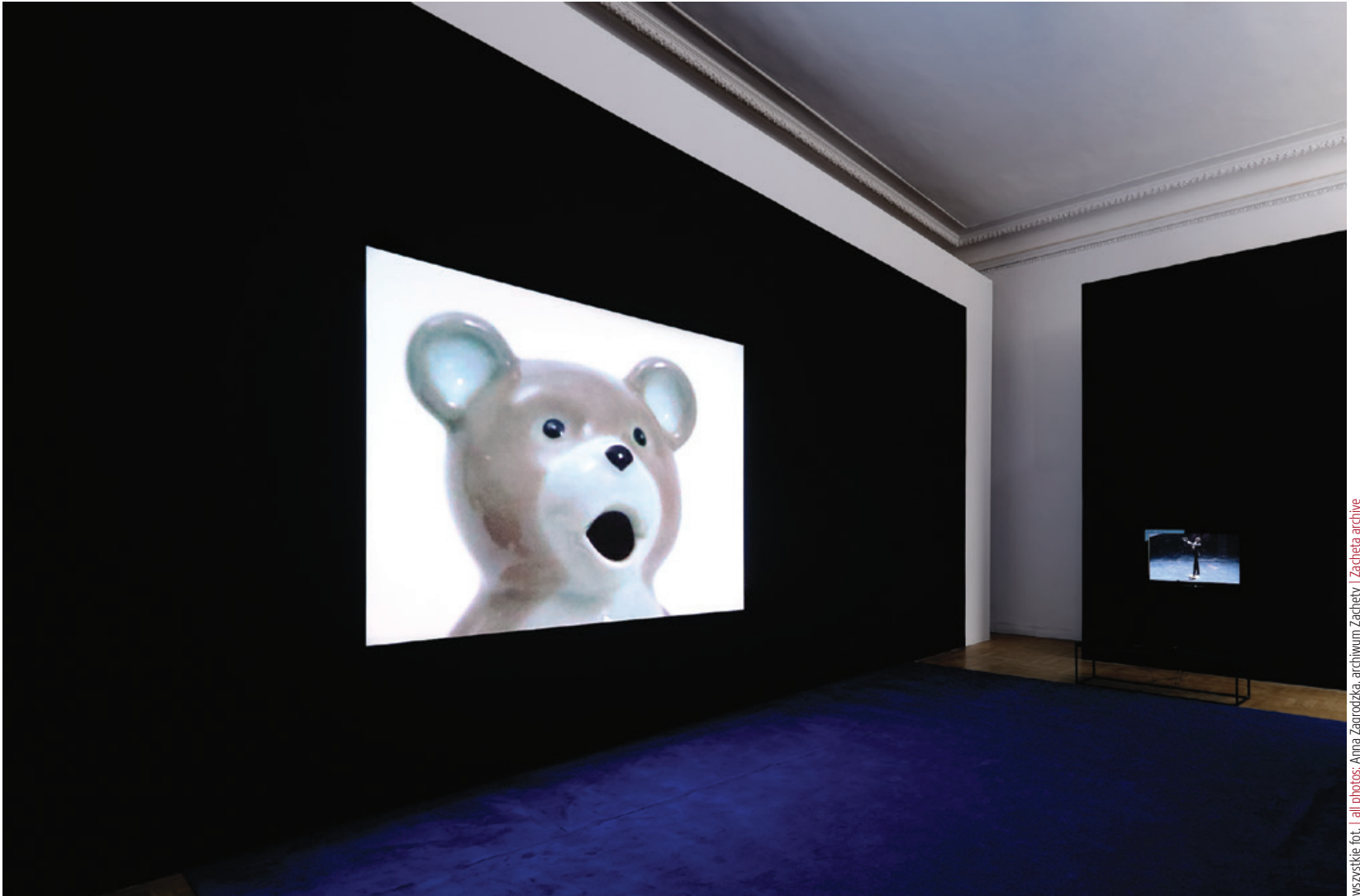
Art in the Iraqi part of Kurdistan faces a number of problems concerning not only art itself, but more broadly, the public sphere and the function of art. The crisis of representation, the feeling of being objectified by official narratives, the obfuscation of the real situation in the country in the media, dramatic images from history, appropriated in the processes of commemoration, generate a great number of problems for art, the scene of which I have been observing for several years. Until the turn of

the 1980s and 90s, this scene, just like in Iraq as a whole, was under twofold influence — historical modernism understood as a kind of art detached from dialogue with reality and Social Realism imported for propaganda purposes from Soviet Russia. Conceptualism did not emerge in Iraq at the same time as in Europe, which is why the artists' actions are often based on the experience of everyday life and the search for the right expression for them — the search for form in the vernacular.

Sherko Abbas — son of Abbas Video, a legendary video cinematographer of the Peshmerga (Kurdish partisans) in the 1980s and 1990s — now a graduate of London's Goldsmiths, works in the UK, but his art and stage activities remain closely linked to Kurdistan. The materials collected by his father and other archival resources — of great formal and factographic potential — are for him the material for docu- and mockumentaries, serve to reconstruct poorly documented events, whose only traces remained in the memory of people involved in them or in the collective memory. His work is the first exploration of Kurdish archives on such a scale, and the results could be seen in the Iraqi pavilion at the last Biennale in Venice.

Self-education groups played an important role in Kurdistan in the 1970s, 1980s and 1990s due to the limitations of artistic education. That is why tea shops and other public meeting places, excursions, shared trips around the country, the culture of words and constant intellectual exchange were so important. It is unclear when the history of new art in Kurdistan began. Was it when a group of Hiwa's friends began introducing new artistic activities, reading and lifestyle? Perhaps in the early 1990s, when some members of Hiwa's group — himself, Ari, Haure Madjid, Shirwan Can — grew desperate enough to leave for Europe with people-smugglers? Or perhaps a few years later, when Ramyar Mahmood, Sherko Abbas and several others burned their student works in public, in a busy location of Sulaymaniyah, and then, as Ramyar told me, they got drunk and cried, overwhelmed by the feeling of hopelessness, lack of objectivity of art and any prospects? Their generation then began to choose escape, or officially going abroad for education (already after 2000). More than a decade later, however, representatives of various groups began to return home, bringing their teachers and curators with them. In this way, they began to fight against the isolation of the local art scene and work on a new, locally rooted language of art. Today, we can observe the significant participation of this diaspora — as well as artists studying abroad who returned to Kurdistan — in the strengthening and transformation of the language of art. This change of the way of working into workshop- and dialogue-oriented has brought results for the new artists, who are not 'formatted' according to expectations, but work out the language from the bottom up, through the tools of vernacular forms and community discussions. This is all the more important as there is still a lack of institutions supporting artists. Thus, in a sense, the tradition of self-education groups is still going on, although based on different principles. ●●●

The title is a quotation from the poem 'The Foundation for Greatness' by 14th-century Persian poet Hafiz (in Hafiz, *The Gift*, trans. Daniel Ladinsky, Penguin Books, 1999).





# Liliana Porter. Sytuacje

## Liliana Porter. Situations

kuratorka | curator: **Magda Kardasz**

współpraca | collaboration: **Michał Kubiak**

projekt ekspozycji | exhibition design: **Jacek Malinowski**

Wystawa Liliany Porter w Zachęcie to pierwsza w Polsce tak obszerna prezentacja twórczości tej wybitnej artystki. Urodziła się w 1941 roku w Argentynie. Studia artystyczne odbyła w Buenos Aires, mieście Meksyk, a następnie w Nowym Jorku, gdzie od 1964 roku mieszka i pracuje, pozostając jednocześnie obecna na artystycznej scenie Argentyny.

Na początku swojej drogi twórczej poświęciła się grafice. Już wtedy pojawił się w jej sztuce wątek zakłócenia rozróżnienia między przedmiotem i obrazem. W latach 1965–1970 wspólnie z Luisem Camnitzerem i José Guillermo Castillo prowadziła eksperymentalny New York Graphic Workshop.

Jej dojrzały styl kształtował się od lat osiemdziesiątych XX wieku, kiedy to zaczęła włączać do swojej praktyki artystycznej stare zabawki, kiczowate figurki, pamiątki, czy przedmioty codziennego użytku znajdujące na targach staroci czy w sklepach z antykami. Stały się one głównymi bohaterami jej instalacji, modelami portretowanymi z pomocą aparatu fotograficznego, aktorami utrwalanych na taśmie filmowej historii. Artystka tworzy także rysunki, kolaże, maluje. Jednym z najważniejszych tematów jej sztuki jest krytyka reprezentacji rzeczywistości i jednocześnie ironiczna opowieść o stałej potrzebie jej odtwarzania (problem oryginału i kopii, powielania wizerunku, nakładania masek).

W swojej twórczości Porter bawi się w odwracanie czasu, podkreślając jednocześnie nieuniknioną jego upływ. W jej pracach spotykają się i nawiązują dialog postaci z różnych miejsc, epok i poziomów rzeczywistości i zmyślenia. Często jest tu także wątek linii, drogi, podróży, stanowiącej metaforę życia. Szczególny sposób zapisu sprawia, że jej bohaterowie przestają być kiczowatymi ozdóbkami. Pod wpływem empatycznego spojrzenia artystki, a potem widza, ożywają, nabierają indywidualnych cech osobowych, stają się nośnikami rozmaitych egzystencjalnych historii. Inscenizowane

przez Porter sytuacje, dialogi, katastrofy opowiadają o ludzkiej kondycji, zwyczajnym życiu. Dowodzą, że ideologie się dewaluują, idole odchodzą, a kultura popularna dzisiaj stawia na równi bohaterów historycznych i popkulturowych celebrytów.

Autorka pisze: „Interesuje mnie symultaniczność śmiechu i rozpacy, banalności i możliwych znaczeń”. Szczególnie obecne jest to w świecie współczesnych mediów (w tym społecznościowych), w którym relacje z katastrof czy społeczno-politycznych przełomów przerywane są banałem reklam, a sztuka wysoka sąsiaduje z kiczem.

Na wystawie prezentujemy prace z różnych etapów twórczości Porter. Kilka wczesnych grafik — w tym te nagrodzone na Międzynarodowym Biennale Grafiki w Krakowie w 1986 roku, grupę instalacji, kompozycje fotograficzne czy malarskie z ostatnich 20 lat oraz filmy. Pokazujemy także zapis przedstawienia *Them (Oni)* (2018) z *The Kitchen* w Nowym Jorku, z udziałem nieożywionych i ludzkich aktorów. W ostatnich latach przy tworzeniu filmów i przedstawień teatralnych artystka współpracuje z Aną Tiscornią i Sylią Meyer (muzyka).

Na twórczość Liliany Porter wpływ miały różne nurty w sztuce: surrealistyczna sztuka metaforyczna, minimalizm, pop art, konceptualizm, jednak pozostaje ona artystką osobną o bardzo charakterystycznym (chciałoby się powiedzieć, młodzieńczym) stylu i gorzko-dowcipnej wizji świata, kreatorką małych światów. ●●●

Magda Kardasz

The exhibition of works by Liliana Porter at Zachęta is the first presentation of the work of this outstanding artist of such scope in Poland. She was born in 1941 in Argentina, studied art in Buenos Aires, Mexico City, and then in New York, where she has been living and working since 1964, while remaining present on the Argentine art scene.

At the beginning of her artistic career she devoted herself to graphics. The theme of disturbance in the distinction between an object and an image appeared in her art already at that time. In 1965–1970, along with Luis Camnitzer and José Guillermo Castillo, she ran the experimental New York Graphic Workshop.

Her mature style developed since the 1980s, when she began to include old toys, kitschy figurines, souvenirs or everyday objects found at flea markets or antique shops in her artistic practice. They became the main sta-

ples of her installations, models portrayed with the help of a camera, actors recorded on film history. The artist also creates drawings, collages and paintings. One of the most important themes of her art is the criticism of the representation and, at the same time, telling an ironic story about the constant need to reconstruct the reality (the problem of the original and copies, duplication of the image, putting on masks).

In many of her works, she plays with altering time, while emphasising the inevitability of its passing. Characters from different places, epochs and levels of reality and inventions meet in her works and enter into dialogue. There is also a frequent theme of line, road and travel, which is a metaphor for life. The special way of recording makes its protagonists no longer be kitschy ornaments. Under the influence of the empathic gaze of the artist and then the viewer, they come to life, acquire individual personal traits, and become carriers of various existential stories. The situations, dialogues and catastrophes staged by Porter tell the story of human condition and ordinary life. They prove that ideologies are devalued, idols pass away, and popular culture today puts historical heroes and popculture celebrities on an equal footing.

The author writes: ‘I am interested in the simultaneity of laughter and despair, banality and possible meanings.’ It is particularly present in the world of contemporary media (including social media), where reports from catastrophes or socio-political breakthroughs are interrupted by banal advertisements, and high art is adjacent to kitsch.

At the exhibition, we present works from various periods of Porter’s work. There are several early prints, including those awarded at the 1986 International Print Biennial in Kraków, a group of installations, photographic and painting compositions from the last 20 years and films. We also show a record of the performance *Them* (2018) from *The Kitchen* in New York, featuring inanimate and human actors. In recent years, Porter has been working with Ana Tiscornia and Sylvia Meyer (music) on films and theatre productions.

Liliana Porter’s work has been influenced by various trends in art — surrealising metaphorical art, minimalism, pop art, conceptualism — but she remains a separate artist with a very characteristic (one might say, youthful) style and bitterly witty vision of the world, a creator of small worlds. ●●●

Magda Kardasz

*Malujący mężczyzna*, 2018, figurka, farba akrylowa

*Man Painting*, 2019, figurine, acrylic paint

*Lis w lustrze*, 2007, wideo, 19’10”

*Fox in the Mirror*, 2007, video, 19’10”

s. 10–11:  
*Czerwony piasek*, 2018, barwiony piasek, figurka

pp. 10–11:  
*Red Sand*, 2018, coloured sand, figurine





16.02–7.04.19

Miejsce Projektów Zachęty | Zachęta Project Room

# Izabela Łęska, Mikołaj Szpaczyński

## Na końcu spojrzenia

Izabela Łęska, Mikołaj Szpaczyński

## At the End of the Gaze

kuratorka | curator: Magda Kardasz

współpraca | collaboration: Julia Harasimowicz



foto. dzięki uprzejmości artystki | photos courtesy of the artist

[...] Stoję przed cyklem obrazów Izabeli Łęskiej zatytułowanych *Spacery subiektywne*, który stanowi zuchwałą próbę „odzyskania miasta” dla siebie, tj. próbę odnalezienia obrysu i zarysu miasta odnajdywanego w rytmie kroków codziennych spacerów. Oto rysunek subiektywny, powstały jako rodzaj zapisu w postaci linearnego obrazu, przeobrażający się w formę miejskiej mapy. Oto rysunek będący wynikiem kolekcjonowania *objets trouvés* — przedmiotów znalezionych podczas włóczęgi, wędrowki, szabrowania miejsc. Artysta staje się tu antropologiem ulicy dryfującym wśród ulic miasta. To miasto nie może być Rzymem lub Wenecją – tam bowiem ścieżki są od dawna ustalone i wpisane w schemat zwiedzana, to musi być miasto nieobciążone pamięcią i historią. Izabela Łęska nie wspomina sytuacjonistów — Raoula Vaneigema czy Guya Deborda, ale jest oczywiste jak bliskie jej są sytuacjonistyczne sztuki „wywracania życia”, tj. sztuka chodzenia po mieście jako sztuka błędzenia, dryfowania bądź sztuka używania języka jako sztuka re-cytowania ciągłe w innych miejscach starych tropów. Czy te 36 czarno-białych wydruków rysunków cyfrowych i opisów spacerów może stanowić portret współczesnego człowieka chodzącego, błakającego się, współczesnego spacerowicza, miejskiego kłusownika? Autorka słusznie powiada, że kroczenie jest tak samo naturalne jak oddychanie. Z pewnością ten cykl może stanowić równie dobrze subiektywny obraz miasta-terenu, nad którym ciało nigdy w pełni nie panuje.

Szymon Wróbel, *Zwrot postkrytyczny. W stronę sztuki technokapitalizmu* (fragment), w: *Międzynarodowy Konkurs na Eksperyment w Sztukach Wizualnych Próba 3*, kat. wyst., Galeria Sztuki im. Jana Tarasina w Kaliszu, 2017, s. 17–18.

... I stand before a series of paintings by Izabela Łęska, titled *Subjective Walks*, which is a bold attempt to ‘take back the city’ for oneself, that is, an attempt to find the contour and outline of the city found in the rhythm of the steps of daily walks. Here is a subjective drawing, created as a kind of record in the form of a linear picture, transforming into the shape of an urban map. Here is a drawing resulting from collecting *objets trouvés* — objects found while meandering, roaming, looting places. The artist becomes a street anthropologist drifting among the streets of the city. This city cannot be Rome or Venice — the paths there have long been set and are inscribed in the schema of sightseeing — it must be a city unencumbered by memory and history. Izabela Łęska does not mention the Situationists — Raoul Vaneidem or Guy Debord — but it is obvious that how close she is to such Situationist acts of ‘upending life’, that is, the art of walking around the city as the art of wandering, drifting, or the art of using language as the art of re-citing the same old tropes in different places. Can these 36 black-and-white prints of digital drawings and descriptions of walks be a portrait of contemporary humans, walking, wandering, contemporary strollers, urban poachers? The author aptly states that walking is as natural as breathing. This cycle can certainly be a subjective picture of a city-terrain, over which the body never has full control.’

Szymon Wróbel, *The Post-Critical Turn. Towards the Art of Technocapitalism* (fragment), in: *ATTEMPT 3 — International Contest for Experiment in Visual Arts*, exh. cat., Kalisz: Galeria Sztuki im. Jana Tarasina, 2017, pp. 17–18.



fot. | photo: Weronika Wysocka, archiwum Zachęty | Zachęta archive

Posunął się dalej, wyżej, ku niebu. Niekiedy wtykał górny koniec swego kijka narciarskiego w śnieg i potem wyciągając go, przyglądał się, jak się z głębi ukazywało niebieskie światło. Bawiło go i mógł stać długo, wywołując wciąż na nowo to drobne optyczne zjawisko. [...] Po prawej, z boku, w pewnej odległości majaczył las. Kierował się tam, aby mieć jakiś ziemski cel przed sobą, miast białawej transcendencji, i zsunął się nagle po pochyłości, której przedtem nie zauważył. Zbyt był oślepiiony, aby widzieć, jakie jest ukształtowanie terenu. Nie widział nic. Wszystko rozplywało się przed jego oczami. Zupełnie nieoczekiwanie natknął się na przeszkody. Poddął się spadkowi, nie rozróżniając oczami stopnia jego nachylenia. [...] Wypoczywając [...], wypalił papierosa, wciąż jeszcze z uczuciem ucisku, napięcia i niepokoju, płynącym z tej nazbyt głębokiej ciszy i awanturycznej samotności; ale zarazem był pełen dumy, że tę samotność zdobył, i pełen odwagi w poczuciu, że ma prawo przebywać w takim otoczeniu.

Tomasz Mann, *Czarodziejska góra* (fragment), t. 2, Wydawnictwo Muza, Warszawa 2008, s. 73–174.

He pushed on, moving ever higher, skyward. Sometimes he would thrust the end of his ski pole into the snow and watch blue light jump from the deep hole as he pulled it out. It was fun — he stood there for a long time, just trying out this little optical phenomenon over and over. ... A foggy wood emerged a little way ahead on his right. He turned toward it to have some earthly goal before his eyes, instead of white transcendence — and suddenly he was racing downward, though he had seen no dip in the terrain. The blinding light prevented his making out any sort of contour; he could see nothing really, everything blurred before his eyes. Obstacles could rise up unexpectedly right in front of him. Unable to make out the angle of decline, he let the slope pull him downward. ... He rested beneath the boughs, smoked a cigarette. His soul was still weighed down, oppressed, tense from the profound silence, the dangerous solitude, but he was proud of having conquered it and felt a courage that came from his intrinsic right to such surroundings.

Thomas Mann, *The Magic Mountain* (fragment), trans. from the German by John E. Woods, New York: Knopf Doubleday Publishing Group, 1995.

Mikołaj Szpaczyński, od lewej: *Ostarice*, 2019, film; *Przejście*, 2014, film

na sąsiedniej stronie:  
Izabela Łęska, *Spacery subiektywne*, 2015

Mikołaj Szpaczyński, from left: *Outlier*, 2019, film; *Crossing*, 2014, film

opposite:  
Izabela Łęska, *Subjective Walks*, 2015



Mikołaj Szpaczyński,  
*Przechodzę*, 2019, film

Mikołaj Szpaczyński,  
*I'm Moving*, 2019, film

Izabela Łęska, *Męty*, 2019,  
instalacja

Izabela Łęska, *Floaters*, 2019,  
installation

na sąsiedniej stronie:  
Izabela Łęska, *Męty ciała  
szklistego*, 2019, instalacja

opposite:  
Izabela Łęska, *Vitreous Floaters*,  
2019, installation

Mikołaj Szpaczyński, *Przejście*,  
2014, film

Mikołaj Szpaczyński, *Crossing*,  
2014, film



Chodzenie uwalnia nas od pojęcia tożsamości, od dążenia do bycia kimś, do posiadania imienia i historii. Bycie kimś jest dobre na imprezie, jest dobre w gabinecie psychologa. Ale czyż nie jest zarazem kolejnym społecznym zobowiązaniem, które nas ogranicza (musimy być wierni własnemu obrazowi), niemądrą fikcją którą wzięliśmy na swoje barki? Idąc, stajemy się wolni, bo jesteśmy nikim. Idące ciało nie ma historii, płynie w nim tylko odwieczny nurt życia.

Frédéric Gros, *Filozofia chodzenia* (fragment), Czarna Owca, Warszawa 2014.

By walking, you escape from the very idea of identity, the temptation to be someone, to have a name and a history. Being someone is all very well for smart parties where everyone is telling their story, it's all very well for psychologists' consulting rooms. But isn't being someone also a social obligation which trails in its wake — for one has to be faithful to the self-portrait — a stupid and burdensome fiction? The freedom of walking lies in not being anyone; for the walking body has no history, it's just an eddy in the stream of immemorial life.

Frédéric Gros, *A Philosophy of Walking* (fragment), trans. John Howe, London: Verso, 2014.

Przedstawiciel amerykańskiego pragmatyzmu, Richard Shusterman w swojej koncepcji kładł nacisk na doświadczenie, w którym świadomy ruch ciała miał być punktem zapalnym dla zmiany sposobu myślenia. Wydaje się, że ten model filozofowania jest szczególnie bliski Mikołajowi Szpaczyńskiemu, działającemu na Śląsku artyście, urodzonemu w 1989 roku, absolwentowi ASP w Katowicach, autorowi obiektów, hipnotyzujących instalacji dźwiękowych i prac wideo. Wyrastają one z nomadycznego temperamentu i wynikającej z niego silnej potrzeby wędrówek, ciągłego bycia w ruchu, przemieszczania się. Wyrwanie się z kolein myślenia jest u niego równoznaczne z przecieraniem nowych szlaków, eksplorowaniem choreograficznego potencjału wędrowania, któremu patronuje figura wagabundy i flâneura. „Lubię chodzić — napisał Szpaczyński — Unikam jednak betonu i asfaltu. Najbardziej wartościowa jest dla mnie droga dzika i nieplanowana, pełna wystających kamieni, korzeni czy przecinających ją strug. Zastany teren miał równie duży wpływ na efekt moich prac, co moja własna osoba. Staralem

się stworzyć syntezę ciała z fizycznie doświadczanym krajobrazem”. Opowiadając o pracach, odwołuje się on do pojęcia oceanicznego odczucia, którego użył po raz pierwszy Romain Rolland, opisując w swoich powieściach doświadczenie stopienia z otoczeniem, rodzące się podczas przebywania w rozległych, jednorodnych sensorycznie przestrzeniach lub podczas monotonnej transowej czynności.

[...]

Chodzenie jako medium sztuki, wykorzystywane przez Szpaczyńskiego, jest doświadczaniem rzeczywistości miejsca, jego solidności i trwałości, a przede wszystkim badaniem ciężaru własnego ciała. „Każdy krok szczepia nas z ziemią, stopa wciąż opada, co chwilę nacisk, potem wybiecie i uniesienie. Za każdym krokiem musimy opaść, by ruszyć dalej. Stopa ukorzenia się w tym powtarzalnym uścisku z ziemią. Każdy krok przywiązuje ją bardziej”<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> Frédéric Gros, *Filozofia chodzenia*, Czarna Owca, Warszawa 2015, s. 195.

Marta Lisok, *Sen o uwięzieniu w Jaskini* (fragment), „Fragile. Pismo Kulturalne”, 29.09.2017.

In his writing, Richard Shusterman, a representative of American pragmatism, emphasised the experience in which conscious body movement was to be the flash-point for changing the way of thinking. It appears that this model of philosophy is particularly near and dear to Mikołaj Szpaczyński, an artist working in Silesia, born in 1989, a graduate of the Academy of Fine Arts in Katowice, author of objects, hypnotising sound installations and video works. They emerge from a nomadic temperament and the resulting strong need for wandering, constantly being in motion, movement. For him, breaking out of the ruts of thinking is tantamount to clearing new trails, exploring the choreographic potential of wandering, under the patronage of the vagabond and the flâneur. Szpaczyński wrote, ‘I like walking but I avoid concrete and asphalt. For me, the wild and unplanned road is the most valuable, full of protruding rocks, roots, and streams cutting across it. The terrain I found had as much influence on the result of my work as my own person. I tried to create a synthesis of the body with the physically experienced landscape.’ When talking about his works, he refers to the concept of the oceanic feeling that Romain Rolland used for the first time in his novels, describing the experience of merging with the environment, born during a stay in vast, sensorially homogenous spaces or during a monotonous, trance-like activity.

...

Walking as an artistic medium, used by Szpaczyński, is an experience of the reality of a place, its solidity and durability, and above all, an examination of the weight of one’s own body. “. . . at every step, contact, the foot endlessly falling back down; that support every time, the perpetual sinking down to lift up again. That is how the foot takes root, through that repeated enlacement with the earth. Each step forming another knot.”<sup>1</sup>

<sup>1</sup> Frédéric Gros, *A Philosophy of Walking*, translated by John Howe, London 2014, pp. 184–185.

Marta Lisok, *Sen o uwięzieniu w Jaskini* (fragment), *Fragile. Pismo Kulturalne*, 29 September 2017.



## „Wędrowiec jest zawsze na końcu swego spojrzenia”.

za: Tadeusz Sławek, *Ujmować. Henry David Thoreau i wspólnota świata*, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 2009

‘A wanderer always is at the end of his gaze.’

after: Tadeusz Sławek, *Henry David Thoreau — Grasping the Community of the World*, trans. Jean Ward, Frankfurt am Main: Peter Lang, 2014





# Lalki: teatr, film, polityka

## Puppets: Theatre, Film, Politics

kuratorka | curator: Joanna Kordjak

współpraca merytoryczna | academic collaboration: Kamil Kopania

współpraca | collaboration: Julia Leopold, Paulina Darłak

artyści współpracujący | collaborating artists: Roman Dziadkiewicz & Wojciech Ratajczak, Paulina Ołowska & Elżbieta Jeznach, Daniel Rumiancew, Łukasz Rusznica & Krystian Lipiec

architektura wystawy | exhibition design: Maciej Siuda Pracownia (Billy Morgan, Patrycja Dyląg, Jan Szeliga, Maciej Siuda)

opracowanie dźwięku | sound design: Michał Mendyk, Robert Migas, Jacek Szczepanek

identyfikacja wizualna | visual identity: Jakub de Barbaro

współorganizator | coorganiser: FilMOTEKA Narodowa — Instytut Audiowizualny | National Film Archive — Audiovisual Institute

partner | partner: Akademia Teatralna im Aleksandra Zelwerowicza w Warszawie,

Wydział Sztuki Lalkarskiej w Białymstoku | The Aleksander Zelwerowicz National Academy of Dramatic Art in Warsaw, Department of Puppetry Art in Białystok

Ogromny potencjał lalki teatralnej jako narzędzia artystycznej ekspresji doceniony został w pełni na początku XX wieku. Modernizm poszukujący źródeł odnowy języka sztuki na marginesach głównego nurtu kultury stworzył dogodny grunt dla „odkrycia” teatru lalkowego przez artystów i włączenia go jako pełnoprawnej dziedziny w obszar sztuk wizualnych. Na podniesienie jego rangi wpływ miały rodzące się wówczas koncepcje teatralne, np. teoria nadmarionety Edwarda Gordona Craiga. Zainteresowaniu artystów awangardowych tą dziedziną sprzyjały również — znajdujące swoje odbicie w literaturze i sztuce zaludnianych przez postaci humanoidów, manekinów i automatów — fascynacja i niepokój, jakie wywoływała lalka, związane z gwałtownym postępowaniem techniki i mechaniki i narastającym odczuciem dehumanizacji nowoczesnego świata.

Teatr lalkowy doskonale wpisywał się w założenia awangardy: po pierwsze, służąc jako narzędzie zaangażowania społeczno-politycznego, po drugie — otwierając nową, niezwykle atrakcyjną przestrzeń dla awangardowych eksperymentów formalnych. W poszukiwaniu nieznanych możliwości i środków wyrazu dla nowoczesnego języka do teatru lalkowego sięgali futuryści, ekspresjoniści czy dadaiści. Artyści, jak Paul Klee, który na przestrzeni kilkunastu lat wykonał kilkadziesiąt pacynek dla swojego syna Felixa, tworzyli lalki na własny użytek lub w ramach stałej bądź epizodycznej współpracy z kabaretami (Oskar Kokoschka, George Grosz) czy profesjonalnymi teatrami lalkowymi (Enrico Prampolini współpracujący z teatrem Vittoria Podrekkii w Rzymie lub Sophie Taeuber-Arp dla teatru Alterna w Zurychu). Teatr lalkowy — przez długi czas uważany za gatunek niższy, bliższy teatrowi ulicznemu czy cyrkowi, spychany na margines, traktowany niezbyt poważnie i łączony przede wszystkim z rozrywką dla dzieci — pozwalał na przekraczanie granic różnych dziedzin twórczości (malarstwa, rzeźby, scenografii), ale i sztywnych podziałów na kulturę popularną i elitarną.

Jeszcze jednym odkrytym i docenionym przez dwudziestowiecznych twórców aspektem teatru lalkowego jest wyjątkowa autonomia, jaką dawał on artyście, który mógł wcielać się w różne role: nie tylko projektanta i twórcy lalek, ale i reżysera. Jego rola wykraczała daleko poza projektowanie samej lalki, ale ściśle wiązała się z projektowaniem jej otoczenia: przestrzeni scenicznej, światła, choreografii, nierzadko dźwięku. Jeśli uznamy, że kwintesencją życia lalki jest jej spojrzenie i ruch, to rola artysty-projektanta lalek w ich ożywieniu jest niemal równie, jeśli nie tak samo ważna jak rola animatora czy aktora obdarzającego je głosem. W projekt lalki — jej wyraz plastyczny (od mimiki po proporcje ciała) i konstrukcję, a przez to możliwości animacyjne — wpisany jest bowiem program jej działania.



foto: FINA

W okresie międzywojnia awangardowe eksperymenty na gruncie teatru lalkowego stanowiły jednak zjawisko marginalne i nie zrewolucjonizowały głównego jego nurtu. Dopiero lata powojenne przyniosły istotne zmiany — na większą skalę obserwować można było zjawisko przenikania się sztuki i teatru lalkowego, a także wyraźny wpływ na ten ostatni awangardowych zjawisk w sztuce. Wystawa w Zachęcie oraz towarzysząca jej publikacja koncentrują się na tym szczególnym momencie w historii teatru lalkowego w Polsce. Przedmiotem zainteresowania jest metamorfoza (i jej geneza) tej dziedziny teatru w latach pięćdziesiątych i sześćdziesiątych XX wieku.

Ali Bunsch, lalka do spektaklu *Lot w nieznanie*, Teatr Lalek Miniatura w Gdańsku, 1958, Archiwum Państwowe w Gdańsku

Ali Bunsch, puppet for *Flight into the Unknown*, 'Miniatura' Puppet Theatre in Gdańsk, 1958, State Archive in Gdańsk

na sąsiedniej stronie:  
Jan Berdyszak, Rycerz, lalka do spektaklu *Pieśń o lisie* w Teatrze Lalki i Aktora Marcinek w Poznaniu, 1961, Teatr Animacji w Poznaniu

opposite:  
Jan Berdyszak, The Knight, puppet for *The Fox Song*, 'Marcinek' Puppet-and-Actor Theatre in Poznań, 1961, Animation Theatre in Poznań



foto: Jerzy Baranowski, CAF

Pochód pierwszomajowy w Warszawie, 1955

May Day parade in Warsaw, 1955

Pochód pierwszomajowy w Warszawie, makietka satyryczna wykonana przez studentów, 1953

May Day parade in Warsaw, satirical effigies made by students, 1953

na sąsiedniej stronie:

Ali Bunsch, *Sambo*, lalka do spektaklu *Sambo i lew* w Teatrze Lalek Arlekin w Łodzi, 1950, wł. prywatna

opposite:

Ali Bunsch, *Sambo*, puppet for *Sambo and the Lion*, 'Arlekin' Puppet Theatre in Łódź, 1950, private collection



foto: Zygmunt Włodwiński, CAF

Celem — wpisanie wybranych realizacji, ale i szerzej pewnych zjawisk, jakie zachodziły w teatrze lalkowym, w kontekst ówczesnych nurtów w sztuce. Ważne wydaje się również zobaczenie ich na tle sytuacji społeczno-politycznej (istotnym czynnikiem było tu upaństwowienie teatrów lalkowych, powstanie gęstej sieci tych placówek — zarówno w tych najważniejszych, jak i licznych prowincjonalnych ośrodkach). Teatr lalek staje się w tym czasie teatrem artystycznym, a niezwykle rezultaty przynosiło coraz bardziej wyraźne przenikanie w jego obręb innych rodzajów sztuk.

Realizowane w powojennej Polsce spektakle lalkowe zarówno dla dzieci, jak i dorosłych widzów stanowiły interdyscyplinarne przedsięwzięcia z udziałem wybitnych malarzy, rzeźbiarzy oraz kompozytorów. O wyjątkowości tych realizacji decydowało połączenie eksperymentalnej plastyki i muzyki z awangardowymi koncepcjami pedagogicznymi.

Spojrzenie na teatr lalkowy jako przestrzeń wizualnego eksperymentu daje szansę na uwzględnienie w historii sztuki artystów, którzy całą swoją zawodową aktywność poświęcili tej dziedzinie (np. Leokadia Serafinowicz czy Jerzy Kolecki). Przypomnienie zaś mało znanych epizodów współpracy z teatrem lalkowym czołowych postaci polskiej sceny artystycznej lat powojennych, jak Stanisław Fijałkowski, Jerzy Nowosielski, Jadwiga Maziarska, Jan Berdyszak czy Andrzej Pawłowski, pozwala zobaczyć na nowo różne wątki czy nawet całokształt ich działalności. Wystawa obejmuje także poszukiwania z pogranicza różnych dyscyplin powiązanych na rozmaite sposoby z teatrem lalkowym (jak lalki Marii Jaremy) czy pokrewnej, równie prężnie i równolegle rozwijającej się dziedziny, jaką była filmowa animacja lalkowa (oba obszary łączyły osoby twórców projektów lalek i scenografii) — i oczywiście, podobnie jak teatr lalkowy, wykraczająca poza twórczość dla dzieci.

Prezentacja wybranych realizacji, twórców i środowisk została zbudowana wokół różnych zagadnień, wśród których znalazły się antropologia ciała, pedagogika czy wreszcie polityka.

## POLITYCZNOŚĆ LALKI

Teatr lalkowy z właściwym sobie humorem, ironią i szyderstwem stanowił od początku swojego istnienia narzędzie krytyki społeczno-politycznej (funkcja ta wpisana była w genzę wędrownych teatrów lalkowych). Skutecznie realizowano w nim różne polityczne strategie. Antropomorficzna figura lalki mogła zastępować żywą osobę, pozwalając na symboliczne wymierzenie jej kary (np. dokonanie egzekucji). Z wizerunkowym zastępowaniem związana była też inna tradycja lalek — użycie ich jako narzędzi i zastępczych obiektów satyry (np. w szopkach politycznych). Figury znanych postaci nie były w tym wypadku niszczone, lecz wystawiane na śmieszność. Jeszcze inna strategia użycia lalek (wykorzystująca element satyry) nie tyle wyśmiewała, ile przekreślała znaczenie polityczne pewnych osób, poprzez karykaturalne obrzydzenie. Przykładem takiego wykorzystania lalek były pochody pierwszomajowe organizowane w pierwszej połowie lat pięćdziesiątych. W tych masowych spektaklach ulicznych obok bohaterów komunizmu występowały karykaturalne przedstawienia imperialistów i ich sojuszników w formie gigantycznych kukieł lub aktorów ubranych w ogromne groteskowe maski. Opisywano je w sposób nawiązujący do tradycji jarmarcznych jako *Cyrk Trumanillo* czy *Churchilliada*. W okresie socrealizmu teatr lalkowy stał się narzędziem propagandy ideologicznej i kształtowania „nowego socjalistycznego człowieka” (jakże ważne w tym projekcie było dziecko!). Propagowaniu socjalistycznych służył również odpowiednio dobrany repertuar o tematyce obrazującej walkę klas (*Wielki Iwan*) czy walkę ze wspierającym imperializm rasizmem (*Sambo i lew*).





Henryk Wiciński, projekty kostiumów do niezidentyfikowanej sztuki teatralnej dla teatru Cricot, ok. 1934, gwasz, tusz, papier, Muzeum Narodowe w Krakowie

Henryk Wiciński, costume designs for an unidentified play of Cricot theatre, ca 1934, gouache and ink on paper, National Museum in Kraków

*Zaklęty rumak* Bolesława Leśmiana, reż. Zbigniew Kopalko, scenografia, projekt lalek: Adam Kilian, Teatr Lalka w Warszawie, 1960, fot. Edward Hartwig, archiwum Teatru Lalka

*Enchanted Steed* by Bolesław Leśmian, dir. Zbigniew Kopalko, stage design and puppet design: Adam Kilian, 'Lalka' Theatre in Warsaw, 1960, photo: Edward Hartwig, archive of 'Lalka' Theatre

na sąsiedniej stronie:  
Jan Berdyszak, Lis, lalka do spektaklu *Pieśń o lisie* w Teatrze Lalki i Aktora Marcinek w Poznaniu, 1961, Teatr Animacji w Poznaniu

opposite:  
Jan Berdyszak, *The Fox*, puppet for *The Fox Song*, 'Marcinek' Puppet-and-Actor Theatre in Poznań, 1961, Animation Theatre in Poznań



## TEATR JAKO ZABAWA

Teatr lalkowy okazał się doskonałym narzędziem do realizacji awangardowych koncepcji pedagogiczno-wychowawczych. Pionierem tego nurtu (nie tylko w Polsce, ale i na świecie) był Jan Dorman, a przestrzeń eksperymentu poczynając od lat pięćdziesiątych Teatr Dzieci Zagłębia w Będzinie. Dla wypracowanej przez Dormana koncepcji teatru jako zabawy kluczowe okazało się, wynikające z obserwacji dzieci naznaczonych wojenną traumą, przekonanie o terapeutycznej funkcji teatru. Za sprawą redukcji — a ostatecznie likwidacji — tradycyjnego parawanu odsłonięto machinę teatralną i siły motoryczne lalki, co znacząco zmieniło relacje pomiędzy aktorami a widownią. Przemianie uległy także relacje pomiędzy aktorami a lalką (lub szerzej — animowanym przedmiotem), a inspiracją dla nich stała się dziecięca zabawa. Podmiotowe traktowanie odbiorcy, czyli dziecka, zakładające jego pełnoprawne, aktywne uczestnictwo w procesie tworzenia teatru stało się punktem wyjścia dla działalności zarówno Jana Dormana, jak Leokadii Serafinowicz — w poznańskim Teatrze Lalki i Aktora Marcinek. Serafinowicz opierała działalność swojego teatru na współpracy

członków zespołu. Świadomie zapraszała do teatru wybitnych twórców, jak Jan Berdyszak czy Krzysztof Penderecki, wychodząc z przekonania, że język współczesnej plastyki i muzyki jest najbardziej odpowiedni do tworzenia spektakli dla dzieci.

## LALKI I AWANGARDA

### Jadwiga Maziarska, *Krzesiwo*

Przypominając mało znane epizody współpracy z teatrem lalkowym kilku czołowych postaci polskiej sceny artystycznej lat powojennych, rzucamy nowe światło na różne wątki czy nawet całokształt ich działalności. Obok np. Kazimierza Mikulskiego, Jana Berdyszaka i Stanisława Fijałkowskiego na wystawie przywołujemy postać wybitnej malarki i rzeźbiarki — Jadwigi Maziarskiej. W lalkach projektowanych w pierwszej połowie lat pięćdziesiątych dla Teatru Lalek przy Teatrze Ziemi Opolskiej w Opolu Maziarska, podobnie jak w kolażach tworzonych z fragmentów fotografii czy skrawków tkanin, wykorzystywała malarski efekt kontrastów barw i faktur. Jednak podejmowane przez nią próby przełamania konwencji i wprowadzenia innowacyjnych rozwiązań spotykały się z zarzutem formalizmu i oporem dyrekcji. „Najlepiej mieć swój teatr, choćby maleńki”<sup>1</sup> — pisała w liście do Erny Rosenstein. Własny teatr lalkowy, który planowała założyć w Krakowie, dawałby jej z pewnością dużo większą swobodę działania i możliwość wyjścia poza bliski realizmowi schemat w projektowaniu lalek i scenografii (o jego awangardowym kształcie pewne wyobrażenia dają stworzone znacznie później dwie rzeźby zainspirowane teatralnym doświadczeniem — *Kukła I* i *Kukła II*).

Twórczość scenograficzna Jadwigi Maziarskiej (m.in. dokumentacja spektaklu *Krzesiwo* z 1955 roku) zainspirowała Paulinę Ołowską oraz Elżbietę Jeznach do stworzenia scenografii do performansu *Kobieta Oko* (planowanego w przestrzeni wystawy 8 czerwca). Odnajdziemy tu także odwołania do spektaklu lalkowego Elżbiety Jeznach *Ambigüe* z 2018 (na podstawie Rolanda Topora).

### Andrzej Pawłowski — teatr epidiaskopowy

Eksperymenty z teatrem lalkowym okazały się również mało znanym, a bardzo znaczącym epizodem działalności Andrzeja Pawłowskiego. Wychodząc od inspiracji dokonania Bauhausu, ale też Siergieja Obrazcowa, dyrektora Państwowego Centralnego Teatru Lalek w Moskwie, przez kilka lat po ukończeniu studiów pracował nad stworzeniem teatrzyku lustrzanego, a następnie epidiaskopowego teatru lalek. Swój projekt, w założeniu ułatwiający pracę lalkarzom i zapewniający szerszą społeczną dostępność teatru, opatentował i starał się rozwijać. Ostatecznie jego starania spełzyły na niczym, z powodu... braku zainteresowania środowiska lalkarskiego i problemów z dostępem do precyzyjnych narzędzi optycznych. Jednak pochodną prowadzonych podczas pracy nad teatrem epidiaskopowym eksperymentów były ważne dla polskiej sztuki lat pięćdziesiątych i sześćdziesiątych *Kineformy*. W tym niezwykłym niezrealizowanym projekcie skupiają się w ciekawy sposób wszystkie ważne dla późniejszej twórczości artysty elementy — bazując na eksperymentach optyczno-światlnych (z pomocą luster i soczewek można było uzyskiwać inną skalę i zniekształcenia postaci lalek) łączył w sobie to, co racjonalne z równie ważnym elementem metafizyki. Zapowiadał również jeszcze jeden kluczowy aspekt działalności Pawłowskiego jako projektanta form użytkowych. Teatrzyk lalkowy — jedyny, którego obsadę można zmieścić w walizce (dzięki czemu docierał do odbiorców w małych miejscowościach, świetlicach i sanatoriach) — pozwalał realizować projekt prawdziwie społecznie użyteczny. Do tych, a także późniejszych doświadczeń (jak eksperymenty ze *Stymulatorami wrażeń nieadekwatnych* z 1963 roku) nawiązuje zamykająca wystawę instalacja Romana Dziadkiewicza i Wojciecha Ratajczaka *Ręce (remiks)*. ●●●

Joanna Kordjak

<sup>1</sup> *Kolekcjonowanie świata. Jadwiga Maziarska. Listy i szkice*, red. Barbara Piwowarska, Instytut Adama Mickiewicza, Warszawa, 2005, s. 65.





*Tomek w krainie dziwów*, reż. Stanisław Ochmański, scenografia: Jerzy Kolecki, Teatr Lalek Rabcio-Zdrowotek w Rabce 1967, fot. Jerzy Sierosławski, archiwum Teatru Lalek Rabcio

*Tomek in Wonderland*, dir. Stanisław Ochmański, stage design: Jerzy Kolecki, 'Rabcio-Zdrowotek' Puppet Theatre in Rabka, 1967, photo: Jerzy Sierosławski, 'Rabcio' Puppet Theatre archive

*Szewczyk Dratewka*, reż. Alojzy Smolka, scenografia i projekt lalek: Tadeusz Kantor, Teatr Lalek przy Teatrze Ziemi Opolskiej w Opolu, 1952

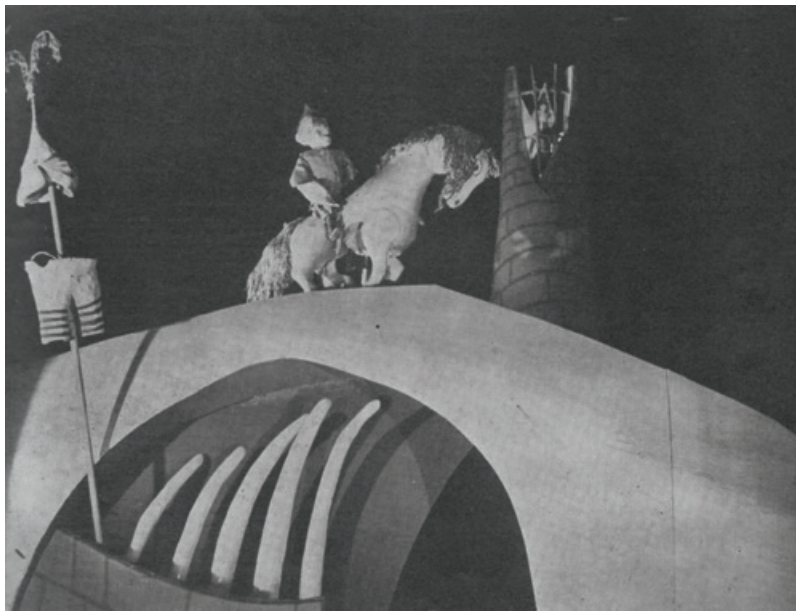
*Shoemaker Twine*, dir. Alojzy Smolka, stage design and puppet design: Tadeusz Kantor, Puppet Theatre of the Opole Region Theatre, 1952

**na sąsiedniej stronie:**

Jan Berdyszak, *Rachela*, lalka do spektaklu *Wesele* Stanisława Wyspiańskiego, reż. Leokadia Serafinowicz, Poznański Teatr Lalki i Aktora, Poznań, 1969, Muzeum Archeologiczne i Etnograficzne w Łodzi

**opposite:**

Jan Berdyszak, *Rachel*, puppet for *The Wedding* by Stanisław Wyspiański, dir. Leokadia Serafinowicz, Poznań Puppet-and-Actor Theatre, Poznań, 1969, Museum of Archaeology and Ethnography in Łódź



The immense potential of the theatre puppet as a means of artistic expression had not been fully appreciated before the beginning of the twentieth century. Modernism, exploring the margins of mainstream culture for new inspirations to revive the art language, had created a fertile ground for the 'discovery' of puppet theatre and its recognition as a legitimate field of the visual arts. This newfound appreciation for the genre was underpinned by emerging theatrical concepts, such as Edward Craig's theory of the über-marionette, as well as by avant-garde artists' fascination with and anxiety about the puppet, reflected in figures of humanoids, mannequins, and automatons in literature and art, a sentiment related to rapid advances in technology and a growing sense of the dehumanisation of the modern world.

Puppet theatre chimed in perfectly with the avant-garde's ideas, firstly as a means of socio-political critique, and secondly by opening up a new, incredibly attractive, space for formal experimentation. The futurists, expressionists, or dadaists all embraced puppet theatre in their quest for new potentialities and new means of expression for the modern art language. Artists — such as Paul Klee, who over more than a decade crafted several dozen hand puppets for his son, Felix — made puppets for their own use or as part of their collaboration with cabarets (Oskar Kokoschka, George Grosz) or professional puppet theatres (Enrico Prampolini for Vittorio Podrecca's Teatro dei Piccoli, Sophie Taeuber-Arp for the Alterna theatre in Zurich). Long considered a lower-brow genre akin to street theatre or circus, marginalised, slighted, and, last but not least, identified primarily with children's entertainment, puppet theatre made possible creative crossovers between different disciplines (painting, sculpture, stage design), but also between the popular and elite realms of cultures.

Another aspect of puppet theatre that was discovered and appreciated by twentieth-century artists was the extraordinary degree of autonomy that it gave the artist,

who could now embody various roles, not only as a designer and maker of puppets, but also their stage director. The artist was also instrumental in designing the puppet's environment: scenic space, lighting, choreography, and often sound. If the puppet's gaze and movement are a quintessence of its life, then the designer's role is perhaps as important as that of the puppet's manipulator or voice actor. The puppet's design — its visual expression (from facial play to bodily proportions) and construction, and therefore manipulability — defines its modus operandi.

During the interwar period, however, avant-garde experiments in puppet theatre were a marginal phenomenon and didn't revolutionise the mainstream of the genre. It was only the post-war years that saw major changes: creative exchanges between art and puppet theatre intensified, with the latter being clearly informed by and receiving a lot of influence from avant-garde artistic phenomena. The *Zachęta* exhibition and the accompanying publication zoom in on this special moment in the history of puppet theatre in Poland. The subject of our interest here is the metamorphosis that the genre underwent in the 1950s and 1960s, and its origins. Our purpose is to present selected puppet plays, but also larger puppet-theatre phenomena, in the context of the artistic trends of the era as well as the socio-political circumstances (the nationalisation and subsidisation of a large network of puppet theatres, in both big and smaller cities, were an important factor). During that time, puppet theatre became art theatre, and its ever closer liaisons with other artistic disciplines were producing extraordinary results.

The puppet shows staged in Poland after the Second World War, whether oriented at children or adults, were interdisciplinary projects involving outstanding painters, sculptors, and composers and offering a unique combination of experimental visuals and music with groundbreaking pedagogical concepts.

By considering puppet theatre as a space of visual experimentation, the exhibition makes it possible to include in art history those artists who devoted their entire careers to the genre (such as Leokadia Serafinowicz or Jerzy Kolecki). By outlining, in turn, little-known contributions made to puppet theatre by the leading figures of the Polish art scene of the post-war years, such as Stanisław Fijałkowski, Jerzy Nowosielski, Jadwiga Maziarska, Jan Berdyszak, or Andrzej Pawłowski, it sheds a new light on or even redefines various aspects of their practices. Furthermore, the show highlights experiments from the intersections of various disciplines related to puppet theatre (e.g. the puppets of Maria Jarema) or from the akin, equally vigorous discipline of stop-motion puppet film animation which developed in parallel; the two shared puppet and stage designers who were equally eager to go beyond the confines of art for young audiences.

Selected projects, artists, and hubs are presented in the context of bodily anthropology, pedagogical theories, or political circumstances.

## THE POLITICALITY OF THE PUPPET

From the very beginning, puppet theatre, with its wit, irony, and mockery, served as a means of socio-political critique (which was the original purpose of travelling puppet theatres). Various political strategies were successfully pursued through it. As an anthropomorphic substitute of a living political actor, the puppet could be derided, punished, even executed. In political puppet shows, it was used as a vehicle and substitute object of satire; here the point wasn't to physically attack the referent, but to





ridicule them. Still another satirical strategy sought not so much to ridicule as to subvert the political significance of certain figures through caricatural exaggeration. One example of such use were May Day parades organised in the first half of the 1950s — street extravaganzas that besides the heroes of communism featured caricatural representations of the imperialists and their allies (as giant effigies or with actors dressed in huge grotesque masks); those were described with names harkening back to the country-fair-theatre tradition such as *The Trumanillo Circus* or *The Churchilliad*. Another aspect under Socialist Realism was the use of puppet theatre as a medium of ideological propaganda and the shaping of the ‘new socialist individual’ (how important the child was in that project!) Serving the promotion of socialist ideas was also a carefully selected repertoire with themes of class struggle (*The Great Ivan*) or struggle against imperialism-supporting racism (*Sambo and the Lion*).

### THEATRE AS CHILDREN’S PLAY

Puppet theatre became a perfect tool for the realisation of progressive pedagogical and educational concepts. Jan Dorman was a pioneer of this trend (not only in Poland but internationally too), running from the 1950s the Children of Zagłębie Region Theatre (Teatr Dzieci Zagłębia) in Będzin. What proved crucial for Dorman’s concept of ‘theatre as children’s play’ was a sense, resulting from his observations of war-traumatised children, of the therapeutic function of theatre. Reducing and ultimately removing the traditional screen, Dorman exposed the theatrical machinery and the puppet’s motoric forces, which significantly changed the relationship between the actors and the audience. The relationship between the actors and the puppet (or a manipulated object) changed too, inspired by children’s play. The idea of the recipient, the child, as a partner and active participant in the theatre-making process became a starting point for the work of both Dorman and for Leokadia Serafinowicz at the ‘Marcinek’ Actor-and-Puppet Theatre in Poznań. Serafinowicz’s theatre was a fundamentally collective

*Krzesiwo* Hansa Christiana Andersena, reż. Jadwiga Stasiniewicz, scenografia: Jadwiga Maziarska, Teatr Lalek przy Teatrze Ziemi Opolskiej w Opolu, 1955, archiwum Opolskiego Teatru Lalki i Aktora im. Alojzego Smolki

*Wiele hałasu o nic* Williama Szekspira, projekt lalek i masek: Piotr Sawicki, scena teatralna 2 Korpusu, San Basilio, 1946, archiwum Piotra Sawickiego juniora

**na sąsiedniej stronie:**  
Leokadia Serafinowicz, Osiołek Porfirion, lalka do spektaklu *Bal u profesora Bączyńskiego* w Teatrze Lalki i Aktora Marcinek, 1961, Teatr Animacji w Poznaniu

*The Tinder-Box* by Hans Christian Andersen, dir. Jadwiga Stasiniewicz, stage design: Jadwiga Maziarska, Puppet Theatre of the Opole Region Theatre, Opole, 1955, archive of Alojzy Smolka Opole Puppet-and-Actor Theatre

*Much Ado about Nothing* by William Shakespeare, stage design and puppet design: Piotr Sawicki, staged by the theatre of the 2nd Polish Corps, San Basilio, 1946, archive of Piotr Sawicki Jr

**opposite:**  
Leokadia Serafinowicz, Porfirion the Donkey, puppet for *The Ball at Professor Bączyński’s*, ‘Marcinek’ Puppet-and-Actor Theatre in Poznań, 1961, Animation Theatre in Poznań

one. She collaborated with outstanding artists, such as Jan Berdyszak or Krzysztof Penderecki, believing that the language of contemporary visual arts and music was most suitable for theatre for young audiences.

### PUPPETS AND THE AVANT-GARDE

#### Jadwiga Maziarska, *The Tinder-Box*

Remembering little-known episodes of puppet-theatre work by several leading Polish artists of the post-war years, we cast a new light on various aspects or even the entirety of their work. Besides Kazimierz Mikulski, Jan Berdyszak, or Stanisław Fijałkowski, we focus on the figure of the outstanding painter and sculptor Jadwiga Maziarska. In puppets created in the first half of the 1950s for the Opole Region Theatre’s Puppet Theatre, like in her collages made of fragments of photographs or shreds of cloth, Maziarska explored the painterly effect of colouristic and textural contrasts. Still, her attempts to break the convention and adopt a more innovative course encountered management resistance and met with accusations of formalism. ‘It’s best to have your own theatre, even a tiny one’<sup>1</sup>, she wrote in a letter to Erna Rosenstein. She was planning to start one in Kraków, and it would have surely given her far more creative control and the possibility to go beyond the compulsory near-realism in puppet and stage design (some suggestion of its likely avant-garde profile is offered by Maziarska’s two much later sculptures inspired by her theatrical experience, *Effigy I* and *Effigy II*).

Jadwiga Maziarska’s scenographic work (including documentation of *The Tinder Box* from 1955) inspired Paulina Ołowska and Elżbieta Jeznach to create the set design for the *Woman Eye* performance (planned for the 8th of June in the exhibition space). We can also see here references to Elżbieta Jeznach’s 2018 puppet show *Ambigüe* (according to Roland Topor).

#### Andrzej Pawłowski — epidiascope theatre

Puppet-theatre experiments were a little-known yet highly significant episode in the work of Andrzej Pawłowski. Inspired by the Bauhaus, but also by the achievements of Sergey Obraztsov, director of the State Central Puppet Theatre in Moscow, Pawłowski for several years after completing his studies worked on building a mirror puppet theatre, and then an epidiascope puppet theatre. He patented his design, which made the puppeteer’s work easier and ensured greater public accessibility of theatre, and sought to popularise it, but his endeavours ultimately came to nothing due to a lukewarm response from the puppetry community and the limited availability of precise optical tools. Still, the experience gathered in those experiments will inform Pawłowski’s *Cineforms*, an important work of 1950s–1960s Polish art. The one-of-a-kind never-realised project of the epidiascope theatre interestingly brought together all the elements that will play a role in the artist’s later work — based on optical and lighting effects (using mirrors and lenses to distort puppet figures) it combined the rational with the metaphysical on equal terms. It also anticipated another key aspect of Pawłowski’s practice as an industrial designer.

Finally, puppet theatre — the only one whose cast can be fit into a suitcase, allowing it to reach audiences in small towns, in dayrooms and sanatoriums — made it possible to pursue a project that was socially truly useful. Those and later experiences (such as the experiments with *Stimulators of Inadequate Impressions* in 1963) are alluded to by the installation by Roman Dziadkiewicz and Wojciech Ratajczak *Hands (remix)*, which concludes the show. ●●●

Joanna Kordjak

<sup>1</sup> *Kolekcjonowanie świata. Jadwiga Maziarska. Listy i szkice*, ed. Barbara Piwowarska, Warsaw: Instytut Adama Mickiewicza, 2005, p. 65.





# Ręce (remiks)

## Hands (remix)

Roman Dziadkiewicz, Wojtek Ratajczak

współpraca | collaboration: Dawid Bzdufa (\*splindr\*), Maja Luxenberg,  
Michał Rusnarczyk i inni | and others

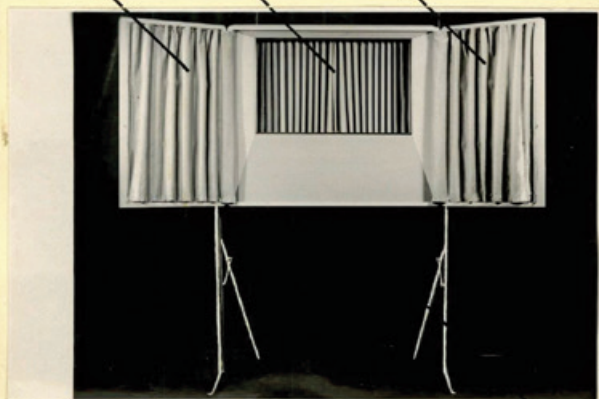


FIG. 1



FIG. 2

W roku 2015 Roman Dziadkiewicz i Wojtek Ratajczak, wraz z grupą studentek i studentów Wydziału Intermediów ASP w Krakowie, zrekonstruowali *Kineformy* Andrzeja Pawłowskiego. Była to pierwsza udana rekonstrukcja mitycznego, analogowego projektora w oparciu o zachowane elementy obudowy i mechanizmów, zdjęcia, rysunki i świadectwa osób pamiętających realizację Pawłowskiego z 1957 roku. Po odtworzeniu urządzenia grupa zrealizowała serię pokazów, których charakter nawiązywał bezpośrednio do formuły prezentacji *Kineform* w latach pięćdziesiątych, organizowanych podczas wieczorków tanecznych lub półoficjalnych imprez, z kolażową ścieżką muzyczną. „Po nic, bezgraniczna wolność...” — wspominał po latach te seanse Andrzej Wajda.

Skojarzenia z pograniczem sztuki i rozrywki, eksperymentu medialnego i zabawy dźwiękiem, światłem i gestem, archeologią kultury klubowej, imprezy, live-active, VJingu pojawiały się w toku prac nad projektem wielokrotnie i rozwinięte zostały w aktualnej wersji w formę multimedialnego, narracyjnego, audiowizualnego utworu z elementami partycypacyjnymi. Dekonstrukjom, remiksowi i połączeniom poddane zostały nie tylko technologiczne i formalne elementy nawiązujące bezpośrednio do *Kineform*, teatru epidiaskopowego i lustrzanego oraz *Stymulatorów wrażeń nieadekwatnych* Pawłowskiego, ale też wątki ikonograficzne z innych prac wciąż mało znanego krakowskiego artysty, projektanta i wizjonera. Pojawiają się motywy rąk (fotograficzny cykl *Genesis*), dotyku oraz „wrażeń nieadekwatnych”. Kluczowy jest aspekt uczestnictwa widza w procesie powstawania dzieła.

Modułowy obiekt będący konstrukcyjnym „remiksem” wybranych prac Pawłowskiego, usytuowany centralnie w sali wystawowej, zachęca widza do włożenia rąk do środka i poruszania umieszczonym wewnątrz obiektem mechanizmem, dzięki czemu można aktywnie uczestniczyć w pokazie — można, ale nie trzeba... Coś dzieje się samo. Analogowe i cyfrowe obrazy, dźwięki i elementy narracyjne, nakładając się na siebie, tworzą wciąż nowe jakości. Spaja je w całość autorska, baśniowa narracja audiowizualna o dziewczynce, której uciekły rączki, bogata w nawiązania do współczesnych i dwudziestowiecznych tradycji filozoficznych.

\*\*\*

**Ręce (remiks)** to wielokanałowy, analogowo-cyfrowy utwór audiowizualny zawierający elementy narracyjne i informacyjne, instrukcje dla widza pomagające mu czynnie uczestniczyć w pokazie przez wejście w dialog z pracą oraz elementy demonstrujące wyabstrahowane formy z repertuaru Pawłowskiego i/lub ich współczesne przetworzenia i kontynuacje wizualne. Interesowały nas nie tylko wizualne aspekty prac Pawłowskiego, ale też aktywne ożywienie projektów, które miały charakter performatywny, jak pokazy *Kineform* czy jednoaktówek *Cyrku* (w połączeniu z eksperymentalnie traktowanym formatem imprezy/balu/kawiarnianego pokazu na żywo). Nawiązujemy też do ludycznych aspektów jego praktyk (organizacja *Kolorowych zawrotów głowy* w krakowskiej ASP) czy teatru epidiaskopowego jako atrakcji dla dzieci leczących się w sanatoriach w Rabce.

phot. dzięki uprzejmości rodziny artystów | photo courtesy of the artist's family



Andrzej Pawłowski, z cyklu *Genesis*, 1967, dzięki uprzejmości rodziny

na sąsiedniej stronie:

Andrzej Pawłowski, przenośny lustrzany teatrzyk kukiełek, Kraków, opis wzoru użytkowego Ru-9603, opubl. 24.04.1951, fot. Archiwum Urzędu Patentowego w Warszawie

fig. 1. A — kurtyna zasłaniająca scenkę, B i C — otwarte drzwi, D — nogi teatrzyku od strony widza  
fig. 2. a — zwierciadło (odbijające uzyskany obraz pacynki w kierunku widza), b — ściana pionowa, c — podstawa (na rękę aktora), d — kukiełka, g — wieko podniesione pod kątem 45°, h — ręka aktora

Roman Dziadkiewicz, Wojciech Ratajczak, *Ręce (remiks)*, 2019, instalacja

Andrzej Pawłowski, from the *Genesis* series, 1967, courtesy of the artist's family

opposite:

Andrzej Pawłowski, portable mirror puppet theatre, Kraków, utility model description Ru-9603, published 24 April 1951, photo: Warsaw Patent Office Archive

fig. 1. A — stage curtain, B and C — openable doors, D — legs as seen by the audience  
fig. 2. a — mirror (reflecting the puppet image towards the audience), b — vertical wall, c — actor's hand support, d — puppet, g — lid/cover tilted at 45 degrees, h — actor's hand

Roman Dziadkiewicz, Wojciech Ratajczak, *Hands (remix)*, 2019, installation

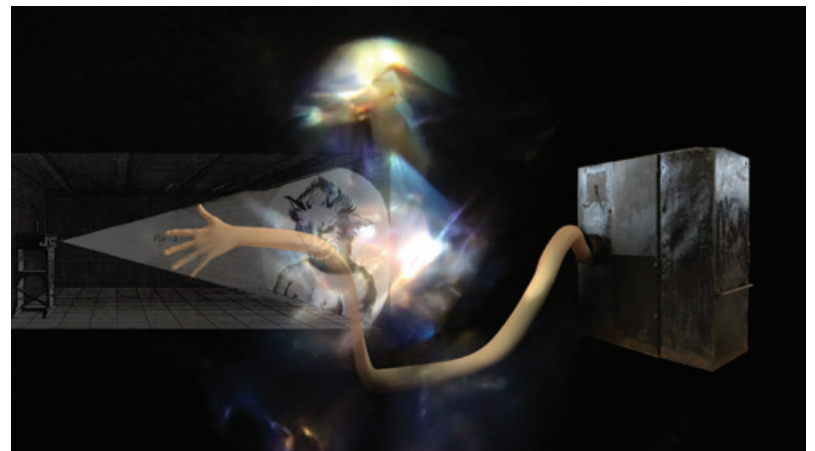
In 2015 Roman Dziadkiewicz and Wojtek Ratajczak, together with a group of students of the Faculty of Intermedia at the Academy of Fine Arts in Krakow, reconstructed Andrzej Pawłowski's *Cineforms*. It was the first successful reconstruction of a mythical, analogue projector based on the preserved elements of the casing and mechanisms, photographs, drawings and testimonies of people who remembered Pawłowski's 1957 project. After reconstructing the device, the group carried out a series of presentations whose character referred directly to the presentation formula of *Cineforms* from the 1950s, organised during dance parties or semi-official events with a collage music track. 'It was all for nothing, the boundless freedom . . .', Andrzej Wajda recalled these screenings years later.

Associations with the boundary of art and entertainment, media experiment and playing with sound, light and gesture, archaeology of club culture, party, live-act, VJing have appeared in the course of the work on the project many times and have been developed in their current version into a multimedia, narrative, audio-visual work with participatory elements. The technological and formal elements referring directly to the *Cineforms*, epidiascopic and mirror theatre and Pawłowski's *Stimulators of Inadequate Impressions* were not the only ones deconstructed, remixed and combined — iconographic themes from other works by the still little-known Krakow artist, designer and visionary also underwent these processes. There are motifs of hands (the photographic series *Genesis*), touch and 'inadequate impressions'. The key is the aspect of spectator's participation in the process of creating the work.

The modular object, which is a structural 'remix' of Pawłowski's selected works, located centrally in the exhibition hall, encourages the viewer to put their hands inside and manipulate the mechanism placed inside the object, thanks to which it is possible to actively participate in the show — possible, but not necessary . . . Something happens by itself. Analogue and digital images, sounds and narrative elements, overlapping each other, constantly create new qualities. They are bound together by an original, fairy-tale audio-visual narrative about a girl whose hands have run away, rich in references to modern and 20th century philosophical traditions.

\* \* \*

*Hands (remix)* is a multi-channel, analogue-digital audio-visual work containing narrative and informational elements, instructions for the viewer to actively participate in the show by entering into a dialogue with the work, as well as elements demonstrating abstracted forms from Pawłowski's repertoire and/or their contemporary transformations and visual continuations. We were interested not only in the visual aspects of Pawłowski's works, but also in the active revival of projects that had a performative character, such as the *Cineforms* screenings or the one-acts of *The Circus* (in combination with the experimentally treated format of an event/ball/café live show). We also refer to the ludic aspects of his practices (organisation of *Colourful Dizziness* at the Academy of Fine Arts in Kraków) or epidiascopic theatre as an attraction for children receiving treatment at sanatoriums in Rabka.



# Hokus pokus z materią Zenon Wasilewski: pionier animacji lalkowej

## Hocus Pocus with Matter

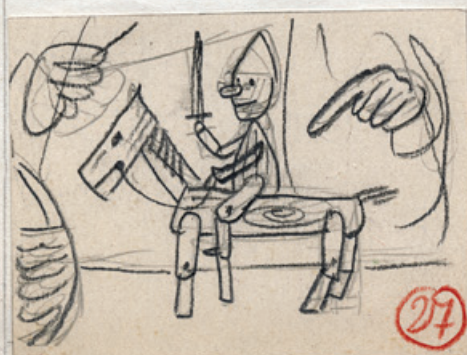
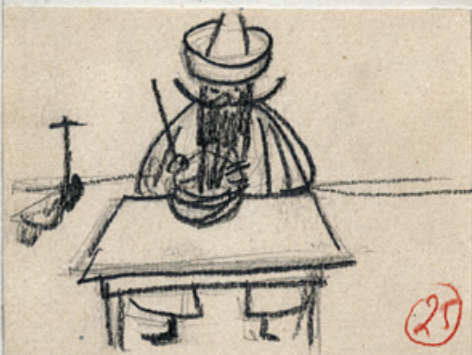
## Zenon Wasilewski: a Pioneer of Puppet Animation

Katarzyna Waletko

Zenon Wasilewski, którego filmy *Pan Piórko śni* oraz *Uwaga diabeł!* są prezentowane na wystawie *Lalki: teatr, film, polityka*, kojarzony jest głównie z twórczością dla dzieci, choć jego najlepsze animacje stworzone zostały z myślą o dorosłych widzach. Za dzieło definiujące jego twórczość uważa się zrealizowany w 1947 roku film *Za króla Krakusa*. I choć przed jego powstaniem, jeszcze przed wojną, powstawały krótkie formy w technice animacji rysunkowej i lalkowej, to jednak dopiero wspomniany film Wasilewskiego uznaje się za pierwszą w pełni dojrzałą animację w historii polskiej kinematografii. Na fotosach ukazujących reżysera przy pracy jest on zawsze poważny i skupiony, jakby niepasujący do całej reszty towarzystwa — lilipucich bohaterów swoich realizacji przeznaczonych dla młodej widowni: kotów, smoków i czarnoksiężników. Pionier filmu animowanego, ilustrator, malarz, nauczyciel kolejnych pokoleń twórców filmowych, a przy tym postać o skomplikowanej osobowości i pogmatwanym życiorysie.

W latach trzydziestych Zenon Wasilewski podjął współpracę z czasopismami satyrycznymi: „Muchą”, „Cyrylikiem Warszawskim”, „Szpilkami”, „Czarne na Białym”. Jego twórczość ilustratorska dała plastyczne podstawy do późniejszej działalności filmowej. Początkowo doklejał do rysunków fragmenty ilustracji, z czasem zaczął fotografować ulepione z plasteliny obiekty dołączane później do rysunku, a wreszcie całe scenki będące czymś na kształt stopklatki z lalkowymi bohaterami. Jego ilustracje z tego okresu to rysunki oraz kolaże obyczajowe i polityczne. Ich częsty bohater — Adolf Hitler — powrócił w twórczości Wasilewskiego tuż po wojnie jako walczący z kulą ziemską bokser w krótkiej animowanej sekwencji, jednym z tematów Polskiej Kroniki Filmowej. Groteska, purnonsensowy humor, złośliwy często dowcip obecne w satyrycznych ilustracjach Wasilewskiego znajdą po latach swoje miejsce w jego twórczości filmowej.

Jeszcze przed wojną nawiązał współpracę z wytwórnią filmów reklamowych Trio-Film, dla której stworzył kilka lalkowych reklam. Pierwsze próby wypadły pomyślnie, w 1939 roku zaczął więc realizować za pożyczone pieniądze pierwszą animację — opowieść o królu Krakusie. Niestety, wybuch wojny przerwał ukończenie dzieła, a materiał zarejestrowany na taśmie przepadł. Wasilewski wyjechał z Polski do ZSRR, po wojnie wrócił do kraju i we własnym mieszkaniu rozpoczął pracę nad nową wersją opowieści o dzielnym szewczyku, złym smoku i królu — *Za króla Krakusa*. Wkrótce powstały kolejne animacje: *Lis i bocian* oraz *Pan Piórko śni*. O ile pierwszy z wymienionych tytułów utrzymany był w realistycznej konwencji plastyki filmowej, o tyle drugi z nich to przykład nowego, świeżego spojrzenia na animację lalkową. *Za króla Krakusa* czy *Lis i bocian* oddziałują na widza poprzez swoją fakturę, materię, szczegółowe i realistyczne opracowanie wyglądu lalek, ich mimiki, a także dekoracji. Z kolei film *Pan Piórko śni* charakteryzuje prymat syntezy, uproszczenia fizyczności postaci i świata przedstawionego. Dominują linie diagonalne, ekspresjonistyczna z ducha scenografia, poetyka marzenia sennego. W warstwie fabularnej widz wyrusza w senną podróż wraz z pewnym urzędnikiem marzącym o lepszym życiu z sobą w roli dyrektora i spełnionej miłości. Film zrealizowany w 1949 roku po zjeździe filmowym w Wiśle (na którym ogłoszono obowiązujące odtąd w kinematografii zasady realizmu socjalistycznego), nie został dopuszczony do rozpowszechniania i odesłany na półkę z etykietką: „zbyt formalistyczny”. Po tym incydencie Wasilewski przez kilka lat tworzył animacje dla dzieci oparte na baśniowej anegdocie i dopiero w 1959 roku udało mu się stworzyć film *Uwaga diabeł!* — skierowany do dorosłego widza i zrywający z ludowo-baśniową tematyką. Oto magik wyczarowuje z kapelusza tańczące stoły i krzesła, a następnie diabła, który zaczyna rozrabiać. Jego niszczycielskie zapędy powstrzymuje dopiero pewna staruszka, która w nagrodę zostaje obdarowana anielskimi skrzydłami. Motyw czarodzieja ożywiającego materię powróci jeszcze w dwóch filmach twórcy — *Smoku z Banialuki* i *Drewnianym jeźdźcu*. W tych realizacjach głównym bohaterem jest Czarodziej Bartodziej, który daje popis swoich umiejętności przed zgromadzoną publicznością, przy okazji bawiąc się konwencją bajki w bajce. Magik i Bartodziej to bohaterowie odsyłający do postaci artysty-demiurga, animatora powołującego do życia nowe fantastyczne światy, gdzie wszystko jest możliwe: stoliki i krzesła wyginają się w tań-



Fotos do filmu *Uwaga diabeł!*, 1959

na sąsiedniej stronie:  
Zenon Wasilewski, fragment scenopisu rysunkowego  
do filmu *Drewniany jeździec*, 1964

Photos for the film *Attention, Devil!*, 1959

opposite:  
Zenon Wasilewski, partial storyboards for the film  
*The Wooden Horseman*, 1964

cu, łóżko unosi się nad uśpionym miastem, a szczapy drewna układają się w figurę rycerza. Sam Wasilewski w swoich wypowiedziach często wspominał o specyfice filmu animowanego, w którym martwa materia — dzięki talentowi animatora-artysty — uzyskuje sztuczne życie na ekranie, co daje nieograniczone możliwości realizacji wszelkich, nawet najbardziej fantastycznych wizji poetyckich. Reżyser lalek jest zatem czarodziejem, który stojąc samotnie na scenie i obiecując, że oto nowy wspaniały świat otworzy się przed oczami widza, ma absolutną władzę twórczą. Sam Wasilewski przy swoich filmach pełnił na ogół kilka funkcji — był reżyserem, scenarzystą, autorem projektów dekoracji i kukiełek, sam również często animował.

Ze szkiców znajdujących się w archiwum Filmo-teki Narodowej — Instytutu Audiowizualnego wynika, że Wasilewski planował całą serię filmów o przygodach Bartodzieja. W jednym z niezrealizowanych projektów bohater kieruje losami lalkowych postaci ukryty za sceniczną dekoracją, w innym pewien profesor pracuje nad ożywieniem martwej materii za pomocą specjalnego eliksiru. W twórczości Wasilewskiego często pojawiają się wątki przełamujące konwencję filmowej opowieści: władca narzekający na to, że w bajce brakuje smoka (*Smok z Banioluki*), bohater pytający autora filmu o swoje wynagrodzenie za złapanie złoczyńcy (*Zbrodni na ulicy Kota Brzuchomówcy*) czy wreszcie przekorne potraktowanie formuły happy endu (*Drewniany jeździec*, *Ballada o królownie Lilianie*). Wasilewski dostrzegał filmowy potencjał tkwiący w samym tworzywie, które może determinować warstwę fabularną dzieła. I tak w *Pięciu minutach dla zdrowia* obserwujemy wyginającego się we wszystkie strony bohatera, zapamiętałe trenującego swoje ciało, w *Drewnianym jeźdźcu* niektóre postaci z drewna są pełne żywicy i z dziurami po sękach, inne podziurawione przez kornika, a w *Zbrodni na ulicy Kota Brzuchomówcy* dwuwymiarowość bohatera implikuje ciąg fabularnych wydarzeń. Animacja jako żywioł materii wprawianej w ruch ręką animatora zyskuje, niczym bohater *Zbrodni...*, dodatkowy wymiar.

Twórczość Wasilewskiego zamyka i podsumowuje film *Człowiek z lustra*, którego bohater — pan Apolinary — na skutek nadużywania alkoholu traci pewnego dnia swoje lustrzane odbicie. Jego krnąbrny sobowtór, chcąc pożyć swoim własnym życiem, wciąż wymyka się Apolinarieemu, a wszczynając na mieście awantury, zapewnia mu opinię hulaki i łobuza. Jeśli potraktujemy lalkę i lustro jako narzędzia badania własnej tożsamości, także jej mrocznych zakamarków, wówczas ostatni film Wasilewskiego pozwoli spojrzeć na animację lal-



foto: Mieczysław Biełous/FINA

kową jako na medium niosące refleksję nad człowiekiem i światem, próbę jego oswojenia. Człowiek w miniaturze i jego sekretne życie, hokus pokus z materią.

Z osobistych notatek Wasilewskiego, zgromadzonych w archiwum FINA, wyłania się portret artysty świadomego swojej roli pioniera filmu lalkowego w Polsce, będącego w sporze ideowym z twórcami realizującymi kino filozoficzne (które święciło w latach sześćdziesiątych XX wieku triumfy na festiwalach), czy — używając jego określenia — animowane rebusy, niezrozumiałe dla widzów popisy filmowej plastyki. Był rozgoryczony z powodu marginalizacji pozycji filmu lalkowego w odradzającym się po wojnie kraju, o którego atmosferze przypominają okładki jego notatników z nadrukowanym hasłem „ZMP pomaga szkole w wychowaniu ofiarnych i świadomych budowniczych Polski Ludowej”. Walcząc o godniejsze honoraria dla reżyserów, prawo do wynagrodzenia dla plastyków i animatorów lalek, przygotował grunt dla działalności twórców skupionych wokół Studia Filmów Lalkowych, późniejszego Studia Małych Form Filmowych Se-Ma-For w Łodzi. Teczki z rysunkami i scenariuszami do niepowstałych filmów, „pomysłowniki” w duchu Georges’a Mélièsa czy Juliana Antonisza oraz rysunki konstrukcyjne lalek ukazują niezwykłą wyobraźnię i oddanie tematowi filmu lalkowego. Przez całe życie walczył z biurokracją, komisjami ocen scenariuszy, a większość jego pomysłów nie doczekała się realizacji. Fascynująca, dziś nieco zapomniana postać, o której Teresa Puchowska-Sturlis, jego dobra znajoma ze studia Se-Ma-For, nie mówi inaczej jak „pan Zenon”. ●●●

1 Zob. Zenon Wasilewski w serwisie fototeka.fn.org.pl.

2 Zenon Wasilewski, „Plastyczny” czy „animowany?”, „Film” 1965, nr 19, s. 10.

3 Andrzej Kossakowski, *Zenon Wasilewski pionier filmu animowanego w Polsce*, „Ekran” 1986, nr 6, s. 3.

4 Tytuł jednego z zeszytów z notatkami Wasilewskiego, archiwum FINA.

Dorobek Zenona Wasilewskiego i innych twórców studiów filmów animowanych jest dziś systematycznie opracowywany w Filmo-tece Narodowej — Instytucie Audiowizualnym, instytucji, która

posiada prawa do filmów zrealizowanych w Studiu Małych Form Filmowych Se-Ma-For (wcześniej Studiu Filmów Lalkowych w Tuszynie k. Łodzi). Wybrane materiały filmowe są publikowane na Repozytorium Cyfrowym FINA — [repozytorium.fn.org.pl](http://repozytorium.fn.org.pl), fotosy są dostępne na portalu Fototeka FINA — [fototeka.fn.org.pl](http://fototeka.fn.org.pl).

Zenon Wasilewski, whose films *Mr Plumelet Is Dreaming* and *Attention, Devil!* are presented at the *Puppets: Theatre, Film, Politics* exhibition, is associated mainly with works for children, although his best animations were created with adult viewers in mind. The film *During the Reign of Krakus the King*, made in 1947, is considered to be his seminal work. Although short form puppet and cartoon animations were made before its creation, even before the war, it is Wasilewski’s aforementioned film that is considered to be the first fully mature animation in the history of Polish cinematography. In the photos<sup>1</sup> depicting the director at work, he is always serious and focused, standing out from rest of the company — the Lilliputian protagonists of his productions intended for young audiences: cats, dragons and wizards. He was a pioneer of animated film, illustrator, painter, teacher of subsequent generations of filmmakers, and at the same time a character with a complicated personality and a confusing biography.

In the 1930s, Zenon Wasilewski began cooperation with satirical magazines *Mucha*, *Cyrulik Warszawski*, *Szpilki* and *Czarne na Białem*. His illustrative work provided an artistic foundation for his later film activity. Initially, he glued fragments of illustrations to his drawings, over time he began to photograph objects made of plasticine that were later attached to the drawings, and finally whole scenes that were something like a freeze-frame with puppet characters. His illustrations from this period are drawings and collages of customs and politics. Their frequent main character — Adolf Hitler — returned in Wasilewski’s work just after the war as a boxer fighting the globe in

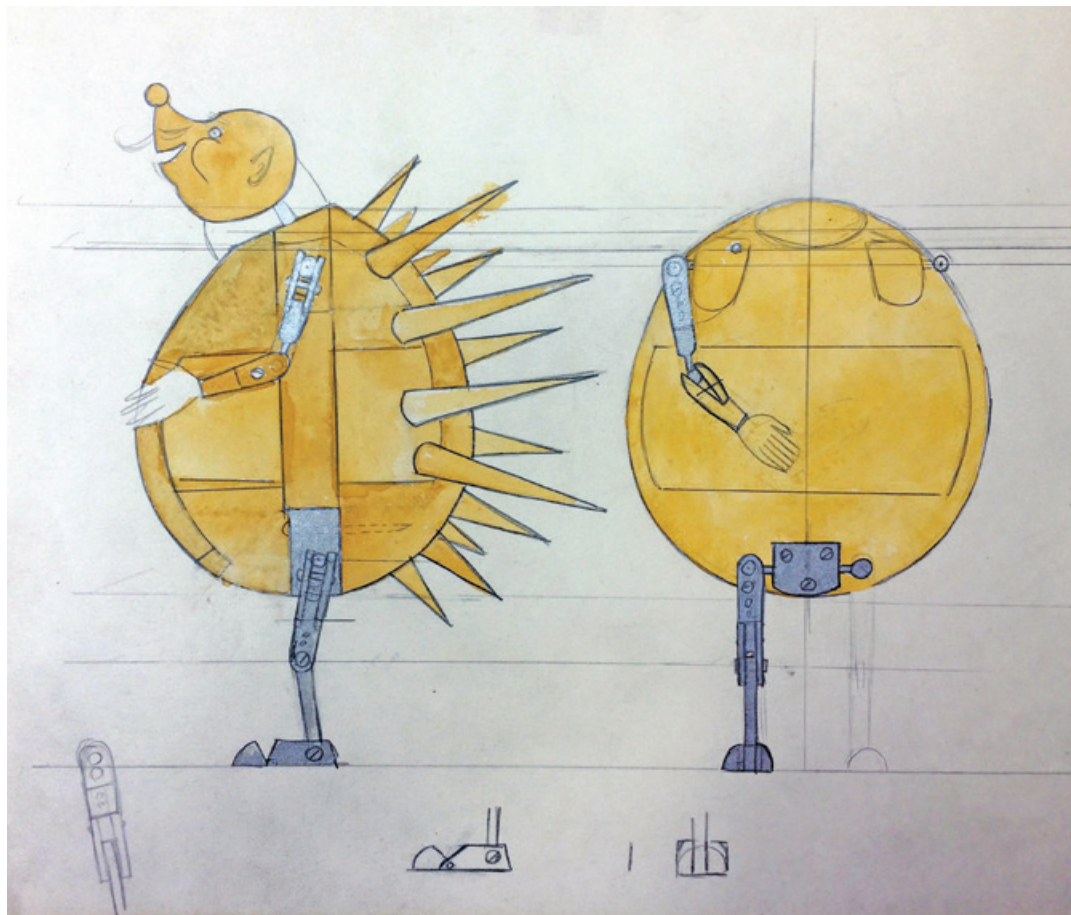


foto: FINA

a short animated sequence as one of the themes of the Polish Film Chronicle. The grotesque, pure nonsense humour, and frequently malicious jokes present in Wasilewski's satirical illustrations would find their place in his film work years later.

Even before the war, he established collaboration with Trio-Film advertising studio, for which he created several puppet commercials. The first attempts were successful, so in 1939 he started to make the first animation with borrowed money — a story about King Krakus. Unfortunately, the outbreak of the war interrupted the completion of the work and the material recorded on the tape was lost. Wasilewski left Poland for the USSR, returned to Poland after the war and started working on a new version of the story of the brave shoemaker, the evil dragon and the king — *During the Reign of Krakus the King*. Soon, new animations were created: *Fox and Stork* and *Mr Plumelet Is Dreaming*. While the former was maintained in the realistic convention of film visual arts, the latter is an example of a new, fresh look at puppet animation. *During the Reign of Krakus the King* and *Fox and Stork* influence the viewer through their texture, matter, detailed and realistic appearance of the puppets, their facial expressions and decorations. The film *Mr Plumelet Is Dreaming* is characterised by the primacy of synthesis, simplification of the physicality of the characters and the world presented. It is dominated by diagonal lines, scenery with an expressive spirit and the poetics of dreams. In the plot, the viewer embarks on a sleepy journey with a certain official who dreams of a better life with himself as a director, as well as of finding requited love. The film, made in 1949 after the Film

Congress in Wisła (at which the principles of Socialist Realism, which were binding in cinematography from then on, were announced), was not allowed to be distributed and was relegated to a shelf with the label: 'too formalistic'. After this incident, Wasilewski created animations for children based on a fairy-tale anecdotes for several years and it was not until 1959 that he managed to make the film *Attention, Devil!* — addressed to an adult audience and breaking with the folk and fairy tale themes. In the film, a magician conjures dancing tables and chairs out of a hat, and then a devil, which turns to mischief. Its destructive tendencies are stopped only by an old woman, who is rewarded with angel wings. The motif of the wizard animating matter would return in two more films by the creator — *The Dragon of Baniuluka* and *The Wooden Horseman*. In these works, the main character is the Wizard Bartodziej, who gives a display of his skills in front of the gathered audience, at the same time playing with the convention of a fairy tale within a fairy tale. The Magician and Bartodziej are the protagonists referring to the figure of the artist-demiurge, an animator who brings to life new fantastic worlds where everything is possible: tables and chairs twist in a dance, a bed rises above a dormant city, and slivers of wood arrange themselves into the figure of a knight. In his statements, Wasilewski often mentioned the specificity of animated film, in which inanimate matter — thanks to the talent of the animator-artist — gains artificial life on the screen, which gives unlimited possibilities of depicting even the most fantastic poetic visions.<sup>2</sup> The puppet director is therefore a wizard who, standing alone on stage and promising that a new wonderful

world will open before the viewer's eyes, has absolute creative power. Wasilewski himself usually played numerous roles in the creation of his films — he was a director, screenwriter, designer of decorations and puppets, as well as frequently performing the animations.

From the sketches in the archives of National Film Archive — Audiovisual Institute it appears that Wasilewski planned a whole series of films about Bartodziej's adventures. In one of the unrealised projects, the protagonist directs the fate of puppet characters hidden behind the stage decoration, and in another one, the professor works on bringing inanimate matter to life with a special elixir. In Wasilewski's work, there are often themes that break the convention of film storytelling: the ruler complaining that there is no dragon in the fairy tale (*The Dragon from Baniuluka*), the protagonist asking the filmmaker about the remuneration promised for catching a villain (*Crime on the Street of the Ventriloquist Cat*) and finally the perverse treatment of the happy end formula (*The Wooden Horseman*, *The Ballad of Princess Liliana*). Wasilewski noted the cinematic potential inherent in the material itself, which may determine the plot layer of the work.<sup>3</sup> And so, in *Five Minutes for Health*, we observe the protagonist bending in all directions, memorably training his body, in *The Wooden Horseman*, some of the wooden characters are full of resin and have holes from where the knots were, others are perforated by a bark beetle, and in the *Crime on the Street of the Ventriloquist Cat*, the two-dimensionality of the hero implies a series of plot events. Animation as the element of matter set in motion by the animator's hand gains, like the protagonist of *Crime . . .*, an additional dimension.

Wasilewski's work is concluded and summed up by the film *The Man from the Mirror*, whose protagonist, Mr Apolinary, one day loses his mirror image as a result of alcohol abuse. His headstrong doppelganger, in order to live his own life, keeps running away from Apolinary, and when he starts a brawl in the city, gains him a reputation as a hooligan and bully. If we treat the puppet and the mirror as a tool for exploring our own identity, including its dark nooks and crannies, then Wasilewski's last film will allow us to look at puppet animation as a medium for reflection on humanity and the world, an attempt to tame it. Humanity in miniature and its secret life, hocus pocus with matter.<sup>4</sup>

Emerging from Wasilewski's personal notes collected in the FINA archive is a portrait of an artist aware of his role as a pioneer of puppet film in Poland, one who was engaged in an ideological dispute with creators of philosophical cinema (which triumphed at festivals in the 1960s), or — using his term — animated rebuses, displays of cinematic visual arts incomprehensible to the viewers. He was disillusioned by the marginalisation of the position of the puppet film in a country reborn after the war, the atmosphere of which is recalled by the covers of his notebooks with the printed slogan 'ZMP helps schools to educate sacrificial and conscious builders of the People's Poland'. Fighting for more dignified royalties for directors, the right to remuneration for puppet artists and puppet animators, he laid the foundation for the activities of the artists gathered around the Puppet Films Studio,

Fotosy do filmów:

*Pięć minut dla zdrowia* (1959)  
*Uwaga diabeł!* (1959)  
*Zbrodnia na ulicy Kota Brzuchomówcy* (1961)

na sąsiedniej stronie:

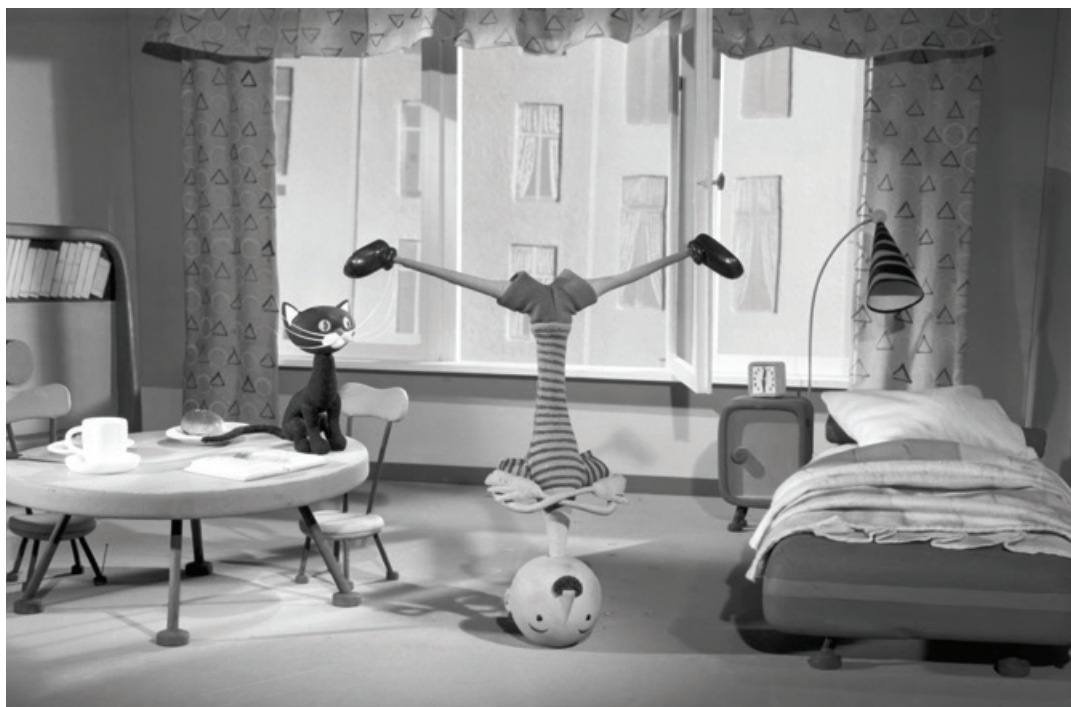
Zenon Wasilewski, szkic konstrukcji lalki do filmu  
*Lis i bocian* (1949)

Photos for the films:

*Five Minutes for Health* (1959)  
*Attention, Devil!* (1959)  
*Crime on the Street of the Ventriloquist Cat* (1961)

opposite:

Zenon Wasilewski, sketch of puppet construction  
for the film *Fox and Stork* (1949)



later the Se-Ma-For Small Film Forms Studio in Łódź. Folders with drawings and scripts for unproduced films, 'originators' in the spirit of Georges Méliès or Julian Antonisz, as well as construction drawings of dolls show the extraordinary imagination and devotion to the theme of puppet film. Throughout his life he fought against bureaucracy, scenario evaluation committees, and most of his ideas were not realised. He was a fascinating figure, somewhat forgotten today, about whom Teresa Puchowska-Sturlis, his good friend from the Se-Ma-For studio, does not speak of other than 'Mr Zenon'. ●●●

1 See Zenon Wasilewski at [fototeka.fn.org.pl](http://fototeka.fn.org.pl).

2 Zenon Wasilewski, "Plastyczny" czy "animowany"?", *Film*, no. 19, 1965, p. 10.

3 Andrzej Kossakowski, "Zenon Wasilewski pionier filmu animowanego w Polsce", *Ekran*, no. 6, 1986, p. 3.

4 The title of one of the notebooks with Wasilewski's notes, FINA archive.

The work of Zenon Wasilewski and other animated film studio artists is now being systematically processed in the National Film Archive — Audiovisual Institute, an institution which owns the rights to films made in the Se-Ma-For Small Film Forms Studio (formerly the Puppet Films Studio in Tuszyń near Łódź). Selected film materials are published on the FINA Digital Repository — [repozytorium.fn.org.pl](http://repozytorium.fn.org.pl), photos are available on the FINA Fototeka photo archive — [fototeka.fn.org.pl](http://fototeka.fn.org.pl) website.



30.03–23.06.19

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

# „Polska” na eksport ‘Poland’ for Export

kuratorki | curators: Marta Przybyło, Karolina Puchała-Rojek

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

współpraca ze strony Fundacji Archeologia Fotografii | collaboration on the part of the Archaeology of Photography Foundation: Antonina Gugąła, Anna Hornik, Aleksandra Jeglińska

projekt ekspozycji | exhibition design: Fish n'sheep (Aneta Faner, Piotr Duma)

partnerzy wystawy | partners of the exhibition: Biblioteka Narodowa, Fundacja Archeologia Fotografii, Ośrodek Karta, Narodowe Archiwum Cyfrowe | National Library of Poland, Archaeology of Photography Foundation, Karta Center, National Digital Archive







← Winding shop at the modern mill in Szymonów

The old windmill, now just part of the landscape



# MODERN MILL

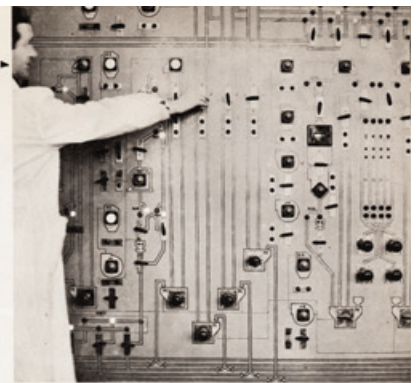
Text by ZBIGNIEW CYRANOWICZ Photos by TADEUSZ SUMIŃSKI

A hybrid who knows mills, millers and miller's boys only from books certainly imagines that mills are dusty and noisy places, where tired workers are going to and fro carrying heavy bags of grain or flour. Not here, though. The modern mill in Szymonów has nothing of the romantic old mills, perched on hills, on the banks of rapid streams, hidden among tufts of green. There is no room for romantic charm in the substantial buildings of one of the biggest mills in Europe. But what one is

struck with when looking at it, is its size and technique. This huge mill has grown like a mould in the very middle of the Masovian plain. The highest building, the grain elevator, is as high as a 14-storey block of flats. Looking from its topmost floor at the country forest, at the houses of the neighbouring village, the railway station and the trains passing by, and even at the church, one gets a bird's-eye view impression. But it is not only the height of the building and its environment that

are worth seeing. What is even more interesting is its interior: the concrete chambers with a capacity of 20,000 tons of grain, and remote control devices. There are here but there is only one worker to control all the installations. He sits in a small room, and he can tell you at any time how much rye, wheat or any other grain is in the elevator at the given moment, and what is the temperature and moisture of the grain, etc. Lamps of different colours light up and go out on the dispatcher's switchboard. They tell him how the process of grain cleaning is going on, consisting of a series of cleaning and sieving operations; how the grain is transferred to the pneumatic conveyor and finally transported to the mill itself by compressed air.

The control panel of the elevator



Roller grain milling machines

The mill is a separate, six-storey building. On each floor there are big halls with rows of machines. Curved pipes run high above these rows. Behind the glass panels you see the constantly increasing heaps of grain that has just passed through the rollers. Cleanliness reigns supreme everywhere. The machines, particularly the rollers, in metal or glass casing, do not remind you of milling machines but rather of a medical laboratory. There is nobody there. One gets the impression that man has nothing to do with this production process. In fact, the staff is very small if compared with the amount of output: the few workers have only to control the automatic machines. In a big hall where several dozen rollers crushing the grain are incessantly moving, there are no more than two workers. In another one, dozens of sieving machines are constantly in motion, and a single man takes care of them.

Labour productivity is particularly high in this automatic mill. And production is here, too. Every day, about 20 wagons of goods are dispatched for Warsaw, and at least 30 wagons of grain are taken in for processing. The Szymonów Mill meets half of the total demand of the country for bread flour and mill products. The Mill is specialising in the production of various kinds of wheat flour. Then, there is rye flour, barley meal, pearl barley and various flour semi-products. In mention only the excellent number of machines that have been exported to many countries. Another export item are wheat grains, rich in vitamin B, a valuable raw material much sought after by the pharmaceutical industry.

New items will soon be added to the list of articles made in the Szymonów Mill, because a new production department is opening the resources department. Apart from this, the production capacity of the Mill is constantly increasing. When it was not in operation some four years ago, German experts put the mill's production capacity at 250,000 tons of grain. But Polish engineers and technicians have introduced improvements in the technological process already in the course of construction, so that the daily output has increased up to 320 tons. There are not many production lines in which investment outlays can bring profit in such a short period. This leads to the conclusion: let us build not many mills, but few big ones equipped with first-class modern machinery. Mills of that kind are now under construction in various parts of this country.



## Ćwiczenia z patrzenia Exercises in Looking

Z Martą Przybyło i Karoliną Puchałą-Rojek rozmawia Magdalena Komornicka  
Marta Przybyło and Karolina Puchała-Rojek talks to Magdalena Komornicka

Na co dzień jako Fundacja Archeologia Fotografii zajmujecie się opracowywaniem zbiorów fotograficznych i opieką nad archiwami fotografów. Z tym się wiąże pomysł na wystawę „Polska” na eksport.

**Karolina Puchała-Rojek:** Marta zajmuje się w Fundacji m.in. opracowywaniem archiwów Tadeusza Sumińskiego i Jana Jastrzębskiego. Pomysł wystawy zrodził się właśnie w czasie prac nad archiwum Sumińskiego.

**Marta Przybyło:** Sumiński uważał siebie przede wszystkim za pejzażystę i twórcę klasycznej fotografii krajobrazowej. Ale kiedy zaczęliśmy digitalizować jego negatywy, okazało się, że jest wśród nich bardzo dużo ciekawych materiałów z lat pięćdziesiątych i z początku sześćdziesiątych, np. perfekcyjnych kompozycyjnie zdjęć ilustrujących polski przemysł, które były tworzone dla edycji afrykańsko-azjatyckiej miesięcznika „Polska”. Później pod naszą opieką trafiło archiwum Jana Jastrzębskiego, który również był fotografem „Polski”.

**KPR:** W pracy z archiwami najciekawsza okazała się konfrontacja tego, co w nim znajdujemy, z tym, co znamy z prezentacji działalności artystycznej autorów, tym, co było publikowane w prasie, tym, co sami fotografowie uznają za interesujące i w końcu z tym, co współcześnie jest dla nas ciekawe. Takie zderzenia uzmysławiają, jak działa fotografia — łatwo jest zmieniać jej wydźwięk z zależności od sposobu jej pokazania, pod jakim tytułem, z jakim podpisem, jak wyedytowana jest w gazecie. Oczywiście dotyczy to nie tylko „Polski”, ale w tym przypadku jest to bardzo czytelne.

**Dlaczego miesięcznik „Polska” jest wyjątkowy?**

**MP:** Pismo wychodziło długo, dwie najważniejsze edycje prawie nieprzerwanie, od 1954 do 1989–1990 roku, i było przeznaczone dla czytelnika zagranicznego, co miało wpływ na to, jak materiał był konstruowany. Przez pierwsze cztery lata przygotowywano jeden magazyn na Zachód i na Wschód, później redakcje się rozdzieliły. Od 1961 roku zaczęła wychodzić wersja adresowana do krajów azjatyckich i nieco później też do krajów afrykańskich (łączna edycja z wymienną częścią zawartości). Był to miesięcznik propagandowy, który miał pokazywać Polskę jako kraj nowoczesny, atrakcyjny dla turystów, w którym rozwija się nauka, przemysł, ale też przede wszystkim — zwłaszcza w wersji na Zachód — kultura w bardzo różnych przejawach.

**KPR:** Po przejrzaniu setek egzemplarzy „Polski” i materiałów, które były wybierane do publikacji, zorientowałyśmy się, że jej propagandowy wymiar nie jest taki oczywisty. Nasze wyobrażenia musiałyśmy skonfrontować z tym, co rzeczywiście publikowano. Wiemy, jak funkcjonowała cenzura, mamy w pamięci pieczętki, które dopuszczają lub nie do druku, wiemy, czego nie można było opublikować w tamtych czasach, czasem to były konkretne słowa, konkretne nazwiska. A w „Polsce” można było dużo więcej niż w prasie krajowej w tym czasie.

**MP:** Chciałyśmy prześledzić działania cenzury na tym materiale, ale okazało się, że to właściwie niemożliwe, bo dopiero gotowe projekty czasopisma były przedstawiane do akceptacji. To, co najciekawsze, działo się wcześniej — to była właściwie autocenzura autorów, fotografów i redakcji.

*A Modern Mill* [Nowoczesny młyn], tekst: Zbigniew Cyranowicz, fot. Tadeusz Sumiński, „The Polish Review” (Afryka/Azja) 1964, nr 4

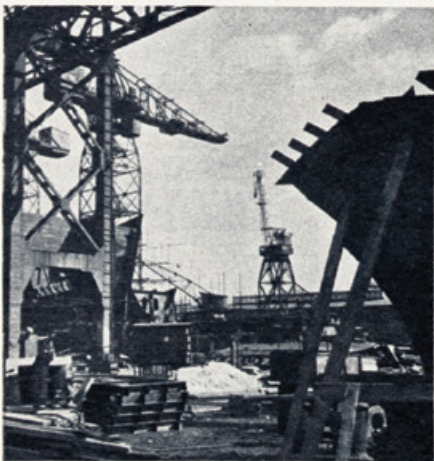
na sąsiedniej stronie:

Tadeusz Sumiński, nieopublikowana fotografia do artykułu *A Modern Mill*, stykówka, © Tad Boniecki/FAF

‘A Modern Mill’, text: Zbigniew Cyranowicz, photos: Tadeusz Sumiński, *The Polish Review* (Africa/Asia), no. 4, 1964

opposite:

Tadeusz Sumiński, unpublished photograph for the article ‘A Modern Mill’, contact sheet, © Tad Boniecki/FAF



POLSKI PRZEMYSŁ OKRĘTOWY FOWSTAŁ  
W CIĄGU OSTATNICH JEDENASTU LAT

## JEDNYM TCEM DOOKOŁA ŚWIATA

**D**O NABRZEŻA Stoczni Gdańskiej przycumowano górę stali pokrytą czerwoną minią. Wątrze góry — jest nią nowy motorowiec o nośności 10.000 T.D.W. — przypomina w tej chwili mrowisko. Stocznioywo dokonują ostatnich zabiegów kosmetycznych na statku, który otrzymał nazwę „Marceli Nowotko” i już wkrótce ruszy w pierwszy rejs.

Dziesięciotysięczniki — tak nazywają stocznioywo nową serię statków — stanowią niewątpliwie duże osiągnięcie polskiego przemysłu okrętowego. Są one największymi statkami spośród tych, które dotychczas zbudowano w polskich stoczniach.

Dla uzyskania szczegółowych informacji dotyczących polskiego przemysłu okrętowego przedstawiciel naszego pisma zwrócił się do kilku kompetentnych osób. Pierwszym rozmówcą był naczelny dyrektor Centralnego Zarządu Przemysłu Okrętowego —

INŻ. ZDZISŁAW NOWAKOWSKI

— Pozwól pan, dyrektoro, że zacznę wywiad od osobistych zwierzeń. Wpadła mi ostatnio w ręce pasjonująca lektura: Kwartalny raport „Lloyds Register

of Shipping”. Raport donosi o niebywałym rozwoju przemysłu okrętowego w Japonii, Wielkiej Brytanii, Niemieckiej Republice Federalnej, Francji, Holandii. Przypomina, że czytałem długie kolumny liczb i pewnego uczucia zazdrości... Dlatego też zadaję zasadnicze pytania: jaką lokatę ma polski przemysł okrętowy na liście światowych producentów statków?

— Polska zajmuje 11 miejsce na tej liście jedenastu lat istnieje polski przemysł okrętowy. Punkt wyjścia w 1945 roku: zburzone hale produkcyjne, zniszczone pochylnie, poszarpane wybuchem nabrzeża, wypełnione wrakami baseny stoczniowe. 11-te miejsce zdobyło w tak krótkim czasie jeździć sprawności polskiego przemysłu okrętowego i ambicji stocznioywo.

Kilka liczb i dat. W roku 1955 przemysł okrętowy zwiększył 20-krotnie produkcję budowanego w stosunku do 1949 roku. Dokładnie: z 5100 wyprodukowanych okrętów w 1949 roku, osiągnął w 1955 roku 103 tysiące T.D.W. Równocześnie chomiono stocznioywo gdyńską i szczecińską.

rozwoju,  
Brytanii,  
Ilandii...  
nie bez  
znaną od  
i prze-  
centów

o. I od  
y. Nasz  
dukcyj-  
mi min  
niowe...  
st mia-  
, miarą

kręłowy  
tonażu  
T.D.W.  
ogniś-  
nie uru-  
W tym



samym czasie stocznicy opanowali produkcję 7-miu typów statków dalekomorskich, przechodząc kolejno od jednostek o nośności 2540 T.D.W. do wodowanego ostatnio dziesięcioletnika. Przemysł okrętowy oddał do eksploatacji około 200 statków dalekomorskich i 100 mniejszych jednostek rybackich. Z rozwojem stoczni powstawało jej zaplecze — baza maszynowa. A więc uruchomiono krajową produkcję maszyn okrętowych, agregatów pomocniczych, wind, wentylatorów itp. Należy jeszcze dodać, że rozpoczynaliśmy budowę statków w oparciu o zagraniczną dokumentację... Obecnie statki są budowane według polskich założeń konstrukcyjnych, opracowywanych przez Centralne Biuro Konstrukcji Okrętów.

— Jakie zadania stoją przed przemysłem okrętowym?

— Przede wszystkim podwyższenie przeciętnego tonażu statków. Istnieją realne możliwości podwyższenia przeciętnego tonażu o 100% w okresie najbliższych 5 lat. Najpilniejszym zadaniem jest doprowadzenie udziału statków motorowych do ponad 50% produkowanego tonażu i zapoczątkowanie budowy statków o napędzie turbinowym. Zwiększenie tonażu i stosowanie napędów dieslowskich umożliwi rozszerzenie asortymentów na drobnicowce linowe od 10.000 ton wwyż, zbiornikowce od 15.000 do 25.000 ton, rudowce około 20.000 ton, duże bazy rybackie, trawlerzy i szereg motorowych typów pośrednich. Dla zwiększenia atrakcyjności polskich okrętów na rynkach zagranicznych przygotowujemy „portfel” projektów nowych statków konstruowanych zgodnie z ogólnosiwiatową tendencją rozwojową. Nasi konstruktorzy śledzą pilnie najnowsze zdobycze światowego budownictwa okrętowego. Inżynierowie bazy maszynowej są niemniej czuli na nowości techniczne; powstaje nowa gałąź produkcji — teletechnika okrętowa. Rusza, chociaż nazbyt powoli, produkcja mas plastycznych.

— Jak przedstawia się udział Polski w handlu statkami?

— Polskie przedstawicielstwa handlowe sprzedały dotychczas armatorom zagranicznym 95 statków. Odbiorcami są: Związek Radziecki, Chiny, Tercją się obecnie pertraktacje z krajami Dalekiego Wschodu. Ciekawe, że nawet armatorzy angielscy wpisują się również na listę nabywców. Otrzymałmy szereg zapytań o dostawę statków z Brazylii i Szwajcarii. Zwłaszcza Szwajcaria interesuje się nowym dziesięcioletnikiem. Ale dziesięcioletnik — to już



NA POCHYLNIACH ROSNĄ DZIESIECIOLATNIKI



KONSTRUKTOR MOTOROWCA INŻ. JERZY PACZEŚNIAK

zupnie inny temat. Wobec tego proponuję Panu rozmówcy, Sądzę, że o swoim dziecku najlepiej opowie główny konstruktor motorowca —

#### INŻ. JERZY PACZEŚNIAK

— Panie inżynierze, zanim poproszę o rysopis dziesięcioletnika, chciałbym dowiedzieć się, czy Seneka ma wciąż jeszcze rację, gdy mówił przysłowiami: „Navis bona dicitur stabilis et firma — uznaje się za dobry wówczas, jeśli jest stabilna i niezachwiana, ustępliwy wobec wiatru, posłuszny sterowi...”

— Najzupełniej. Podobne wymagania stawiamy dzisiaj okrętom. Oczywiście, szybkość okrętu nie jest już zależna od szczęśliwych wiatrów dmających w żagle, jak to było za czasów Seneki. Fizyka woda wypowiada teraz ważkie słowo w sprawie pędu. Tego Seneka nie mógł przewidzieć i inżynierowie nie mamy w tym względzie do Seneki żadnych pretensji...

Pytał pan o rysopis dziesięcioletnika. Sądzę, warto by zacząć od takiego stwierdzenia: mój motorowiec nie ma jeszcze napędu atomowego — jest on statkiem nowoczesnym — nie ustępuje nawet pod wieloma względami przewyższając podobne jednostki, projektowane i budowane w innych krajach.

Zakres i nakład środków technicznych potrzebnych do budowy takiego statku charakteryzują następujące dane: długość statku przekracza 150 m, szerokość 19,5 m, wysokość od stępki do najwyższego pomostu ponad 22 m. Silnik napędowy posiada moc 8.000-10.000 KM. W tym miejscu dygresja: napędzający go silnik został zakupiony we włoskiej firmie „Fiat”. Następne dziesięcioletniki będą już trzone w silniki produkcji krajowej.

Szybkość statku wynosi 17 węzłów. Zasięg jego waha się ponad 20.000 mil morskich. Dla porównania warto przypomnieć, że obwód kuli ziemskiej wynosi około 21.600 mil morskich. Tak więc dziesięcioletnik może odbyć rejs jednym tchem dookoła świata.

Do budowy kadłuba dziesięcioletnika potrzeba ponad 180 wagonów stali. Całkowita waga wodnego statku wynosić będzie — bez ładunku — około 2.280 ton. Waga załadunku stanowi kubaturę 2.280 m<sup>3</sup> na tonę ładunku co zapewnia możliwość wożenia towarów takich jak bawełna. Długość kadłuba i luków ładunkowych pozwala na przewóz ładunków o dużych gabarytach. Ponadto przewidziano możliwość przewożenia statkiem wielu ton ładunku płynnego.

Zwrócićmy szczególną uwagę na sprawy związane z bezpieczeństwem i warunkami bytowymi załogi.

Statek wyposażony jest również w nowoczesne urządzenia radiowe i elektro-nawigacyjne, żyroskopasy, sondy akustyczne, radar itp.

Kabiny są jedno- i dwu-osobowe, jest świetlica, jadalnia, palarnia i wygodne pomieszczenia sanitarne. Warto dodać, że kubatura powierzchni mieszkalnej kabin znacznie przekracza wymagania stawiane przez konwencję międzynarodową. Biorąc pod uwagę możliwość rejsów w tropikach, szczególnie starannie opracowano system wentylacji wszystkich pomieszczeń. Ogrzewanie przy pomocy termotanków zapewni właściwą regulację temperatury i nawilgotnienie powietrza we wszystkich pomieszczeniach. Reasumując: statek jest dobrym świadectwem postępu technicznego polskiego przemysłu okrętowego zarówno w dziedzinie konstrukcji jak i wykonawstwa. Jeśli interesują pana jeszcze szczegóły technologiczne, radzę zwrócić się do głównego technologa Stoczni. Jest nim —

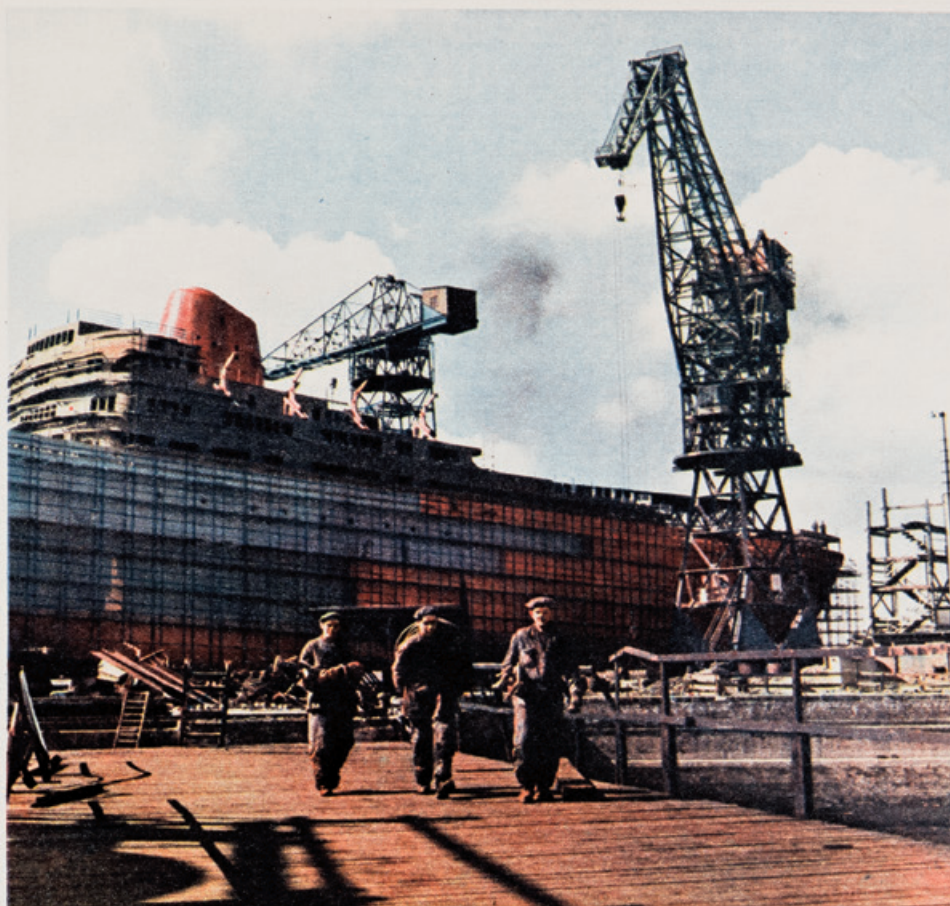
INŻ. TADEUSZ RUDZIŃSKI

— W drodze do Pana, wstąpiłem na pochylnię, na której rośnie nowy dziesięciotysięcznik. Przyglądałem się pracy stoczniovców i chciałbym podzielić się z panem pewną obserwacją: nie zauważyłem wśród nich niterów. Czy na tym etapie budowy nie mają oni już nic do roboty?

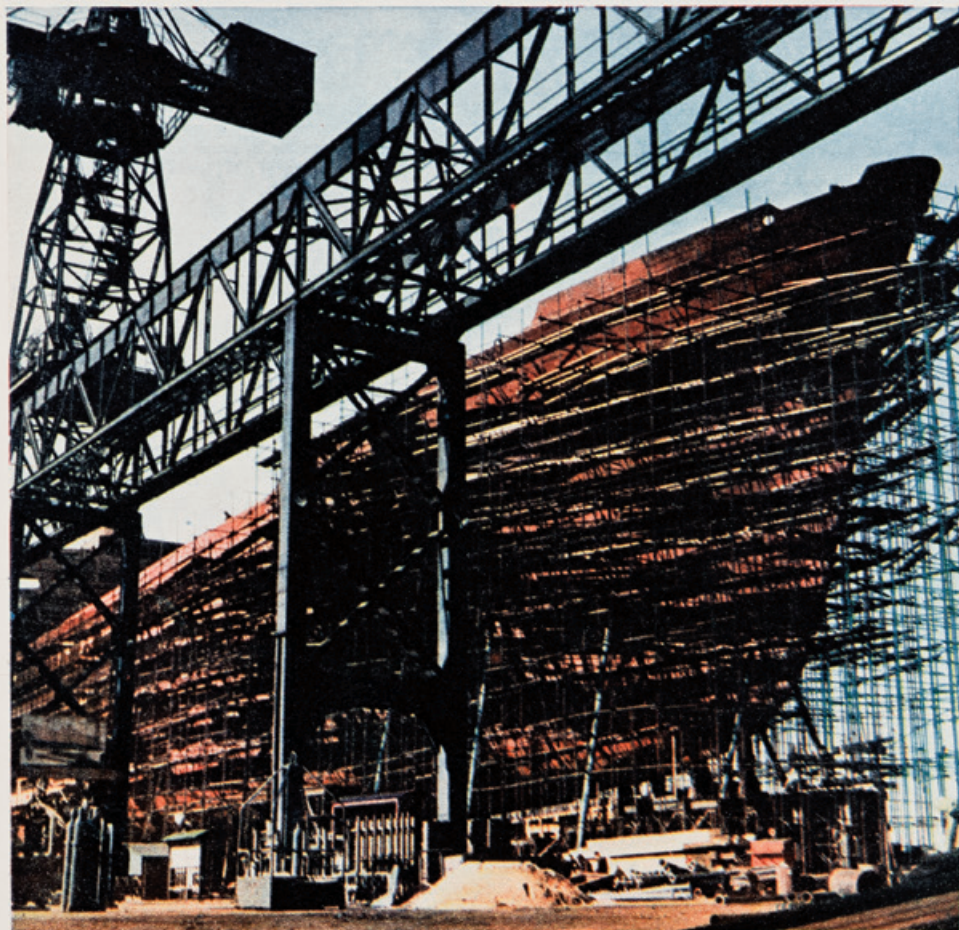
— Nie tylko na tym etapie. Niterów zastąpili całkowicie spawacze, którzy wykonali około 80 km spoin. Spawanie jest nowoczesną metodą budowy kadłuba. I jeszcze jedna informacja technologiczna: statek jest zmontowany z 70 sekcji, z których każda waży około 20 ton. Przy budowie jednostki zastosowano prefabrykację prac kadłubowych i wyposażeniowych. W sumie budowa kadłuba trwała około 246 tysięcy godzin. To oznacza, że stoczniovcy uwinęli się ze swoją pracą bardzo szybko. Cykl budowy jednostki został skrócony dzięki temu, że prace kadłubowe postępowały równocześnie z pracami wyposażeniowymi. Jeśli jednak statek opuścił szybciej pochylnię amizeli przypuszczaliśmy, jest to w pierwszym rzędzie zasługą budowniczych statków — robotników. Budowa pierwszego i drugiego dziesięciotysięcznika jest pięknym przykładem ofiarności i poświęcenia robotników stoczniovców. Ale, ale... Czy nie spotkał pan na pochylni Józefa Staruszkiewicza?

MISTRZ JÓZEF STARUSZKIEWICZ

— Ponieważ dowiedziałem się już wiele o dziesięciotysięcznikach, pragnąłbym, aby Pan dorzucił swoje słowo, ale już o sobie samym. Jest Pan podobno jednym z pionierów Stoczni Gdańskiej...



POLSKA EKSPORTOWAŁA DOTYCHCZAS 95 STATKÓW PEŁNOMORSKICH



DRUGI Z WYPRODUKOWANYCH PRZEZ GDĄSKICH STOCZNIOWCÓW MOTOROWIEC ZOSTAŁ NAZWANY IMIENIEM BOLESŁAWA BIERUTA

— Tak. I tu zdobyłem zawód. Zaczęłem jako pomocnik monter — budowaliśmy wtedy pierwszy rudowęglowiec „Soldek”. Potem awansowałem na monter, byrgadzistę, mistrza. Pięć moich rudowęglowców i sześć trampów pływa już na morzach. Pracowałem i równocześnie uczyłem się. Nauczycielami byli inżynierowie stoczni. Kiedy w styczniu ubiegłego roku położono stępkę pod pierwszy dziesięciotysięcznik, objąłem wówczas nadzór robót związanych z budową kadłuba. Były w czasie budowy chwile dużej radości, były także niepowodzenia i trudności. Ale trudności nie usprawiedliwiają nas. Raczej zobowiązują. Dla nas stocznia i okręty są sprawą najbardziej osobistą. Myślę, że w tym tkwi główne źródło osiągnięć stoczni...

Miałem ochotę dłużej pogawędzić ze Staruszkiewiczem, ale ten spieszył się bardzo. Obok, na pochylni trwały właśnie przygotowania do ustawiania stępki pod nowy motorowiec...

Tekst i zdjęcia:  
MAREK HOLZMAN





**Czy dla wszystkich twórców pisma było jasne i oczywiste, jaki obraz Polski miał się wyłaniać z jego lektury?**

**KPR:** Tak. Chodziło o to, żeby pokazać Polskę jako atrakcyjny kraj i okazuje się, że w tym haśle wiele się mieściło, ale w określonych ramach politycznych.

**Jaka Polska była atrakcyjna na Wschodzie, a jaka na Zachodzie czy w Afryce?**

**KPR:** Edycja przeznaczona na Zachód skupiała się na promowaniu kultury — to narzędzie budowania relacji z odbiorcami. Ale też bardzo mocno w tej edycji wybrzmiewa temat granicy zachodniej i tzw. Ziemi Odzyskanych, w dużo większym stopniu, niż się spodziewaliśmy. Z kolei np. w edycji afrykańskiej Polska jest przedstawiona jako kraj rozwinięty przemysłowo, jako eksporter...

**MP:** ...i jako przewodnik dla rozwijających się krajów, który może posłużyć radą, wysłać specjalistów, ale też zbudować fabrykę, co się zresztą działo.

**Na wystawie i w książce zawęźcie materiał do określonego przedziału czasowego: od pierwszego numeru z 1954 roku po rok 1968. Co ta data zamykająca oznacza dla magazynu „Polska”?**

**MP:** Z jednej strony chodziło nam oczywiście o cezurę historyczną, ale jest też inny bardzo ważny powód. Od 1967 roku stopniowo zmieniała się organizacja pracy w piśmie, a Wydawnictwo „Polonia”, które było odpowiedzialne za publikację czasopisma od 1954 roku,

zostało połączone z innymi podmiotami i przekształciło się w agencję Interpress. Kilka miesięcy później fotografowie musieli już oddawać agencji swoje negatywy, a to miało duży wpływ na ich pracę. Do tej pory negatywy zostawały u fotografów, oni dostarczali do redakcji stykówki, sami robili odbitki (lub korzystali z pomocy laborantów) i z tego był wybierany materiał do pisma.

**Mieli większą autonomię.**

**MP:** Tak, mogli „podziałać na boku” — jadąc na zlecenie, po drodze sfotografować inne rzeczy i nikt tego nie oglądał.

**KPR:** Oczywiście mało jest takich spektakularnych przykładów, że na jednej rolce jest wypucowana fabryka, robotnicy w czystych ubraniach, a obok brud i kompletny brak organizacji. Ale kiedy porówna się negatywy i kadry opublikowane, to widać, że z reguły wybierano te, na których wszystko jest eleganckie.

A dzięki temu, że negatywy zostawały u fotografów, jest co pokazać na wystawie, bo zachowały się w ich archiwach. Mamy dziś dostęp do archiwów Tadeusza Sumińskiego, Eustachego Kossakowskiego, Tadeusza Rolkego, Ireny Jarosińskiej. Po 1968 roku negatywy zostawały w agencji i trudniej do nich dotrzeć albo się nie zachowały.

**MP:** Agencje, w tym np. Polska Agencja Prasowa, która przejęła część archiwum Interpressu, skanują i udostępniają tylko wybrany materiał, np. znanych sportowców,

Marek Holzman, nieopublikowana fotografia do artykułu *Józef Mroszczak Artist and Pedagogue*, skan z negatywu kolorowego 6 × 6 cm, archiwum Marka Holzmana, zbiory prywatne

**na sąsiedniej stronie:**

*Józef Mroszczak Artist and Pedagogue* [Józef Mroszczak, artysta i pedagog], tekst: Krzysztof Teodor Toeplitz, fot. Marek Holzman, „Poland” (Zachód) 1959, nr 1

**s. 34–37:**

*Jednym tchem dookoła świata*, tekst i fot. Marek Holzman, „Polska” (Zachód) 1956, nr 6

Marek Holzman, unpublished photograph for the article 'Józef Mroszczak Artist and Pedagogue', scan of colour negative 6 × 6 cm, archive of Marek Holzman, private collection

**opposite:**

'Józef Mroszczak Artist and Pedagogue', text: Krzysztof Teodor Toeplitz, photos: Marek Holzman, *Poland* (West), no. 1, 1959

**pp. 34–37:**

'Jednym tchem dookoła świata' [Around the world in one breath], text and photos: Marek Holzman, *Polska* (West), no. 6, 1956

gwiazdy estrady itp., a cała masa interesujących nas dziś zdjęć pozostaje nieznaną.

**KPR:** Z drugiej strony trzeba podkreślić ogromne znaczenie digitalizacji oraz rolę instytucji i agencji w opracowywaniu i udostępnianiu archiwów fotografów on-line — takich jak Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie, Ośrodek Karta, Fundacja im. Zofii Rydet czy Narodowe Archiwum Cyfrowe. Dzięki temu możliwa jest praca badawcza uwzględniająca twórczość fotografów. **MP:** Zmiana w 1968 roku dotyczyła też samej organizacji współpracy. Jan Morek powiedział, że przed przekształceniem wydawnictwa w agencję wszyscy wspólnie ustalali zadania na zebraniu redakcyjnym. Po tej zmianie rozluźniły się relacje między członkami redakcji a fotografami, którzy teraz dowiadywali się od kogoś, co mają zrobić.

**Fotografowie ze współtwórców stali się podwykonawcami. Czy wpłynęło to na wygląd magazynu po 1968 roku?**

**MP:** Mniej więcej w tym czasie zmienił się też zespół fotografów. Jan Morek dołączył do redakcji „Polski” najpóźniej, bo w 1966 roku, więc na wystawie pokazujemy jego prace tylko z dwóch lat. Tadeusz Rolke i Eustachy Kossakowski w 1970 wyjechali za granicę, Tadeusz Sumiński i Jerzy Jastrzębski zakończyli współpracę z „Polską” wcześniej. W piśmie pozostał Marek Holzman i Irena Jarosińska w edycji Zachód, Harry Weinberg w edycji Wschód, Jan Morek w edycji afrykańskiej. Pracę w miesięczniku rozpoczynało wtedy pokolenie fotografów urodzonych już po wojnie.

**„Polska” nie była pierwszym tego typu czasopismem — tak skoncentrowanym na fotografiach, na materiale ilustracyjnym.**

**KPR:** Ale szczególnym, bo o bardzo określonej funkcji — tworzenia wizerunku kraju dla zagranicznego odbiorcy. Oczywiście cała prasa tego okresu miała pokazywać pozytywny jego wizerunek, a optymizm był promowany na zewnątrz i wewnątrz. W „Polsce” to z góry założone zadanie realizowała grupa naprawdę wybitnych fotografów i projektantów. O fotoreporterach związanych z miesięcznikiem „Świat” (uznanym za odpowiednik magazynu „Life”) i ich pracy mówi się jako o wybitnej fotografii prasowej tego czasu. W „Polsce” język fotoreportażu jest inny, może nawet ciekawszy? Marek Holzman, którego prace pokazujemy



JÓZEF  
MROSCZAK  
ARTIST  
AND PEDAGOGUE

Josef Mroczak is one of the people to whom the Polish school of graphic art owes the introduction of recognition and a widely known high artistic level. The graphic artists of Mroczak's generation, such as Tadeusz Pruszyński and Henryk Tomaszewski as well as younger artists who belong to the post-war group of graphic artists, like Jan Lenica, Jerzy Jankowski and Roman Chlebowski have created works which not only maintain a high artistic level, but also add an individual and original character. Their works

21

na wystawie, był fotografem niezwykle wszechstronnym, zawodowcem robiącym reportaże na każdy temat, od przemysłu po artystów w pracowni. Bardzo ciekawe są jego przemyślenia na temat funkcji fotografii, refleksje dotyczące tego, czego od niej oczekuje. Przyzwyczajiliśmy się myśleć, że fotoreporter buduje opowieść, czekając na ten jeden, decydujący moment (jak u Henriego Cartier-Bressona), który zostaje utrwalony na kliszy. Holzman mówi wprost, że on stwarza ten moment — nie chodzi o to, że aranżuje fotografie, ale doprowadza do tego momentu, bo wie, co chce przez nie powiedzieć. W późniejszej prasie i recenzjach pojawia się opinia, że fotoreporterzy z magazynu „Świat” uprawiają prawdziwy fotoreportaż, bo niearanżowany, a w „Polsce” pracują fotoreporterzy, którzy nie czekają na „ten moment”. Wydaje mi się, po tym, jak skonfrontowałyśmy materiał z archiwów fotograficznych z tym, który jest w prasie, odczytując go w kontekście konkretnego momentu historycznego, że właśnie te fotografie lepiej się bronią. Bardziej wybrzmiewają, mają zaplecze, historie wokół nich, które sprawiają, że są bardziej uniwersalne. W „Polsce” pracowali fotografowie związani ze środowiskiem artystycznym (Eustachy Kossakowski, Zofia Rydet, Irena Jarosińska), których prace istniały też — jak dziś powiedzielibyśmy — w polu sztuki, nie tylko w prasie. I to pewnie ma również wpływ na inne rozumienie fotografii.

**MP:** Na łamach „Polski” swoje zdjęcia zamieszczali twórcy tacy jak Edward Hartwig, Zbigniew Łagocki, Marek Piasecki — fotografia była traktowana jako pełnoprawna dziedzina twórczości. Nie stanowiła tylko języka komunikacji z odbiorcą, ale była też prezentowana tak jak np. rzeźba czy literatura.

**KPR:** Fotografia jest też uznawana za „materiał eksportowy”. W „Polsce” spotykały się różne sposoby myślenia o fotografii, różne konwencje i strategie, co wydaje się bardziej progresywnym podejściem niż to, co działo się w „Świecie”. Pojawiały się np. montaż negatywowe Ireny Jarosińskiej, fotografie studyjne, aranżowane przez Marka Holzmana i te bardziej fotoreportażowe Tadeusza Rolkego czy Jana Morka, materiały, które dziś nazwalibyśmy esejem fotograficznym, fotografia humanistyczna — prace Zofii Rydet w bardzo wielu odsłonach...

#### Czy wiadomo, kim byli czytelnicy „Polski”?

**MP:** W Archiwum Akt Nowych zachowały się listy i prace przysyłane na konkursy organizowane przez redakcję, np. odpowiedzi z całego świata na pytanie o dziesięciu wybitnych Polaków albo dziesięć miast w Polsce. „Szanowna Redakcjo, przesyłam mój album z odpowiedziami na konkurs” — czytamy, oglądając ogromny album w formie kolaży fotograficznych.

**KPR:** To nie było manipulowane, to byli realni odbiorcy!

**MP:** Zachowało się dużo odpowiedzi z Indii, z Tajlandii, bardzo dużo ze Związku Radzieckiego. Redakcja wersji afrykańsko-azjatyckiej miała sformułowane założenia, do kogo kierowane jest pismo, analizowano, jak wygląda siła burżuazji w różnych krajach azjatyckich, jak sytuacja w poszczególnych krajach rzutuje na szansę krzewienia socjalizmu, czy są tam „nastroje antyimperialne”, jakim ograniczeniem jest fakt, że pismo jest w języku angielskim czy francuskim. Myślę, że analogicznie działały pozostałe redakcje.

#### Jak docierano do odbiorców?

**MP:** Dystrybucję organizowano we współpracy z państwowym przedsiębiorstwem kolportażowym „Ruch”, część nakładu szła przez ministerstwo spraw zagranicznych, kanałami dyplomatycznymi. Jeśli chodzi o edycję afrykańską, do której zachowało się najwięcej dokumentów, to znaczna część nakładu była dystrybuowana bezpłatnie, mimo podejmowania ciągłych prób rozpowszechnienia pisma na zasadach komercyjnych. Nakłady niektórych edycji były ogromne.

**KPR:** Warto przytoczyć liczby, bo w stopce pisma nakłady celowo nie były podawane. Nakład „Polski” Wschód w 1964 roku wynosił 200 tysięcy egzemplarzy, „Polski” Zachód — 61 tysięcy. Nawet jeśli był tak wysoki tylko w jakimś momencie, to liczby pokazują skalę — widać, że nie było to pismo, które krążyło jedynie kanałami dyplomatycznymi.

**MP:** Wysokość nakładu nie odzwierciedlała też liczby czytelników. Wtedy ludzie wymieniały się płytami, słuchali ich wspólnie — i tak samo dzielili się czasopiśmie. Widać



Marek Holzman, stykówka do artykułu *In Alina Szapocznikow's Workshop*, archiwum Marka Holzmana, zbiory prywatne

na sąsiedniej stronie:

*In Alina Szapocznikow's Workshop* [W pracowni Aliny Szapocznikow], tekst: Mieczysław Porębski, fot. Marek Holzman, „Poland” (Zachód) 1958, nr 8

Marek Holzman, contact sheet for the article 'In Alina Szapocznikow's Workshop', archive of Marek Holzman, private collection

opposite:

'In Alina Szapocznikow's Workshop', text: Mieczysław Porębski, photos: Marek Holzman, *Poland* (West), no. 8, 1958

to choćby w ankietach napływających do redakcji. Na pytanie: „Ile numerów Pan/Pani czytał/a?” padają odpowiedzi typu: „Trzy widziałem u mojego przyjaciela”.  
**KPR:** Dotarliśmy też do wzmianek w zagranicznej prasie, które się odwołują do artykułów z „Polski”. To kolejny dowód dużego zasięgu.

**MP:** Na przykład w edycji afrykańsko-azjatyckiej w środku numerów pojawiały się informacje, że można te materiały publikować, tylko należy zaznaczyć, że ukazały się w piśmie „Polska”.

**Wolne licencje, Creative Commons tamtych czasów! [śmiech]**

**MP:** Choć np. edycja afrykańska, która miała największy obszar do zagospodarowania, w pewnym momencie wychodziła w 18 tysiącach egzemplarzy...

**Może dystrybucja edycji afrykańskiej była po prostu droższa?**

**MP:** To było w ogóle bardzo drogie przedsięwzięcie! Redakcje miały własne samochody, kierowców, współpracowały z ogromną liczbą fotografów, których wysyłano na drugi koniec Polski, żeby zrobili reportaż. Do tego dochodziły koszty dystrybucji. Borykano się też z wieloma realnymi problemami, jak braki w dostawach papieru czy kłopoty techniczne. Znalazłam np. ekspertyzę wykonaną przy okazji zmiany lakieru, żeby sprawdzić, czy pismo wytrzyma długi transport do krajów Południa — okazało się, że kartki się skleją, korodują zszywki. Pamiętajmy, że od momentu druku do momentu, kiedy pismo trafiało do rąk czytelników, mijały trzy miesiące...

**Wróćmy do wystawy — zestawiacie na niej materiały opublikowane w „Polsce” i znalezione w archiwach.**

**KPR:** Pokazujemy relacje pomiędzy tym, co zostało opublikowane, a oryginalnym zdjęciem. Zwracamy uwagę

na to, jak zmienia się odbiór zdjęcia w zależności od tego, czy patrzymy na zdjęcie opublikowane w prasie w określonym kontekście, czy na odbitek z tej samej klatki negatywu lub z klatki sąsiedniej. Zwracamy uwagę na to, jak możemy inaczej patrzeć na pozornie to samo...

**...w kontekście i bez kontekstu.**

**KPR:** Tak! Fotoreportaż w Polsce zajmuje szczególną pozycję — jest wiele zdjęć uważanych za kanoniczne, stale obecny jest w dyskursie sztuki fotografii, pokazywany na wielu wystawach. Tylko że zawsze był prezentowany bez kontekstu, można było oglądać poszczególne zdjęcia albo serie. Nam chodziło o to, żeby pokazać zdjęcia w pierwotnym kontekście — pisma, w którym były publikowane. Czyli pokazać nie tylko zdjęcie modelki i lambretty na rynku, które wywołuje reakcje w rodzaju: „O! Skuter i piękna kobieta, a tutaj taki obskurny rynek. Ach, ta Polska lat sześćdziesiątych. Ach, te czasy...”, ale też to, co z tego materiału zostało opublikowane, jak wykadrowano to konkretne zdjęcie. I kiedy okazuje się, że w gazecie nie widać żadnej obskurnej ściany, bo chodziło o to, żeby pokazać modelkę i skuter, zaczynamy więcej rozumieć — jak działa fotografia i jak niebywale jest podatna na manipulacje. O tym często się zapomina; uważamy, że opublikowane zdjęcie to dokument, dowód. Zakładamy, że fotografia, na którą patrzymy, została wykonana w takim, a nie innym celu, i dokumentuje daną sytuację.

**MP:** A przez powrót do pełnej klatki możemy dotrzeć do tych informacji, które były świadomie ukrywane na etapie edycji...

**KPR:** Czasem są takie ewidentne interwencje, np. kadrowanie obcina bosc dziecko czy niedokończoną budowę, a czasem po prostu zmienia się kompozycja zdjęcia. Fotografia została tak skadrowana, żeby lepiej wyglą-

dać na pełnej stronie, albo zdjęcie odwrócono stronami, bo tak się prezentowało lepiej kompozycyjnie. To jest praca detektywistyczna, bo zaczynamy zwracać uwagę na każdy szczegół, na to, co zmienia kadrowanie, jak przybliży postać... Jeśli twarz zostanie ukazana zostanie w ciasnym kadrze, to odbiór zdjęcia jest inny, niż jeśli twarz jest gdzieś daleko i nie widzimy szczegółów. A kiedy zestawimy kadrowanie z tekstem i podpisem, to nagle wszystko się zmienia! To o tyle ważne, że media stale tak działają.

**MP:** Mamy nadzieję, że wystawa przyda się w nauce odczytywania użycia fotografii współcześnie. Bo to jest pewna konkretna umiejętność — czytania obrazu, wyczulenia na takie drobiazgi... Ważne zwłaszcza dzisiaj, w czasach fake news itp. Wystawa zwraca uwagę na to, jakim manipulacjom podlegamy, jak łatwo wpaść w te wszystkie pułapki. To będą takie ćwiczenia...

**KPR:** ...ćwiczenia z patrzania.

**Dzięki temu, że pokazujecie oryginalne reportaż w magazynie „Polska” w zestawieniu z materiałami z archiwów.**

**MP:** Z wyborem, bo te archiwa negatywowe są ogromne, w archiwum Tadeusza Sumińskiego jest ok. 30 tysięcy negatywów. Na wystawie prezentujemy to, co udało nam się znaleźć, ze świadomością, że to tylko wycinek.

**KPR:** Punktem wyjścia był materiał publikowany w „Polsce”. Podjęliśmy próbę posegregowania go i zarysowania głównych wątków tematycznych, które pojawiały się w różnych edycjach pisma. Podział tematyczny jest bardziej precyzyjnie zaprezentowany w książce towarzyszącej wystawie.

W pierwszej kolejności wybierałyśmy materiał najciekawszy fotograficznie, ale chodziło nam też o to, żeby opowiedzieć o tematach najczęściej obecnych w miesięczniku.





MP: Zależało nam, żeby pokazać przede wszystkim trzy główne edycje „Polski”. Edycja Zachód mimo wszystko dominuje, bo w niej fotografowie grali pierwsze skrzypce i właśnie ci związani z tą edycją są najbardziej znani.

Czy chcielibyście też zwrócić uwagę na różnice pomiędzy edycjami?

KPR: Dużo większy nacisk na te różnice kładziemy w książce.

MP: Na wystawie zeszło to na dalszy plan.

KPR: Na wystawie bardziej wybrzmiało, jaka Polska była promowana. W jaki sposób, na co kładziono nacisk, jak fotografowie to widzieli, jakie zdjęcia redakcja wybierała. Zwracamy uwagę na materiały o kulturze, bo było ich w „Polsce” bardzo dużo. To jest myślenie bardzo aktualne — kultura jako narzędzie polityki.

MP: Chcielibyśmy też zaakcentować nazwiska fotografów. Na wystawie prezentujemy prace jedenastu autorów i autorek, choć oczywiście z „Polską” współpracowało ich więcej. Na początku miałam matematyczne podejście do sprawy [śmiech] i zrobiłam spis wszystkich fotografów, których zdjęcia były drukowane w tym okresie — sto kilkadziesiąt nazwisk! Ważne jest dla nas, żeby wystawę dawało się także czytać poprzez historie poszczególnych autorów. Będzie im poświęcona pierwsza sala, od prezentacji ich sylwetek zaczyna się wystawa.

Pierwszą salę zatyłowałyście *Początek przyszłości*.

KPR: Tym cytatem zaczynamy wystawę, a kończymy hasłem *We Are Optimistic* — to tytuły artykułów poświęconych kulturze. W tym pierwszym, z 1955 roku, przedstawieni zostali młodzi twórcy, m.in. Andrzej Wajda, Tadeusz Konwicki, Wojciech Fangor, Jan Młodożeniec, Alina Szapocznikow. Znajdziemy w nim takie zdanie: „Młodzi artyści cieszą się z korzystnych warunków pracy a ich sztuka wzbudza wielkie zainteresowanie” — jego propagandowy wydźwięk jest aż nazbyt oczywisty. My jednak chcemy też pokazać, że kultura miała swój udział w innym „początku przyszłości” również w sensie zmiany i rozkruszania systemu politycznego.

MP: *Początek przyszłości* odnosi się też do początku funkcjonowania miesięcznika, bo wystawa opowiada tylko jakiś fragment tej historii. Jednocześnie był to też ważny moment kształtowania się polskiego fotoreportażu. Można też to hasło czytać w kontekście życiorysów poszczególnych autorów, bo dla większości z nich był to początek czy ważny etap kariery zawodowej.

18 lutego 2019

Wystawie towarzyszy książka *Początek przyszłości. Fotografia w miesięczniku „Polska” w latach 1954–1968* pod redakcją Marty Przybyto i Karoliny Puchały-Rojek.

**Day to day, as the Archaeology of Photography Foundation, you work on developing photographic collections and taking care of photographers' archives. This is connected with the idea for the 'Poland' for Export exhibition.**

**Karolina Puchały-Rojek:** At the Foundation, Marta works on Tadeusz Sumiński's and Jan Jastrzębski's archives, among others. The idea for the exhibition came up during the work on Sumiński's archive.

**Marta Przybyto:** Sumiński considered himself to be above all a landscape artist and creator of classical landscape photography. But when we started to digitise his negatives, it turned out that there are many interesting materials from the 1950s and early 60s, including compositionally perfect photos illustrating Polish industry, which were taken for the African-Asian edition of the *Poland* monthly. Later, we took care of the archive of Jan Jastrzębski, who also worked as a photographer for *Poland*.

**KPR:** The most interesting thing in working on the archives turned out to be the contrast between what we found there and what we know from presentations of the authors' artistic activities, what was published in the press, what the photographers themselves consider interesting, and finally with what is interesting to us today. Such confrontations make us aware of how photography works — it is easy to change its tone, depending on



how it's shown, under what title, with what signature, or how it's edited in a newspaper. Of course, this applies not only to *Poland*, but it is simply very clear in this case.

#### What makes the *Poland* monthly exceptional?

**MP:** The magazine was published for a long time, the two most important editions came out almost continuously, from 1954 to 1989/1990, and was intended for foreign readers, which affected how the material was put together. For the first four years, one magazine was prepared for the West and the East, and later the editorial offices split up. Starting in 1961, an edition addressed to Asian countries and later also to African countries was published (joint edition with exchangeable sections of the content). It was a propaganda monthly, which was to show Poland as a modern country, attractive to tourists, with developing science, industry and above all — especially in the Western edition — culture in very different manifestations.

**KPR:** After reviewing hundreds of copies of *Poland* and materials that were chosen for publication, we realised that its propaganda dimension was not so obvious. We had to confront our ideas with what was actually published. We know how censorship functioned, we remember the stamps that allowed or prohibited printing, we know what could not be published in those times — sometimes specific words, specific names. And in *Poland*, you could do a lot more than in the domestic press of the time.

**MP:** We wanted to trace the activities of censorship on this material, but it turned out that it was actually impossible, because only the complete magazine designs were submitted for approval. The most interesting thing happened earlier — it was actually a self-censorship of authors, photographers and editors.

#### Was the picture of Poland that was to emerge from reading the magazine clear and obvious to all its creators?

**KPR:** Yes. The idea was to show Poland as an attractive country and it turns out that there was a lot to this idea, but the political framework was defined.

#### What kind of Poland is attractive in the East and what kind of Poland is attractive in the West or in Africa?

**KPR:** The West edition was focused on promoting culture — it was a tool for building relations with readers. However, the subject of the western border and the so-called Regained Territories resounded very strongly in this edition, much more so than we expected. In turn, the African edition presented Poland as an industrially developed country, as an exporter . . .

**MP:** . . . and as a guide for developing countries, which could provide advice, send specialists, but also build a factory, which did in fact happen.

**In the exhibition and in the book, you narrow the scope of the material to a specific time period: from the first issue in 1954 to 1968. What does this end date mean for the *Poland* magazine?**

Eustachy Kossakowski, nieopublikowana fotografia do artykułu *Secrets of the Solar Motor*, skan z negatywu 6 × 6 cm, © Anka Ptaszkowska. Negatywy są własnością Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie

#### na sąsiedniej stronie:

*Secrets of the Solar Motor* [Tajemnice silnika słonecznego], tekst: prof. Władysław Parczewski, fot. Eustachy Kossakowski, „Poland” (Zachód) 1962, nr 7

Eustachy Kossakowski, unpublished photograph for the article 'Secrets of the Solar Motor', scan of negative 6 × 6 cm, © Anka Ptaszkowska. The negatives are the property of the Museum of Modern Art in Warsaw

#### opposite:

'Secrets of the Solar Motor', text: Prof. Władysław Parczewski, photos: Eustachy Kossakowski, *Poland* (West), no. 7, 1962

**MP:** On the one hand, of course, we wanted a historical caesura, but there is also another very important reason. Starting in 1967, the organisation of work at the magazine gradually changed, and the 'Polonia' publishing house, which had been responsible for the publication of the magazine since 1954, was merged with other entities and transformed into the Interpress agency. A few months later, photographers had to hand their negatives over to the agency, which had a significant impact on their work. Until that time, the negatives remained with the photographers, they provided the editorial office with contact sheets, they made prints themselves (or with the help of lab technicians) and the material for the magazine was chosen from that.

#### They had greater autonomy.

**MP:** Yes, they could 'work on the side' — traveling for a commission, they could photograph other things and nobody looked over their shoulder.

**KPR:** Of course, there are few such spectacular examples where one roll of film has pictures of a spit and polish factory with workers in clean clothes, and then a mess and complete lack of organisation. But when you compare the negatives and the published frames, you can see that as a rule, the ones where everything was polished and elegant were chosen.

Thanks to the fact that the negatives stayed with the photographers, we have something to show in the exhibition because they were preserved in their archives. Today, we have access to the archives of Tadeusz Sumiński, Eustachy Kossakowski, Tadeusz Rolke, Irena Jarosińska. After 1968, the negatives stayed with the agency and it is more difficult to get to them, if they survived at all.

**MP:** Agencies, including the Polish Press Agency (PAP), which took over parts of the Interpress archive, are scanning and sharing only selected material, such as famous athletes, stage stars, etc., and a whole mass of photos that are of interest to us today remains unknown.

**KPR:** On the other hand, we should emphasise the enormous significance of digitisation and the role of institutions and agencies in compiling and sharing photographers' archives online — the Museum of Modern Art in Warsaw, the Karta Centre, the Zofia Rydet Foundation, or the National Digital Archives. Thanks to this, it is possible to conduct research and exhibition work that includes the work of photographers.

**MP:** The change in 1968 also concerned the organisation of collaboration. Jan Morek said that before the transformation of the publishing house into an agency, they jointly agreed on the tasks in editorial meetings. After the

Poles were among the first to make use of favorable meteorological conditions to fly gliders.

Almost from the very beginning, the successes and failures of glider pilots were shared by meteorologists, who indicated where to expect areas with a predominance of rising currents. Without this it would have been impossible to continue flying without an engine.

Before the war, Professor Adam Kochalski made a great contribution in this field, particularly in glider flights in mountainous regions. The air streams spread from the slopes of hills and shoot up like the waters of a powerful fountain. In the foothills of the Carpathians and Świętokrzyskie Mountains and recently in the Sudetes, Polish pilots soared on these rising streams for many hours at a time.

Glider pilots were prodded by curiosity and ever more frequently tried to soar over flat regions. It was established that strong perpendicular air currents, like powerful "chimneys" rise from the quickly heated areas of the unevenly heated substratum. By searching out the seemingly invisible perpendicular currents, it was possible to fly a distance of hundreds of miles.

It is obvious that the pilot must have a large reserve of altitude in order to remain aloft while losing altitude due to lack of pressure or while searching for air currents that can support his craft. The reason why nobody thought of flying under these conditions is because it was impossible to rise to a high altitude. However, many flying days were lost because of this point of view.

It takes a long time to heat a pot filled to the brim with water. But when we pour off some of the water, what remains in the pot boils quickly enough. This well-known observation suggested a question to me, as the meteorologist and weather supervisor of the glider pilots since the end of the Second World War: "Do not the layers cooled inversions in meteorology change from enemy number one to friends, forcing the sun to heat a layer of 3/8 to 1 mile in depth through the substratum?"

No, much faith was placed in this theory at first. Everyone knows how unpredictable weather forecasts are. Yet the stubborn meteorologist's plea was finally granted and the events of one day were held under bad weather conditions. To the surprise of all, the flight was a success, setting new records, although the maximum altitude did not exceed 3/8 of a mile and the average altitude was only several hundred yards. The soaring was fantastic. It was only

THE METEOROLOGIST, PROFESSOR WLADYSLAW PARCZEWSKI HAD A HAND IN THE RECORDS OF POLISH GLIDER PILOTS

POLISH METEOROLOGICAL ACHIEVEMENTS FOR SOARING ARE OF INTEREST TO MANY COUNTRIES

SECRET'S OF THE SOLAR MOTOR

Professor WLADYSLAW PARCZEWSKI  
Photos: EUSTACHY KOSSAKOWSKI

necessary to fly along the flat and served as a source of seemingly insignificant puffy clouds.

Polish glider flying on wave currents generated by the powerful mountain crests constitutes a separate chapter. These currents are called standing, for they adhere to the slope which generates them. They rush toward the slope at the speed with which the air carries them from the mountains. These currents remain stationary, as evidenced by the beautiful tall masses of prismatic cloud banks.

Flying on waves of currents was started very late, for many mysteries remained unsolved. These problems should be studied not only at a desk but met face to face in the atmosphere. Thus in this case as in thermal flights, I frequently heard-

Due to the fame of these achievements and participation in OTTY (Organisation Scientifique et Technique Internationale de Vol à Voile) congress, Polish meteorologists were invited as experts in glider meteorology to China and Yugoslavia and their works have been translated in the Soviet Union, China, Bulgaria, Czechoslovakia, Yugoslavia, Hungary and Switzerland.

The considerable progress made by aviation meteorologists (who were invited by Professor Parczewski) could not have contributed considerably to the world famous achievements of Polish pilots. Today, when the whole world of glider sports is speaking of Pola Majewski's success, it is worth while to say a few words about those who helped them unravel the secrets of the solar motor.

15

change, they were told by someone what they were supposed to do. The relationships between members of the editorial staff and the photographers were also relaxed.

**The photographers went from co-creators to subcontractors. Did this influence the way the magazine looked like after 1968?**

**MP:** Around the time, the team of photographers also changed. Jan Morek was the last to join the editorial office of *Poland*, in 1966, so the exhibition only shows his works from two years. Tadeusz Rolke and Eustachy Kossakowski left Poland in 1970, Tadeusz Sumiński and Jerzy Jastrzębski ended their collaboration with *Poland* earlier. The remaining photographers were Marek Holzman and Irena Jarosińska in the West edition, Harry Weinberg in the East edition, and Jan Morek in the African edition. The post-war generation of photographers was beginning work in magazine at that time.

***Poland* was not the first magazine of its kind — so focused on photographs and illustrative material.**

**KPR:** But it was special, because it had a very specific function — the creation of the image of Poland for the foreign reader. Of course, all of the press of that period was supposed to show a positive image of the country, and optimism was promoted externally and internally. In *Poland*, this task was carried out by a group of truly outstanding photographers and designers. The photojournalists associated with the monthly *Świat* (considered to be the equivalent of *Life* magazine) and their work are spoken of as outstanding press photography of the time. In *Poland*, the language of photojournalism was different, maybe even more interesting? Marek Holzman, whose works we show in the exhibition, was an extremely versatile photographer, a professional who made a reportage on every subject, from industry to showing artists in their studios. His thoughts on the function of photography and reflections on what he expected from it are very interesting. We are used to thinking that a photojournalist builds a story, waiting for the one decisive moment (as Henri Cartier-Bresson did), which they capture on film. Holzman frankly says that he creates this moment — it's not that he arranges the pho-

tographs, but he leads to that moment, because he knows what he wants to say through them. In later press and reviews, there was an opinion that photojournalists from *Świat* magazine practiced real photojournalism, because it was not arranged, and in *Poland*, there were photojournalists who did not wait for 'that' moment. It seems to me, after we compared material from photographic archives with the one in the press, reading it in the context of a specific historical moment, that these photographs stand up better. They resound more clearly, they have a background, stories around them, which make the photographs seem more universal. The photographers working with *Poland* were associated with the artistic community (Eustachy Kossakowski, Zofia Rydet, Irena Jarosińska), whose works also existed — as we would say today — in the field of art, not only in the press. And that probably has an impact on a different understanding of photography.

**MP:** Artists such as Edward Hartwig, Zbigniew Łagocki and Marek Piasecki were presented on the pages of *Poland* — photography was treated as a full-fledged field of artistic work. It was not only a language of communication with the reader, but it was also presented in the same way that a sculpture or a piece of literature.

**KPR:** Photography was also considered to be 'export material'. Different ways of thinking about photography met in *Poland*, different conventions and strategies, which seems more progressive approach than what *Świat* was doing. There were, for example, negative montages by Irena Jarosińska, studio (arranged) photographs by Marek Holzman, as well as more photojournalistic ones by Tadeusz Rolke and Jan Morek, materials we would today call photographic essays, humanist photography — works by Zofia Rydet in many different versions.

**Do we know who the readers of *Poland* were?**

**MP:** The Archives of Modern Records collection includes answers to competitions organised by the editorial offices — there are answers from around the world to a question about ten prominent Poles, or ten cities in Poland. 'Dear Editors, I am sending

my album with the competition answers', we can read, looking through a large album in the form of photographic collages.

**KPR:** This was not manipulated, they were real readers!

**MP:** There are many competition answers from India, Thailand, and a lot from the Soviet Union. The editorial staff of the African-Asian version had formulated goals, target audiences. There were analyses of the strength of the bourgeoisie in various Asian countries, how the situation in individual countries affected the chances of promoting socialism, whether there were 'anti-imperial sentiments', how much of a limitation was the fact that the magazine was in English or in French. I think the other editorial teams worked in an analogous manner.

#### How did the magazine reach its readers?

**MP:** Distribution was organised in cooperation with the state-owned 'Ruch' distribution company. Part of the circulation went through the Ministry of Foreign Affairs, through diplomatic channels. When it comes to the African edition, which has the most documents preserved, a significant portion of the circulation was distributed free of charge, despite constant attempts to distribute the magazine on commercial terms. The circulation of some editions was enormous.

**KPR:** It is worth quoting the numbers, because the circulation was deliberately not included in the imprint of the magazine. In 1964, the circulation of *Poland* East was 200,000 copies, *Poland* West — 61,000. Even if it was this high only at some point, the figures show the scale — you can see that this was not a magazine that circulated only through diplomatic channels.

**MP:** The circulation numbers did not reflect the number of readers, either. People at the time swapped records, listened to them together — and they shared the magazine the same way. We can see this in the questionnaires that the editors received. When asked, 'How many issues have you read?' people answer: 'I've seen three at my friend's'.

**KPR:** We also found references in foreign press that referred to articles in *Poland*. This is more proof of the long reach.

**MP:** For example, in the African-Asian edition, the issues would include information that the materials could be reprinted, but with a note that they were first published in *Poland*.

#### Free licenses, the Creative Commons of those times! [laughter]

**MP:** Although, for example, the African edition, which had the largest area to cover, at one point was printed in 18,000 copies.

#### Maybe the distribution of the African edition was simply more expensive?

**MP:** It was a very expensive undertaking as a whole! The editorial offices had their own cars and drivers, they collaborated with a huge number of photographers, who would be sent to the other end of Poland to make a reportage. In addition, there were distribution costs. There were also many real problems, like paper supply shortages or technical issues. For example, I found an expert's report made on the occasion of the change of varnish to check whether the magazine would withstand the long transport

to the countries of the south — it turned out that the pages would stick together, the staples would rust. Remember, it would be three months from the moment of printing to the moment the readers received the magazine.

#### Let's go back to the exhibition — you included materials published in *Poland* and those found in archives.

**KPR:** We show the relationship between what was published and the photo itself. We call attention to how the perception of a photo changes between what was published in the press in a specific context and how it looks as an isolated print from the same negative frame or from the adjacent frame on the film. We call attention to how we can look different at what appears to be the same thing.

#### ... in context and out of context.

**KPR:** Yes! Photojournalism in Poland holds a special position — there are many photographs considered canonical, it is constantly present in the discourse on the art of photography, and shown at many exhibitions. But it was always presented without context, you could see individual photos or photo series. We wanted to show the photographs in their original context — that of the magazine where they were published. So, it wouldn't be just a photo of a model and a Lambretta scooter in a market square, which could cause people to say, 'Oh! A scooter and a beautiful woman, and here, such a squalid market square. Oh, Poland in the sixties. Oh, those were the days . . .' but also what was published out of all the material, how this particular photograph was cropped. And when it turns out that you can't see the decrepit wall in the magazine, because it was all about showing the model and the scooter, we start to understand more — how photography works and how extremely susceptible to manipulation it is. People often forget about this; we think that a published photo is a document, that it's evidence. We assume that the photograph we are looking at was taken for that purpose, that it documents a specific situation.

**MP:** By returning to the full frame, we can get to the information that was deliberately hidden in the editing stage.

**KPR:** Sometimes there are obvious interventions, like when a barefoot child or an unfinished building is cropped out, and sometimes the composition of the photo changes. The photo was cropped to look better on the full page, or the published photo was flipped because it looked better in terms of composition. This is a detective's work because we start to pay attention to every detail, to what the cropping changes, how it brings the figure closer . . . If a face is cropped very narrowly, the reception of the photo is different than if the face is somewhere in the distance and we do not see the details. And when we juxtapose cropping with text and a description, everything suddenly changes! This is important because the media still works like this.

**MP:** We hope that the exhibition will be useful in learning how to read the use of photography today. Because it takes a certain amount of skill — reading the image, sensitivity to such small details. This is especially important nowadays, in the age of fake news, and so on. The exhibition draws attention to how susceptible we are to manipulation; how easy it is to fall into all these pitfalls. It's going to be like exercises . . .

**KPR:** . . . exercises in looking.

#### Thanks to the fact that you show original reportages in the *Poland* magazine, in comparison with materials from archives.

**MP:** Selected materials, because the negative archives are enormous; there are about 30,000 negatives in Tadeusz Sumiński's archive. In the exhibition, we show what we managed to find, with the awareness that it's only a fragment.

**KPR:** The starting point was the material published in *Poland*. We tried to segregate it and outline the main themes that appeared in various editions of the magazine. The thematic division is presented more precisely in the book accompanying the exhibition. First of all, we chose the most interesting material in terms of photography, but we also wanted to talk about the topics most often present in the monthly.

**MP:** Above all, we wanted to show the three main editions of *Poland*. The West edition still dominates because its photographers played first fiddle and those associated with this edition are the best known.

#### Did you also want to draw attention to the differences between editions?

**KPR:** We put much more emphasis on these differences in the book.

**MP:** In the exhibition they were relegated to the background.

**KPR:** The exhibition will resonate more with what kind of Poland was being promoted. How it was done, what was emphasised, how photographers saw it, what photos the editors chose. We call attention to materials about culture, because there were a lot of them in *Poland*. This is a very topical way of thinking — culture as a policy tool.

**MP:** We also wanted to emphasise the names of the photographers. At the exhibition, we present the works of eleven authors, although of course there were more of them contributing to *Poland*. At first, I had a mathematical approach to things [laughter] and I made a list of all the photographers whose photos were printed during this period — there were well over a hundred names! It's important to us that the exhibition can also be read through the stories of individual authors. The first room will be dedicated to them, the exhibition begins with the presentation of their biographies.

#### You called the first room *The Beginning of the Future*.

**KPR:** We start the exhibition with this quotation, and end with the slogan *We Are Optimistic* — these are titles of articles devoted to culture. In the first one, from 1955, young artists were presented, including Andrzej Wajda, Tadeusz Konwicki, Wojciech Fangor, Jan Młodożeniec, Alina Szapocznikow. There is a sentence in it that says, 'Young artists enjoy favourable working conditions and their art arouses great interest' — the propaganda overtones are all too obvious. But we wanted to also show that culture had its share in another 'beginning of the future', in the sense of changing and breaking down the political regime.

**MP:** *The Beginning of the Future* also refers to the beginning of the magazine, because the exhibition tells only a fragment of this story. It was also an important time in the formation of Polish photojournalism. You can also read this slogan in the context of the biographies of the individual authors, since for most of them, it was the beginning or an important stage of their professional career.



The exhibition is accompanied by the book *Beginning the Future. Photography in the 'Poland' Monthly in 1954–1968*, edited by Marta Przybyło and Karolina Puchała-Rojek.

Tadeusz Sumiński, redakcja miesięcznika „Polska” (Afryka/Azja), 1964, © Tad Boniecki/FAF

Tadeusz Sumiński, editorial office of the *Poland (Africa/Asia) monthly*, 1964, © Tad Boniecki/FAF

13.04–9.06.19

Miejsce Projektów Zachęty | Zachęta Project Room

# Gaëlle Choisne. TEMPLE OF LOVE: lot w otchłań

Gaëlle Choisne. TEMPLE OF LOVE: to Be Engulfed

kuratorka | curator: Magda Kardasz

współpraca | collaboration: Julia Harasimowicz



## Porozmawiajmy o miłości

Talking about Love

Lucas Morin

[...] Projekt zrealizowany w Bétonsalon — Centre d'art et de recherche wpisuje się w aktualny kontekst polityczny, kiedy to coraz częściej praktyki aktywistów związane z troską o nasze bliższe i dalsze otoczenie służą budowaniu wspólnot opartych na wzajemnym zrozumieniu i pomocy. Nazywając wystawę TEMPLE OF LOVE (świątynią miłości), artystka przypomina o społecznych funkcjach świątyni będącej jednocześnie miejscem zgromadzeń, schronieniem, sanktuarium, przestrzenią spektaklu, sercem wspólnoty, w którym materializuje się to, co nadnaturalne. Niektóre z tych funkcji wypełnia również galeria sztuki jako przestrzeń ekspozycyjna. W tytule pobrzmiewa echo teorii amerykańskiej antropolożki Elisabeth A. Povinelli, która twierdzi, że w liberalnej demokracji „miłość stała się znakiem nowego liberalnego misterium, świecką religią”<sup>1</sup>, ucieleśnieniem mitu o autonomicznych, uniwersalnych jednostkach, które wyzwoliły się z więzów klasy, rasy i płci, by przeżywać to uczucie jako nieskazitelne



i czyste. Tytuł pisany dużymi literami, na dodatek w po angielsku, sprawia, że owe pretensje do uniwersalizmu traktujemy z ironicznym dystansem: świątynia miłości brzmi trochę jak nazwa marki, kojarzy się z kiczowatą witryną sklepową lub ewangelickim megakościołem. Taka dwuznaczność często pojawia się w twórczości Choisine, neutralizując trudne, niekiedy tragiczne tematy za pomocą atrakcyjnych środków formalnych, pozornie sprzecznych z sensem dzieła. Tym wszystkim, którym wydaje się, że jej prace można odczytać w sposób jednoznaczny, artystka wskazuje nowe tropy i zaprasza do wędrówki w nieznanne.

Podobnie jak gniew i odwaga, tak i miłość jest uczuciem wykraczającym poza sferę prywatną. Jako relacja interpersonalna manifestuje się również w sferze publicznej, przenika do świata pracy i polityki. Nie jest zjawiskiem indywidualnym, lecz społecznym, ma więc wpływ na panujące hierarchie, stosunki władzy, systemy opresji i formy oporu. Cytując ponownie Povinelli, rozmowa o miłości może nam pomóc „zrozumieć, że [seksualność, wyrażanie seksualności, tożsamość seksualna] są często wykorzystywane przez władzę — rozumianą jako władza nad życiem i śmiercią; eksploatująca i korumpująca jedne kraje, po to, by innym zapewnić bogactwo i dobrą przyszłość — do tworzenia, powielania i dystrybuowania własnych struktur; tymczasem my naiwnie wierzymy, że przytulenie ukochanej osoby na dzień dobry to gest, za którym nie kryje się nic innego<sup>2</sup>.

Żaden projekt polityczny, czyli taki, który stawia sobie za cel transformację światowego porządku, nie może się powieść, jeśli nie będzie uwzględniał kwestii miłości, ciała i płci. W odróżnieniu od środowisk queerowych i feministycznych, siły konserwatywne już dawno zrozumiały, że zarządzanie miłością to wyjątkowo skuteczna forma kontrolowania społeczeństwa. Spośród wielu przykładów wymienić tu można sformalizowanie miłości poprzez małżeństwo z jego prawnymi skutkami, choćby dziedziczenie — przekazywanie kolejnym pokoleniom zasobów i wiarygodności umożliwiającej reprodukcję klas społecznych. Warto przyrzeć się też historii społeczeństw kolonialnych, gdzie poczucie odmienności było doświadczeniem fundamentalnym. Kolejne przykłady to segregacja rasowa i całkowity zakaz zawierania małżeństw mieszanych w RPA i w niektórych stanach USA, w tych ostatnich obowiązujący aż do głośnej sprawy Loving kontra Virginia z 1967 roku [Sąd Najwyższy postanowił wówczas, że prawo stanu Wirginia zabraniające zawarcia małżeństwa czarnej Mildred Loving i białemu Richardowi Loving łamie konstytucję — przyp. tłum.] oraz ograniczanie kontaktów między nacjami na granicy palestyńsko-izraelskiej, usianej punktami kontrolnymi (tzw. checkpoint) monitorującymi ruch ludności. Można też wspomnieć o tzw. eliksirach miłości i próbach ich reglamentowania przez hiszpańską inkwizycję w Ameryce Południowej i Północnej w XVII i XVIII wieku<sup>3</sup>. [Chodzi tu o roślinne substancje wytwarzane przez rdzenną ludność Ameryki, mające wzbudzać określone uczucia. Kościół uważał takie działania za grzeszną magię, nie bez znaczenia był też fakt, że tajniki przyrządzania eliksirów znały



głównie kobiety — przyp. tłum.], decydowanie o tym, kto ma kogo kochać i jaki charakter ma mieć związek to przejawy rasizmu usankcjonowanego przez państwo. Jego kolejną odsłoną była penalizacja homoseksualizmu wprowadzona przez europejskie rządy pod koniec XIX wieku, podobnie jak późniejsze polowania na tzw. małżeństwa rezydencjonalne, co w efekcie prowadziło do stygmatyzowania mniejszości napływających do „Twierdzy Europa” w początkach XXI wieku. Jak widać, w społeczeństwach o kolonialnej przeszłości nadal silne są tendencje do tworzenia i utrzymywania hierarchii ustalanych ze względu na rasę czy płeć, konsekwencje tego odczuwamy dzisiaj w sferze prywatnej i w życiu publicznym.

Odnosząc się do całego kontekstu historyczno-politycznego, który definiuje pojęcie miłości, Gaëlle Choïsne przywołuje dwie mityczne figury, by wraz z nimi snuć opowieść o niesubordynacji, odwróceniu hierarchii i ról społecznych. Każda z tych figur utożsamiana jest bowiem z transgresyjną naturą miłości, zdolną zburzyć społeczny ład. Jedną z nich to Isztar, babilońska bogini miłości, zachowań seksualnych i wojny; bogini w pełni suwerenna, co daje jej wyjątkową pozycję w patriarchalnym panteonie bóstw. Jako bóstwo biseksualne i patronka prostytutek jest ucieleśnieniem inwersji zakłócającej porządek społeczny wszędzie tam, gdzie się pojawia. Drugą, równie potężną figurą w TEMPLE OF LOVE jest Erzulie, haitańska bogini wudu. Jej obecność na wystawie znaczą setki papierosów, tradycyjnie składanych jej w ofierze. Przedstawiana jako czarna Madonna z bliźną na policzku trzyma w dłoni sztylet, by ochronić dziecko, stanowiąc uosobienie bezkompromisowej siły broniącej najsłabszych. Podobnie jak Isztar subwersywna ona też stała się opiekunką wszystkich kobiet, w tym kobiet lekkich obyczajów i lesbijek.

Prace Gaëlle Choïsne skonstruowane z rozmaitych materiałów — metalu, ceramiki albo z żywicy i kawałków tkanin — tworzą rodzaj ekosystemu opartego na kruchej równowadze wzajemnie na siebie oddziałujących elementów. Artystka buduje złożone narracje, które nakładają się na siebie, przenikają, czasem zderzają: są tu *femmes fatales*, mięsożerne rośliny i zmysłowe ostrygi, jest też mowa o systemach opresji i formach oporu. Wszystko to służy jako punkt wyjścia do dyskusji na temat miłości i jej wpływu na system społeczny. W tym nagromadzeniu wątków i historii na plan pierwszy wysuwają się punkty sporne, zarzewia konfliktów, celem nie jest bowiem stworzenie unifikującej narracji, lecz próba głębszego zrozumienia problemów poruszanych na wystawie. Gaëlle Choïsne opowiada o miłości w sposób ambiwalentny, stosując oryginalną strategię polegającą na gromadzeniu i rozpowszechnianiu wiedzy na ten temat za pośrednictwem dzieł sztuki pełnych emocji i napięcia.

z języka angielskiego przełożyła Izabela Suchan

1 Elisabeth A. Povinelli, *The Empire of Love: Toward a Theory of Intimacy, Genealogy, and Carnality*, Duke University Press, Durham—London 2006, s. 191.

2 Ibidem, s. 10.

3 Samir Boumedine, *L'amour de la magie*, w: *La Colonisation du savoir. Une histoire des plantes médicinales du « Nouveau Monde » (1492–1750)*, Editions des Mondes à faire, Vaux-en-Velin 2016.



s. 46–49:

Wszystkie zdjęcia: *TEMPLE OF LOVE*, fragmenty instalacji, Bétonsalon, Paryż, 2018

pp. 46–49:

All photos: *TEMPLE OF LOVE*, details of installation, Bétonsalon, Paris, 2018



...

Gaëlle Choïsne's work at Bétonsalon — Centre d'Art et de Recherche has come into being within a political context which increasingly puts the activist practices of care and self-care at the heart of community-building by fostering mutual aid and support. By calling her project *TEMPLE OF LOVE*, the artist recaptures the social functions of the temple, as a place of gathering, a sanctuary, a place for celebration, and a place for experiencing the supernatural, at the heart of the community. Some of those elements might very well call back to mind the very nature of the exhibition space. This approach echoes the observations of American anthropologist Elizabeth A. Povinelli who stated that in liberal democracies, 'love has become the sign of a new liberal mystery, a secular religion,'<sup>1</sup> incarnating the myth of autonomous individuals who, free from their class, race, and gender determinations, would experience love as a so-called universal, pure and distinct feeling. The use of an English-language title for the exhibition albeit only in capital letters helps to establish an ironic distance with this stated claim to universality: the temple of love acts here as a brand name, like some kitsch storefront or an evangelical megachurch. Such ambiguity is frequent in Gaëlle Choïsne's work. She chooses to defuse serious and tragic issues through her displays, counterintuitively catching the eye. She opens new paths of possible wanderings for whoever believed for a moment that they could lock up the artist's intention in a rigid frame of interpretation. As with rage or courage, love is a feeling far from being limited to the private sphere. As an interpersonal relationship manifesting in public, it constitutes a space where labour and politics unfold. It is truly a social affect, not an individual one. Within a society, love reveals hierarchies and power relations, as well as structures of oppression and resistance. Quoting Elizabeth A. Povinelli once more, talking about love helps us 'understand how [sexuality, sexual expression, or sexual identity] were the means by which power in a robust sense — power over life and death, power to cripple and rot certain worlds while over-

investing others with wealth and hope — is produced, reproduced, and distributed when we seem to be doing nothing more than kissing our lovers goodbye as we leave for the day.'<sup>2</sup>

No political project, which goes to say no project for transforming the world, is conceivable if it disregards love, bodies, and sex. Unlike queer and feminist traditions, conservative forces have long understood that governing love is a particularly effective form of social control. Among too many examples, we can think of the codification of love through marriage and its corollary, heredity, which allowed the inheritance of assets and debts, enabling class reproduction. All the more reasons to look into colonial societies, built over fundamental experiences of otherness. Examples range from the outright ban of interracial couples through the anti-miscegenation laws enforced under the apartheid regime in South Africa and in many states of the USA, until the Loving v. Virginia ruling of 1967, to the de facto prevention of interracial relationships through the strict control of population movement by the numerous checkpoints criss-crossing contemporary Palestine. We can also take a look into the social use of love potions and their regulation by the Spanish Inquisition in the Americas of the 17th and 18th centuries.<sup>3</sup> The ability to legislate over who can love whom and under what conditions remains a direct manifestation of institutional racism. From the global criminalisation of homosexuality imposed by the European powers at the end of the 19th century to the hunt against so-called marriages of convenience in order to stigmatise minorities in the Fortress Europe of the early 21st century, societies with a colonial past all shared the will to impose or maintain hierarchies of races and sexual practices. To this day, it still has far-reaching consequences in the private and public spheres.

Gaëlle Choïsne responds to the complex, violent, and painful historical and political context governing the concept of love. She calls upon two mythical figures to conjure up stories of insubordination, of reversal of hierarchies and predetermined roles, each resorting to the transgressive nature of love to disrupt the whole social

order. She summons Ishtar, the Babylonian goddess of love, sexuality and war, a sovereign entity symbolizing an exception at the top of a patriarchal order. Herself a virile bisexual deity and the protector of all prostitutes, she embodies, quite literally, a reversal exposing the contradictions of the social order she exists in. The second major character of *TEMPLE OF LOVE* is Erzulie, the Haitian vudou goddess. Her presence in the exhibition is manifested by an abundance of cigarettes, serving as so many offerings to her divinity. This subversive figure, a champion of the poor and the weak, is represented as a black Virgin with a scarred face. Embodying an uncompromising power, she wields a dagger to protect her child. Like Ishtar, she has become the protector of all women, the defender of sex workers and lesbians.

Gaëlle Choïsne allows her works, made of a mixture of building materials, metal, ceramics, resins, and textiles with an organic feel, to create fragile interdependent ecosystems. She unwinds complex stories which, in turn, stratify, intertwine and collide: femmes fatales, carnivorous plants and sensual oysters, as many systems of oppression and resistance strategies that all constitute entry points into the question and the problem of love, in its interweaving with the transformations of society. The juxtaposition of these stories reveals points of conflict and discord which, far from creating a unifying narrative, enable a better understanding of the complex issues and stories surrounding the exhibition. Gaëlle Choïsne chose to talk about love ambivalently, developing a unique way of producing and disseminating knowledge through an artistic practice kept under tension.

translated from the French by Noam Assayag

1 Elizabeth A. Povinelli, *The Empire of Love: toward a theory of intimacy, genealogy, and carnality*, Durham and London: Duke University Press, 2006, p. 191.

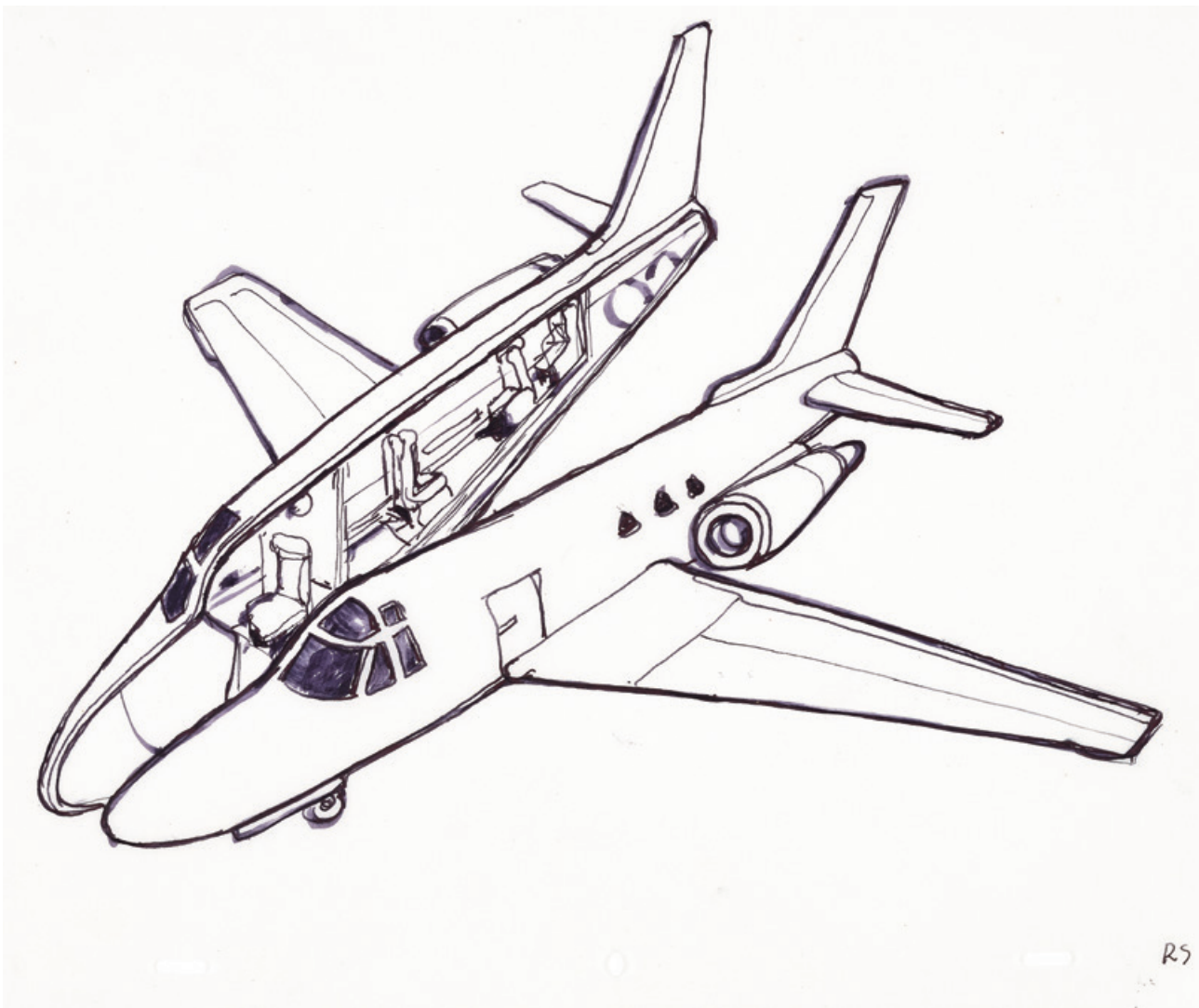
2 Ibid., p.10.

3 Samir Boumediene, 'L'Amour de la magie' in *La Colonisation du savoir. Une histoire des plantes médicinales du « Nouveau Monde » (1492–1750)*, Vaulx-en-Velin: Editions des Mondes à faire, 2016.

Lucas Morin, *Talking about Love*, in Gaëlle Choïsne. *TEMPLE OF LOVE*, exh. cat., Paris: Bétonsalon — Centre d'Art et de Recherche, 2018



RS



RS

foto: Marek Krzyżanek, archiwum Zachęty | Zachęta archive

Roman Stańczak, *Lot*, szkice do projektu, 2018, ołówek, gęsie pióro, atrament, papier, kolekcja Zachęty

Roman Stańczak, *Flight*, sketches for the project, 2018, pencil, goose feather, ink on paper, Zachęta collection

# Lot Flight

artysta | artist: Roman Stańczak

kuratorzy | curators: Łukasz Mojsak, Łukasz Ronduda

współpraca ze strony Zachęty | collaboration on the part of Zachęta: Ewa Mielczarek

komisarz Pawilonu Polskiego | commissioner of the Polish Pavilion: Hanna Wróblewska

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

Udział Polski w 58 Międzynarodowej Wystawie Sztuki w Wenecji finansuje Ministerstwo Kultury i Dziedzictwa Narodowego Rzeczypospolitej Polskiej

Polish participation at the 58th International Art 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

„Dzieło Romana Stańczaka [...], skala przedsięwzięcia i odwaga koncepcji gwarantują monumentalny wyraz realizacji i jej wizualny powab. Autor nie boi się skojarzenia swojej wypowiedzi z kwestiami fundamentalnymi dla podzielonej wspólnoty politycznej”.

z uzasadnienia werdyktu jury konkursu na kuratorski projekt wystawy w Pawilonie Polskim

‘Roman Stańczak’s work . . . , the scale of the undertaking and the boldness of the concept guarantee a monumental quality of the project and its visual appeal. The artist is not afraid to see his statement associated with questions of fundamental importance for the divided political community’.

from the justification of the verdict issued by the jury of the curatorial competition for the exhibition at the Polish Pavilion

Roman Stańczak to artysta znany z dekonstruowania materialnego porządku przedmiotów — wywracania ich na lewą stronę, nicowania. Prezentowana w Pawilonie Polskim na tegorocznym Biennale Sztuki rzeźba to — potraktowany zgodnie z tą artystyczną praktyką — średniej wielkości samolot. Oryginalna maszyna została zmieniona tak, by wnętrze, czyli elementy kokpitu i pokładu oraz siedzenia pasażerów, było widoczne na zewnątrz. Z kolei skrzydła wraz z poszyciem samolotu zostały zwinięte do środka, do wnętrza rzeźby. Tym samym Pawilon Polski staje się hangarem dla przelicowanego samolotu Stańczaka. Zwiedzający doświadczają nie tylko niezwyklej formy i skali obiektu, ale też efektu nieoczekiwanej metamorfozy — „wywrócenia świata na drugą stronę”.

*Lot* to swoisty pomnik polskiej rzeczywistości po transformacji oraz rządzącego nią paradoksu. Ta surrealistyczna rzeźba — stworzona poprzez zniszczenie — ma siłę symbolu, który daje szansę, by scalić podzielone społeczeństwo, ukazując konflikt między nowoczesnością a duchowością. Uznawając, w jaki sposób rozpad jednej z tych sfer prowadzi do tworzenia drugiej. Podobnie jak we wcześniejszych pracach, Stańczak stara się dowieść, że ludzie potrzebują duchowej przemiany i doświadczają jej w momencie zetknięcia z sytuacją negującą znany im porządek, zaburzającą bezpieczne funkcjonowanie w świecie. Jego samolot to także znak współczesnego braku poczucia bezpieczeństwa obecnego przez modernizację.

Roman Stańczak zadebiutował na artystycznej scenie w latach dziewięćdziesiątych XX wieku. Jest absolwentem słynnej Kowalni, pracowni Grzegorza Kowalskiego na Wydziale Rzeźby Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie, gdzie studiował z Katarzyną Kozyrą, Pawłem Althamerem i Arturem Żmijewskim. W swojej twórczości pozbawia przedmioty ich dotychczasowej funkcji i wartości estetycznej, nadając im nową formę i znaczenia. Prace z tego czasu, powstające

na marginesach formującego się wówczas nurtu sztuki krytycznej, poprzez deformację, nicowanie czy odzieranie rzeczy — czajnika, wanny, szafki nocnej, krzesła czy regału — z zewnętrznej warstwy grały z ich wyobrażeniami i nadawanymi im znaczeniami. „Moje rzeźby mówią o życiu, ale nie pośród przedmiotów, tylko pośród duchów” — mówi Stańczak, podkreślając, że proces wywracania na drugą stronę przygotowuje go na śmierć. Jego prace można także postrzegać jako niezwykle ciekawy komentarz do procesów związanych z transformacją, na skutek której jedne obszary rzeczywistości ubożały, ulegały materialnej degradacji, a inne — w pędzie modernizacyjnym — zostawiały resztę w tyle. Prezentowany w Pawilonie Polskim samolot należący do tzw. 1 procenta to metafora rewersu tych procesów modernizacyjnych, komentarz do współczesnych nierówności, problemów z redystrybucją, jak również resentymentu i populizmu. ●●●

Roman Stańczak — absolwent Wydziału Rzeźby Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie. Po studiach w latach 1994–1997 miał wystawy indywidualne w Centrum Sztuki Współczesnej Zamek Ujazdowski w Warszawie i Państwowej Galerii Sztuki w Sopotcie, po czym zniknął ze sceny artystycznej. Powrócił w 2013 roku, kiedy Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie zaprezentowało jego wczesne prace na pokazie swej kolekcji, a w Parku Rzeźby na warszawskim Bródnie stanęła jego rzeźba *Anioł Stróż*. Indywidualne wystawy artysty odbyły się m.in. w CSW Zamek Ujazdowski w Warszawie, PGS w Sopotcie, Galerii Stereo w Warszawie oraz na Frieze Art Fair w Londynie. Uczestniczył w wystawach zbiorowych organizowanych m.in. w Saatchi Gallery i The Sunday Painter w Londynie, galerii Bureau w Nowym Jorku i Künstlerhaus Bethanien w Berlinie oraz czołowych instytucjach sztuki w Polsce, m.in. w Zachęcie i Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie, Muzeum Współczesnym Wrocław, Galerii Labirynt w Lublinie. Jego prace znajdują się w kolekcjach MSN i CSW Zamek Ujazdowski w Warszawie, Muzeum Sztuki w Łodzi, Saatchi Collection w Londynie. Mieszka i pracuje w Warszawie.



foto: Rafał Zurek, archiwum Zachęty | Zachęta archive

**Łukasz Mojsak** — ukończył historię sztuki na Uniwersytecie Warszawskim i teorię sztuki współczesnej na Goldsmiths, University of London. W latach 2011–2016 związany z Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie, gdzie współtworzył archiwum filmowe FilMOTEKA Muzeum i Archiwum Performance. Współpracownik Fundacji Arton w Warszawie. Kurator wystaw m.in. w Galerii Labirynt w Lublinie (*Communis — Renegocjacje wspólnoty*, z Szymonem Maliborskim, 2016) i w Fundacji Arton (*Across Realities. Wojciech Bruszewski/Mateusz Sadowski*, z Marią Kuźmicz, 2014; *Ludmiła Popiel*, 2016; *Formy nikłe. Ludmiła Popiel/Jerzy Fedorowicz*, z Marią Kuźmicz, 2018). Kurator pokazów filmowych m.in. w Tate Modern (2013, 2014) i Whitechapel Gallery (2017) w Londynie oraz na festiwalu Internationale Kurzfilmtage w Oberhausen (2014). Współredaktor (z Marią Kuźmicz) książek *Wojciech Bruszewski. Across Realities* (2015) i *Ludmiła Popiel/Jerzy Fedorowicz* (w przygotowaniu). Autor licznych przekładów książek i tekstów o sztuce. Mieszka i pracuje w Londynie i Warszawie.

**Łukasz Ronduda** — historyk sztuki, reżyser, kurator w Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie. Adiunkt na Wydziale Zarządzania Kulturą Wizualną ASP w Warszawie. Autor książek: *Polska sztuka lat 70. Awangarda* (2009), *Strategie subwersywne w sztukach medialnych* (2006), *Warpechowski, Konieczny, Bodzianowski, Ukiński. Warpechowski, Dawicki* (2011). Współredaktor publikacji takich jak m.in. *Warsztat Formy Filmowej* (2017), *Kino-Sztuka, zwrot kinematograficzny w polskiej sztuce współczesnej* (2016), *Oskar Hansen Opening Modernism* (2014), *KwieKulik* (2013). Opublikował powieść *W połowie puste* napisaną wspólnie z Łukaszem

Gorczycą (2011). Kurator wystaw m.in. *Precz z alfonsami sztuki, relacje pomiędzy sztuką a punkiem* (z Michałem Wolińskim, Warszawska Giełda Papierów Własnościowych, 2006); *Nowa sztuka narodowa* (z Sebastianem Cichockim, MSN, 2012), *Co widać. Polska sztuka dzisiaj* (z Sebastianem Cichockim, MSN, 2014), *Chleb i róże* (wraz z Natalią Sielewicz, MSN, 2016). *Czym jest oświecenie* (z Goshką Macugą i Tomaszem Szerszeniem, MSN, 2018). Reżyser filmów fabularnych *Performer* (2015) oraz *Serce miłości* (2017).

**Roman Stańczak** is an artist renowned for his deconstructions of the material order of objects that consist in turning them inside out. To create the sculpture presented at the Polish Pavilion at this year's 58th International Art Exhibition Stańczak applies this artistic procedure to a mid-sized aircraft. Its interior, complete with cockpit and on-board equipment, as well as passenger seats, will emerge on the outside, while the wings and fuselage will be wound inside, to the interior of the sculpture. The Polish Pavilion will become a hangar for Stańczak's inside-out aircraft. Visitors can take a look into the inside/outside of the airplane, thus experiencing not only the sculpture's unique form and scale, but also the effect of an unexpected 'reversal of the world'.

*Flight* is a monument to Polish reality after the country's capitalist transformation and to the paradoxes that govern that reality. This surrealist sculpture — created through destruction — has the power to become

a symbol that can unite the divided society by addressing the conflict between modernity and spirituality. The piece shows how annihilation of one of these spheres contributes to the expansion of the other. As in his previous works, Stańczak seeks to prove that people are in need of a spiritual change, which they may experience in a situation that negates a familiar order of things and disturbs their safe existence in the world. His aircraft also stands as a symbol of the modern-day lack of the sense of security, which is missing despite promises made by modernity.

Roman Stańczak debuted on the art scene in the 1990s. A graduate of the famous 'Kowalnia' — the studio of Professor Grzegorz Kowalski at the Faculty of Sculpture of the Academy of Fine Arts in Warsaw, where he studied alongside Katarzyna Kozyra, Paweł Althamer, and Artur Żmijewski. Stańczak's work consists in depriving familiar objects of their usual function and aesthetic value, while offering them a completely new form and meaning. His works from the 1990s, which emerged from the margins of the then-nascent Polish critical art, relied on deformation of objects, turning them inside out or tearing off their external layer — which the artist did with a kettle, a bathtub, a bedside cabinet, a chair, and a bookshelf — in order to launch a game with the visions and meanings attributed to those objects. 'My sculptures speak of living not among objects but among ghosts', states Stańczak, who



foto: Rafał Zurek, archiwum Zachęty | Zachęta archive

emphasises that the process of turning objects inside out serves to prepare him for death. The artist's pieces can also be viewed as a fascinating commentary on the processes involved in Poland's capitalist transformation, during which some segments of reality moved forward in pursuit of fast-paced modernisation, while others lagged behind, condemned to destitution and material degradation. The inside-out private aircraft used by the so-called 1% is a metaphor for the reverse of modernisation processes, a commentary on contemporary inequalities, problems with redistribution, resentment and populism. ●●●

**Roman Stańczak** — graduate of the Faculty of Sculpture of the Academy of Fine Arts in Warsaw. After the studies, between 1994 and 1997, Stańczak presented his works at individual exhibitions at the Ujazdowski Castle Centre for Contemporary Art in Warsaw and the State Art Gallery in Sopot, after which he disappeared from the art scene. The artist returned in 2013, when the Museum of Modern Art in Warsaw showed his early pieces at a collection exhibition, and he created the sculpture *Guardian Angel* at the Sculpture Park in the Bródno housing estate in Warsaw. Stańczak's individual exhibitions have been organised at the Ujazdowski Castle Centre for Contemporary Art in Warsaw, State Art Gallery in Sopot, Stereo Gallery in Warsaw, and the Frieze Art Fair in London, among other venues. The artist has participated in group shows at the Saatchi Gallery and The Sunday Painter in London, Bureau gallery in New York and Künstlerhaus Bethanien in Berlin, as well as leading art in-

stitutions in Poland, such as the Zachęta — National Gallery of Art and the Museum of Modern Art in Warsaw, Wrocław Contemporary Museum, Labirynt Gallery in Lublin. His works belong to collections of the Museum of Modern Art and the Ujazdowski Castle Centre for Contemporary Art in Warsaw, Muzeum Sztuki in Łódź, Saatchi Collection in London. Lives and works in Warsaw.

**Łukasz Mojsak** — graduate in art history from the University of Warsaw and in contemporary art theory from Goldsmiths, University of London. Between 2011 and 2016, affiliated with the Museum of Modern Art in Warsaw, where he co-created the artists' moving image archive Filmoteka Muzeum and the Performance Archive. Collaborator of the Arton Foundation in Warsaw. Curator of exhibitions (*Communis — Renegotiating Community*, with Szymon Maliborski, Labirynt Gallery, Lublin, 2016) and the Arton Foundation (*Across Realities. Wojciech Bruszewski, Mateusz Sadowski*, with Marika Kuźmicz, 2014; *Ludmiła Popiel*, 2016; *Faint Forms. Ludmiła Popiel, Jerzy Fedorowicz*, with Marika Kuźmicz, 2018), among other shows. Curator of film screenings at the Tate Modern (2013, 2014) and Whitechapel Gallery (2017) in London and at the International Short Film Festival in Oberhausen (2014). Co-editor (with Marika Kuźmicz) of books *Wojciech Bruszewski. Across Realities* (2015) and *Ludmiła Popiel, Jerzy Fedorowicz* (due in 2019). Author of numerous translations of books and texts on art. Lives and works in London and Warsaw.

**Łukasz Ronduda** — art historian, curator, film director. Curator at the Museum of Modern Art in Warsaw. Associate Professor at the

Faculty of Management of Visual Culture, Academy of Fine Arts in Warsaw. Author of books: *Polish Art of the 70s. Avant-garde* (2009), *Subversive Strategies in the Media Arts* (2006), *Warpechowski, Konieczny, Bodzianowski, Uklański. Warpechowski, Dawicki* (2011). Co-editor of publications: *Workshop of the Film Form* (with Marika Kuźmicz, 2017), *Polish Cine Art, or the Cinematographic Turn in Polish Contemporary Art* (with Jakub Majmurek, 2016), *Oskar Hansen: Opening Modernism* (with Aleksandra Kędziorek, 2014), *KwieKulik* (with Georg Schöllhammer, 2013). In 2011, Ronduda published the novel *W połowie puste* [Half-empty], written alongside Łukasz Gorczyca. Curator of exhibitions: *Down with the Pimps of Art! Relationships between Art and Punk* (with Michał Woliński, Warsaw Stock Exchange, 2006); *New National Art* (with Sebastian Cichocki, Museum of Modern Art in Warsaw, 2012), *As You Can See: Polish Art Today* (with Sebastian Cichocki, Museum of Modern Art in Warsaw, 2014), *Bread and Roses* (with Natalia Siewlewicz, Museum of Modern Art in Warsaw, 2016). *What Is Enlightenment?* (with Goshka Macuga and Tomasz Szerszeń, Museum of Modern Art in Warsaw, 2018), among other shows. Director of feature films: *The Performer* (2015) and *A Heart of Love* (2017).

s. 52–55:  
Praca nad rzeźbą Romana Stańczaka *Lot*, 2018, dokumentacja

pp. 52–55:  
Work on the Roman Stańczak's sculpture *Flight*, 2018, documentation





# Materia, w której mogę pozostawić swój ślad

## Matter in Which I Can Leave My Trace

Z Romanem Stańczakiem rozmawiają Łukasz Mojsak i Łukasz Ronduda  
Roman Stańczak talks to Łukasz Mojsak and Łukasz Ronduda



Twoja realizacja w Wenecji polega na wywróceniu na drugą stronę samolotu. Sięgasz po strategię, którą wykorzystywałeś w latach dziewięćdziesiątych. Wcześniej byłeś skupiony na nicowaniu pojedynczych przedmiotów w niewielkiej, indywidualnej skali, jak meblościanka, czajnik czy wanna. Teraz wywracasz na drugą stronę samolot związany z ciałem zbiorowym, ciałem społecznym.

Poszukuję formy, która z założenia będzie wyrażać mój czas, ale też absurd ludzkich poszukiwań, egzystencjalne ograniczenie, kiedy odkrywam, że istnieje coś jeszcze, ale nie potrafię tego udowodnić. Rzeźba już nie jest dla mnie wyłącznie formą budowania nowej rzeczywistości, ale raczej wyjaśnieniem tej, która mnie otacza. Materia jako nadzieja na odnalezienie jakichś odpowiedzi.

Kiedyś opowiadałeś o pracach, które tworzyłeś, gryząc figurki z kinder-niespodzianki. Te małe, pełne dramatyzmu rzeźby powstały w pewnym sensie wskutek aktu przemocy, ale też dzięki czynności cielesnej, życiowej, jaką jest żucie. Rzeźba-samolot będzie miała również bardzo silną, brutalną ekspresję, wynikającą z kontaktu twojego ciała z obiektem. Czy siła wyrazu w rzeźbie jest dla ciebie ważna?

Tak, bardzo ważna. Istotne jest, żeby notować energię życiową, twórczą. Wiele dzieł sztuki w historii mówi nam o jakiejś potencji danego czasu, ludzi, o ich mocy, sile, desperacji. Budowa piramid, katedr i przeróżnych gigantycznych budowli. Ta energia, mobilizacja, pozostają w dziełach. W swoich pracach staram się wniknąć w materię, bo to, co widzialne, co jest na zewnątrz, nie do końca wyraża moje emocje, myśli; pozostają one nieuchwytnie, a dotyczą jakiejś nadziei, sensu życia. Trudno to odkryć, bo posługuję się tylko tym, co jest dla mnie dostępne, czyli materią — nieważne, czy to kamień, drzewo, złoto czy samolot lub inne rzeczy. Zawsze jest to materia, z której mogę coś komponować, coś mogę dzięki niej wyrazić, pozostawić w niej swój ślad: mojego ciała, działania, jakiegoś ruchu, czasu.

Przetwarzasz istniejące przedmioty, to one są materią twojej sztuki. Nie pracujesz z drewnem, kamieniem, substancjami nieprzetworzonymi.

Tak, ale dla mnie to jest wyłącznie kwestia przesunięcia nazewnictwa, bo sama materia się nigdy nie zmienia, ona się przeistacza: w skałę, drzewo, jakiś inny kształt czy rzecz.

W rzeźbach staram się prowadzić dialog między sztuką i rzemiosłem, sytuować je obok siebie. Odróżniam rzemiosło od sztuki i dążę do tego, by moja sztuka znalazła się w polu artystycznym, nie użytkowym, nie wyuczonym, mechanicznym, bezmyślnym; staram się ten rzemieślniczy wytwór wzbogacić o jakąś poezję.





Trochę upraszczam, bo rzeczywistość jest bardziej brutalna; mam w sobie ogromny bunt, złość na wkradanie się do sztuki różnych niepotrzebnych rzeczy, takich jak rzemiosło czy ideologia.

**Rzemiosło jest niepotrzebne? Przecież jesteś rzeźbiarzem, więc masz opanowane rzemiosło.**

Jest niepotrzebne. Jeśli już znam jakąś metodę, sposób, staram się rzemiosło odrzucać absolutnie, za to wciąż odkrywać nowe rzeczy, które mnie zaskakują. Odrzucać umiejętność naśladowania natury, odwzorowywania jej. To jest piękne, ale...

**Ale mimo wszystko nie chcesz porzucić rzeźbienia.**

Nie da się. To nadal jedyna wartość, której mogę się jakoś w życiu trzymać.



**Rzeźba to twoje najważniejsze medium. Towarzyszą jej rysunki, performans też jest związany z rzeźbieniem.**

Tak.

**Czyli w istocie chodzi o podstawowe mierzenie się ciała ze światem.**

Można tak to uogólnić. W rzeźbie, jak w życiu, cały czas mierzymy się z jakąś materią. Musimy przejść przez ulicę, zejść ze schodów. Dotknąć klamki. Stanąć przed otwierającymi się drzwiami.

**Czyli ten proces zanurzenia w materii, kontaktu, zderzenia się z nią ma u ciebie ścisły związek z rzeźbą?**

Tak, to jest nieodzowne. Ta granica dotyku materii. Można powiedzieć, że każdy z nas rzeźbi, po prostu żyjąc. Rozmawiałem o tym z Grzegorzem Kowalskim. Ja doszedłem do wniosku, że każdy jest rzeźbiarzem, ale on twierdził, że wcale nie każdy może nim być.



**Grzegorz Kowalski był też bardzo zainteresowany tematami związanymi z duchowością, innym wymiarem w rzeźbie. Znajdowałeś z nim porozumienie w tych kwestiach?**

W pewien sposób tak, ale dyskutowaliśmy raczej za pomocą form. Zresztą problem duchowości pojawia się u mnie często, na różnych etapach, ponieważ od dzieciństwa obcowałem ze sztuką sakralną, a później, już w szkole Kenara [Liceum Plastyczne im. Antoniego Kenara w Zakopanem], z twórczością takich artystów jak Tadeusz Brzozowski czy Władysław Hasiór. W tych poszukiwaniach starałem się wyśliznąć poza materię.

**Czy Hasiór miał na ciebie jakiś wpływ?**

Inspirujący z pewnością.

**Tak jak on korzystasz z przedmiotów gotowych i preparujesz je w podobnie surrealistyczny sposób. Czy w Zakopanem miałaś kontakt z jego sztuką?**

Zetknąłem się z nim osobiście w latach osiemdziesiątych. Był dla mnie inspiracją, motywacją do tworzenia. Mieszkał obok szkoły, przychodziłem do niego do pracowni prywatnie, ale urządzał też wieczorki, na które zapraszał więcej osób. Pokazywał różne rzeczy

z dużego zbioru slajdów, które sam robił, jeżdżąc motorem po Europie, snuł przy tym komiczne opowieści przy herbatce o PGR-owskich gigantycznych ziemniakach, witaczach i sztuce ludowej, różnych kuriozach.

#### **Podobały ci się wówczas jego rzeźby?**

Pierwsze spotkanie z Hasiorem było chyba za sprawą mojej mamy, gdy miałem kilka lat. Pokazała mi jego wózek z krzyżami. To może wywarło na mnie największe wrażenie, ale gdy poznałem go osobiście, uważałem to już za historię. Otworzyłem się wtedy na poszukiwanie nowych rzeczy. Wątki polityczne, wojenne były wstrząsające, ale tak bardzo mnie nie dotyczyły. Jeśli już, przejmujący wydawał mi się jego dialog z religią i strategia wykorzystywania różnych dóbr ze straganów czy odpustów, dewocjonaliów, ten jego niepokój, odwaga, już na granicy świętokradztwa czy uzurpowania sobie pewnych symboli. Sztuka Hasiora wydawała mi się nieco zbyt etnograficzna, nie dotykała wciąż rozpaczy, trwogi. Według mnie były to tylko takie sztandary.

**Marek Kijewski, z którym się przyjaźniłeś na początku lat dziewięćdziesiątych, był również bardzo zainteresowany powszednimi przedmiotami rzeczywistości potransformacyjnej, tworzył rzeczy z klocków lego, ze sztucznych materiałów.**

Z cukierków, ciastek.

**To jest również bliskie tobie — poszukiwanie nowego materiału związanego z nową rzeczywistością.**

Tak, wtedy wszyscy szukaliśmy. Chodziło nam o nieco inny wyraz świata, jego smaku, na pewno nie baliśmy się eksperymentów, ryzyka. To było wręcz ekstremalne — myślę również, że śmierć Kijewskiego to tak naprawdę jeden ze skutków takiego rzeźbienia. Bo to tyle kosztuje. Żyliśmy na granicy — Zbigniew Libera i inni, ja również. Blżej byłem z Markiem Kijewskim, z Filonem [Miroslawem Filonikiem], tworzyliśmy taką grupę. Bardziej byłem z nimi niż z Kowalnią.

**Dlaczego rzeźbienie jest takie ekstremalne?**

Ponieważ jest to poszukiwanie prawdy, ale też formy, wyrazu naszych czasów. To były ciekawe czasy — przemiany polityczne, komuna, Papierz, i ten lęk, ale i nadzieja, że nowe pokolenia będą mogły wyrazić coś nowego, wkraczała też nowa technika. Zachodziły wówczas transformacje ustrojowe w Polsce i innych krajach, wszystko było ogromnie mocne. Ten

ferment wokół wzbudzał w nas poczucie, że można jeszcze więcej; jesteś wyczerpany, ale może idź dalej i dalej, jeszcze poszukaj.

**Jeśli chodzi o ciebie, to się w pewnym momencie załamało.**

Załamało się przede wszystkim z przyczyn artystycznych, bo kiedy zacząłem tworzyć te przedmioty, zauważyłem, że pojawiają się one na różnych wystawach pod różnymi dziwnymi tytułami. Na te wystawy zapraszano mnie z innymi osobami; one pokazywały swoje przedmioty, których ja nie rozumiałem. Wydawały mi się nie tyle odkryte, co przywłaszczone. W sztuce zabrakło mi duchowego wymiaru, tak dla mnie istotnego, stała się instytucjonalną rozgrywką. Nie chciałem już brać w niej udziału, w tym natłoku różnych pomysłów. Nie znosiłem tego. Naprawdę myślałem, że wolę się od tego kiczu oddegnąć i zarabiać na chleb inaczej, bo to była dewaluacja pewnych wartości. ●●●

**Your project in Venice involves turning a plane inside out. You're using the same strategy that you used in the 1990s. Earlier, you focused on single objects with a small, individual scale, such as a wall unit, a kettle or bathtub. Now you're turning inside out an aircraft, associated with a collective body, a group of people, the social body.**

I'm looking for a form that will, as a rule, express my time, but also the absurdity of human exploration, the existential limitation, when I discover that there is still something else, but I cannot prove it. For me, sculpture is no longer just a form of building a new reality, but rather an explanation of the one that surrounds me. Matter as a hope of finding some answers.

**You once talked about the works you created by chewing on Kinder Surprise toys. In a way, those small, dramatic sculptures came into being as a result of an act of violence, but also thanks to the bodily, physiological activity that is chewing. The aircraft sculpture will also have a very strong, brutal expression, resulting from the contact between your body and the object. Is the power of expression in sculpture important to you?**

Yes, it's very important. It's important to note down the life energy, the creative energy. Many works of art in history tell us about the potency of a given time, people, about their power, strengths, desperation. The construction of pyramids, cathedrals and other giant buildings. Such energy and mobilisation stays in these human achievements. In my

works, I try to penetrate matter because what is visible, what is outside, does not fully express my emotions, feelings, or thoughts; they remain elusive, and they concern hope, a sense of life. It's difficult to discover this, because I only use what's available to me, that is, matter — regardless of whether it's stone, wood, gold, an aircraft, or other things. It's always some kind of matter out of which I can compose something, I can express something thanks to it, leave my trace in it: my body, my action, a certain motion, time.

**You transform existing objects created by someone else, they are the material of your art. You do not work with wood or stone, or unprocessed substances.**

Yes, but for me it is only a matter of a shift in the naming, because matter itself never changes, it just transforms into a rock, a tree, a different shape or an object.

In my sculptures, I try to hold a dialogue between art and craft, situating them next to each other. I distinguish craftsmanship from art and I strive to situate my art in the artistic field, and not the sphere that is utilitarian, mastered, mechanical, thoughtless; I try to enrich the product of craftsmanship with some kind of poetry.

I'm simplifying things a little, because the reality is more brutal; there is an enormous rebellion in me and anger at all the unnecessary things that creep into art, like craftsmanship or ideology.

**Is craftsmanship unnecessary? After all, you're a sculptor, so you have mastered a craft.**

It's unnecessary. If I already know a method, I try to reject craftsmanship absolutely, and to constantly discover new things that surprise me. Rejecting the skill of imitating nature, of representing it. It's beautiful, but...

**But despite it all, you don't want to give up sculpture.**

It's impossible. It's still the only value that I can somehow hold on to in my life.

**Sculpture is your most important medium. It is accompanied by drawings, performance is also connected with sculpture.**

Yes.

**So it's actually about the body confronting the world at the very basic level.**

You could generalise it that way. In sculpture, as in life, we are constantly con-

fronted with matter. We have to cross the street, walk down the stairs, touch a new door handle, stand in front of an opening door.

**So this process of immersion in matter, contact, collision with it is closely connected with sculpture for you?**

Yes, it's inevitable. This border of touch in matter. You could say that each of us sculpts by simply living our lives. I talked about it with Grzegorz Kowalski. I came to the conclusion that everyone is a sculptor, but he claimed that not everyone can be one.

**Grzegorz Kowalski was also very interested in themes related to spirituality, a different dimension in sculpture. Were you on the same wavelength with him on these issues?**

Yes, in a way, but we rather talked by means of forms. Besides, the problem of spirituality has frequently appeared at various stages of my life, because since my childhood I have been in contact with sacral art, and later, already at the Antoni Kenar School of Art in Zakopane, with the work of such artists as Tadeusz Brzozowski and Władysław Hasiór. In these explorations I tried to slip beyond matter.

**Did Hasiór have any influence on you?**

He was certainly an inspiration.

**Like Hasiór, you use found objects and process them in a similarly surreal way. Did you encounter his art in Zakopane?**

I met him in person in the 1980s. He inspired me, motivated me to create. He lived next to the school, I would go to his studio for private visits, but he also organised soirées where more people were invited. He showed the contents of a large collection of slides he made himself while riding a motorcycle around Europe, and at the same time, he told comic stories over tea about giant State Agricultural Farm potatoes, welcome signs and folk art, various curiosities.

**Did you like his sculptures at the time?**

I first encountered Hasiór probably through my mother, when I was a few years old. She showed me his baby pram with crosses. That made perhaps the greatest impression on me, but when I met him in person, I already considered it history. At that time, I opened myself up to a search for new things. I found the topics of politics and war shocking, but in fact they didn't really concern me that much. If anything, I was moved by his dialogue



with religion and his strategy of using various goods from market stalls or parish fairs, devotional items, his anxiety, his courage — because it was already on the verge of sacrilege or usurping certain symbols. Hasiór's art seemed to be a bit too ethnographic, it didn't touch despair or fear. For me, all these things were just banners.

**Marek Kijewski, with whom you were friends in the early nineties, was also very interested in everyday objects of posttransformation reality, he created works out of LEGO blocks, artificial materials.**

Yes, he used candies and biscuits.

**This is also close to you — the search for new material associated with a new reality.**

Yes, we were all searching at the time. We wanted a slightly different expression of the world and its flavour, we certainly weren't afraid of experiments or risks. It was downright extreme — I also think that Kijewski's death was actually one of the effects of sculpting like that. Because that is the price you pay. We lived on the edge — Zbigniew Libera and others, and me too. Besides, I was closer to Marek Kijewski, to Filon [Miroslaw Filonik], we created a kind of group. I was closer to them than to Kowalnia.

**Why is sculpture so extreme?**

Because it is a search for truth, but also for the form and expression of our times. Those were interesting times — political changes, Communism, the Pope, and the fear, but also hope that new generations will be able to express something new, new technology was emerging. At that time, political transformations were taking place in Poland and other countries, everything was extremely strong. That turbulence made us feel that we could do even more; you're exhausted, but maybe keep on going, look for something more.

**In your case it all broke down at some point.**

It broke down mainly for artistic reasons because when I started to create those objects, I noticed that they would appear at various exhibitions with strange titles, to which I was invited with other people; they showed their objects, which I didn't understand. They seemed to result not from discoveries, but from appropriation. I missed the spiritual dimension, so important for me, in art, which became an institutional game. I didn't want to be part of it anymore, of that spate of all sorts of ideas. I couldn't stand it. I really thought that I'd rather cut myself off from that kitsch and start earning a living in a different way, because what was happening was basically a betrayal of values. ●●●

## INSTYTUT ADAMA MICKIEWICZA

Instytut Adama Mickiewicza jest narodową instytucją kultury, której misją jest budowa i komunikacja wymiaru kulturalnego marki Polska poprzez aktywny udział w międzynarodowej wymianie kulturalnej. W ramach dotychczas zrealizowanych działań na całym świecie IAM zaprezentował ponad 8 tysięcy wydarzeń, które obejrzało blisko 60 milionów widzów. Prowadzi również stronę Culture.pl — codziennie aktualizowany serwis informujący o najciekawszych wydarzeniach związanych z polską kulturą.

W roku 2018 Instytut Adama Mickiewicza powołał program, którego celem jest wspieranie międzynarodowego dialogu w dziedzinie **kultury wizualnej**. Wydaje się to szczególnie istotne w czasach, kiedy obecność i rozpoznawalność artysty w świecie stanowi nie tylko o wartości jego sztuki, ale i jej bezpośrednim oddziaływaniu.

Działania w ramach **VISUAL POLAND** obejmują inicjatywy wystawiennicze, szeroko rozumianą promocję wydarzeń artystycznych, inicjowanie i skuteczne prowadzenie projektów badawczych oraz — we współpracy z międzynarodowymi wydawnictwami — inicjowanie i wspieranie publikacji. Ważne jest przypomnienie, że polska sztuka XX wieku, mimo sytuacji politycznej niejednokrotnie stanowiła awangardę dla światowych trendów, niestety nie stając się częścią międzynarodowego kanonu.

Do zadań stanowiących o istocie projektu należy stała i aktywna współpraca z partnerami zagranicznymi: kuratorami, krytykami, galeriami, czego bezpośrednim efektem jest obecność polskich artystów w uznanych wydarzeniach artystycznych rangi biennale oraz zaoferowanie im możliwości wyjazdów rezydencyjnych.

Odkrywanie, wprowadzanie i promowanie najważniejszych zjawisk polskiej kultury wizualnej na świecie jest naturalną konsekwencją globalizacji sztuki. Jedyne skuteczne wpisanie się w konteksty światowego art world pozwoli na powszechne dostrzeżenie oraz docenienie historycznego i współczesnego dorobku polskich twórców, a tym samym na jego trwałą obecność w światowym dziedzictwie kulturalnym.

## ADAM MICKIEWICZ INSTITUTE

The Adam Mickiewicz Institute is a national cultural institution whose mission is to build and communicate the cultural dimension of the Polish brand through active participation in international cultural exchange. As part of the activities carried out so far all over the world, the Adam Mickiewicz Institute has presented over 8 thousand events, seen by nearly 60 million viewers. The Institute also runs the Culture.pl website — a daily updated service with information about the most interesting events related to Polish culture.

In 2018, the Adam Mickiewicz Institute established a program aimed at supporting international dialogue in the field of **visual culture**. This seems particularly important at a time when the presence and recognisability of an artist in the world determines not only the value of their art, but also its direct impact.

Activities within **VISUAL POLAND** include exhibition initiatives, broadly understood promotion of artistic events, initiating and effectively conducting research projects, as well — in cooperation with international publishers — initiating and supporting publications. It is important to recall that Polish art of the 20th century, no matter what the political situation, has often been an avant-garde of global trends, unfortunately not becoming part of the international canon.

The main tasks of the project include permanent and active cooperation with foreign partners — curators, critics and galleries — which directly results in the presence of Polish artists at renowned artistic events of the Biennale rank, and in offering them the opportunity of residence trips.

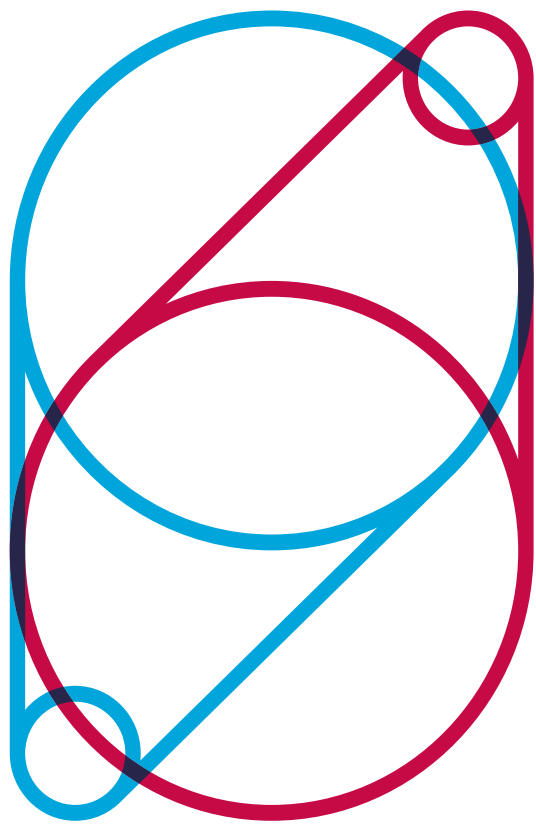
Discovering, introducing and promoting the most important phenomena of Polish visual culture in the world is a natural consequence of the globalisation of art. Only an effective inclusion in the contexts of the global art world will allow for widespread perfection and appreciation of the historical and contemporary achievements of Polish artists, and thus their lasting presence in the global cultural heritage.

s. 57–59:

Roman Stańczak przy pracy nad rzeźbą *Lot*, kadry z filmu *Lot* Anny Zakrzewskiej i Łukasza Rondudy, 2019, Kijora Film

pp. 57–59:

Roman Stańczak at work on the sculpture *Flight*, film stills from Anna Zakrzewska's and Łukasz Ronduda's film *Flight*, 2019, Kijora Film



18.05–30.06.19

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

# Spojrzenia 2019 — Nagroda Deutsche Bank Views 2019 — Deutsche Bank Award

kurator | curator: Michał Jachuła

współpraca | collaboration: Maria Świerzevska

identyfikacja wizualna | visual identity: Łukasz Paluch

artyści | artists: Tomasz Kowalski, Gizela Mickiewicz, Dominika Olszowy, Liliana Piskorska, Kem

*Spojrzenia* to najważniejszy w Polsce konkurs kierowany do młodych artystów. Organizowany nieprzerwanie od 2003 roku — co dwa lata — pokazuje najciekawsze zjawiska na scenie sztuki. Jego inicjatorami były dwie instytucje: Zachęta — Narodowa Galeria Sztuki oraz Deutsche Bank Polska, które do dziś wspólnie realizują to przedsięwzięcie.

Założeniem konkursu jest uhonorowanie wyróżniających się postaw na młodej scenie artystycznej, nie jest on jednak kierowany do debiutantów. Nominowani artyści muszą już pochwalić się pewnym dorobkiem, stąd też cezura wiekowa — 36 lat. Konkurs odbywa się dwuetapowo. Artystów biorących w nim udział wyłania komitet nominujący, laureatów — w trakcie trwania wystawy konkursowej w Zachęcie — międzynarodowe jury. Nagroda główna to 60 tysięcy zł, natomiast w ogólnym głosowaniu wybierany jest laureat nagrody publiczności.

Podczas ośmiu edycji *Spojrzeń* na wystawach konkursowych pokazywaliśmy prace artystów, których nazwiska dziś należą do europejskiej, a nawet światowej czołówki. Finalistami byli m.in. Paweł Althamer, Cezary Bodzianowski, Paulina Ołowska, Monika Sosnowska, Karol Radziszewski, Konrad Smoleński, Agnieszka Polska, Iza Tarasewicz czy Ewa Axelrad. Prace tych twórców pokazywane były w najważniejszych instytucjach sztuki oraz podczas międzynarodowych wydarzeń (m.in. w Museum of Modern Art w Nowym Jorku, Stedelijk Museum w Amsterdamie, Deutsche Bank KunstHalle w Berlinie, Biennale Sztuki w Wenecji czy Biennale w São Paulo), znajdują się także w prestiżowych kolekcjach. Przez lata, dzięki konkursowi, obserwowaliśmy też jak zmienia się polska scena artystyczna, jak artyści sięgają do różnych mediów, wychodząc poza tradycyjnie rozumiane sztuki wizualne.

*Spojrzenia 2019* są dziewiątą edycją konkursu. W tym roku do komitetu nominującego zaprosiliśmy wyłącznie artystów — laureatów wszystkich dotychczasowych edycji. Wyboru finałowej piątki dokonali: Elżbieta Jabłońska, Maciej Kurak, Janek Simon,

Wojciech Bąkowski, Konrad Smoleński, Łukasz Jastrubczak, Iza Tarasewicz i Honorata Martin. Najciekawsze było dla nas spojrzenie na młodą scenę sztuki nie kuratorów, ale właśnie artystów. Dokonany przez nich wybór finalistów, prezentowany na tegorocznej wystawie konkursowej, pokazuje, co obecnie interesuje młode pokolenie polskich twórców. Kto wygra, dowiemy się 6 czerwca. ●●●

*Views* is the most important competition in Poland addressed to young artists. Organised continuously on a biannual since 2003, it shows the most interesting phenomena on the art scene. Its initiators were two institutions: Zachęta — National Gallery of Art and Deutsche Bank Polska, which have been implementing this project together to this day.

The aim of the competition is to honour outstanding attitudes on the young artistic scene, but it is not addressed to debut artists. Nominated artists must already boast some achievements, hence the age limit of 36 years. The competition is held in two stages. Five artists participating in the competition are selected by a nomination committee, and the winners — during the exhibition at Zachęta — by an international jury. The main prize is 60 thousand złoty; an audience choice award winner is selected in a general vote.

During eight editions of *Views* competition exhibitions, we have shown works of artists whose names today are among the European and even world leaders. The finalists included Paweł Althamer, Cezary Bodzianowski, Paulina Ołowska, Monika Sosnowska, Karol Radziszewski, Konrad Smoleński, Agnieszka Polska, Iza Tarasewicz and Ewa Axelrad. Works by these artists were shown in the most important art institutions and during international events (e.g. Museum of Modern Art in New York, Stedelijk Museum in Amsterdam, Deutsche Bank KunstHalle in Berlin, the Art Biennale in Venice and the Biennale in São Paulo); they can also be found in prestigious collections. Over the years, thanks to the competition, we have also observed how

the Polish art scene is changing, how the artists reach for different media, going beyond the traditionally understood visual arts.

*Views 2019* will be the ninth edition. This year, we invited only the winning artists from all previous editions to form the nomination committee. The five finalists were chosen by Elżbieta Jabłońska, Maciej Kurak, Janek Simon, Wojciech Bąkowski, Konrad Smoleński, Łukasz Jastrubczak, Iza Tarasewicz and Honorata Martin. The most interesting thing for us was not the curators' look at the young art scene, but the artists'. Their selection of finalists, presented at this year's competition exhibition, shows what the younger generation of Polish artists are currently interested in. We will find out the winner on 6 June. ●●●

## Nominowani 2019

### Nominees 2019

Tomasz Kowalski

Gizela Mickiewicz

Dominika Olszowy

Liliana Piskorska

Kem



foto: dzięki uprzejmości artysty | photo courtesy of the artist



foto: | photo: Łukasz Rodziewicz



foto: | photo: Jan Wasilchuk



foto: dzięki uprzejmości artystki | photo courtesy of the artist

Grupa Deutsche Bank angażuje się w różnorodne inicjatywy społeczne, naukowe i kulturalne, kierując się zasadą „giving more than just money”. Jednym z filarów kultury korporacyjnej Banku jest wspieranie sztuki współczesnej. Od ponad 30 lat angażuje się on we współpracę z muzeami, targami sztuki i instytucjami, nagradzając i promując wschodzące talenty. Art Works — globalny program, którego założeniem jest udostępnianie sztuki współczesnej jak najszerzej widowni — to integralna część strategii CSR Grupy Deutsche Bank. Bank jest także współzałożycielem jednej z najbardziej cenionych europejskich galerii sztuki współczesnej — obecnie działającej pod nazwą PalaisPopulaire w Berlinie. Deutsche Bank posiada jedną z największych na świecie kolekcji sztuki współczesnej zgromadzonych przez jedną firmę (ponad 56 tysięcy eksponatów). Niemal 2000 z nich wyeksponowanych jest w placówkach i biurach banku. W ramach międzynarodowych struktur działa Fundacja Deutsche Bank finansująca projekty kulturalne i edukacyjne na całym świecie. Bank wspiera również wiele inicjatyw w zakresie muzyki. Od 30 lat jest głównym mecenasem jednej z najświetniejszych orkiestr symfonicznych na świecie — Filharmoników Berlińskich. W Polsce jest inicjatorem cyklu *Deutsche Bank Invites*, w ramach którego na przestrzeni dekady odbyło się niemal 50 koncertów z udziałem wybitnych muzyków, zarówno polskich, jak i zagranicznych (m.in. Chrisa Bottiego, Michaela Bublę, Chicka Corei, Leonarda Cohena, Joe Cockera, Cesării Évory, Marizy, Marcusa Millera czy Branforda Marsalisa).

Deutsche Bank Group engages in a variety of social, scientific and cultural initiatives based on the ‘giving more than just money’ principle. One of the pillars of the Bank’s corporate culture is supporting contemporary art. For more than 30 years, the Bank has been working with museums, art fairs and institutions, rewarding and promoting emerging talents. Art Works — a global programme aimed at making contemporary art accessible to the widest possible audience — is an integral part of the Deutsche Bank Group’s CSR strategy. The Bank is also a co-founder of one of the most respected European contemporary art galleries — currently operating under the name PalaisPopulaire in Berlin. The Deutsche Bank Group owns one of the world’s largest corporate collections of contemporary art (over 56,000 exhibits). Nearly 2,000 of them are displayed in the bank’s branches and offices. The Deutsche Bank Foundation, which finances cultural and educational projects all over the world, operates within the Bank’s international structures. The Deutsche Bank Group also supports many music initiatives. For 30 years, it has been the main patron of one of the world’s most famous symphony orchestras — the Berlin Philharmonic Orchestra. In Poland, the Bank is the initiator of the *Deutsche Bank Invites* series, within the framework of which almost 50 concerts have been held over the last decade with the participation of outstanding musicians, both Polish and foreign (including Chris Botti, Michael Bublę, Chick Corea, Leonard Cohen, Joe Cocker, Cesária Évora, Mariza, Marcus Miller and Branford Marsalis).



fot. dzięki uprzejmości Nino Mier Gallery, Kolonia | photo courtesy of Nino Mier Gallery, Cologne

Tomasz Kowalski, *W rynsztoku*, 2018, olej, płótno

Tomasz Kowalski, *In the Gutter*, 2018, oil on canvas

Tomasz Kowalski, *Bez tytułu (Twarz)*, 2018, gwasz, papier

Tomasz Kowalski, *Untitled (Face)*, 2018, gouache on paper

na sąsiedniej stronie:

Tomasz Kowalski i Alicja Kowalska, *Bez tytułu (Myśliciel)*, 2018, gobelin

opposite:

Tomasz Kowalski and Alicja Kowalska, *Untitled (Thinker)*, 2018, tapestry

Tomasz Kowalski, *Bez tytułu*, 2015, olej, akryl, płótno

Tomasz Kowalski, *Untitled*, 2015, oil and acrylic on canvas

Tomasz Kowalski, *Skarbiec*, 2017, gwasz, papier

Tomasz Kowalski, *Treasury*, 2017, gouache on paper

**Tomasz Kowalski**, artysta wizualny, zajmuje się głównie malarstwem, jest autorem instalacji i obiektów, tworzy również słuchowiska i muzykę.

Obrazy Kowalskiego są zakorzenione w teraźniejszości. Można powiedzieć, że jego twórczość zawsze była umiejscowiona w teraźniejszości, badając, co znaczy „być” w i jednocześnie stanowczo zaprzeczając temu, co jest proponowane jako „teraźniejszość”. Możemy także zauważyć tu proces sublimacji, rozciągający się na całą jego twórczość od czasu debiutu ponad dziesięć lat temu. Spoglądając wstecz, odnajdujemy różne wersje i nieustanne powroty do tego samego problemu, jakim jest zdecentralizowany świat i funkcjonowanie w nim. Prace Kowalskiego podsyte są ogólnym uczuciem niepewności, będącym konsekwencją wielu zwrotów kulturowych, utraty centrum i rezygnacji z tworzenia projektów utopijnych. Można dostrzec pewien opór, mechanizm obronny przed narzuconymi normami czy dominującymi ideologiami i przekształcenie ich w swobodną krytykę wizualną.

Już podczas studiów w Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie Kowalski wypracował indywidualny język wizualny, wpisując się w zainteresowania artystyczne swojego pokolenia „odwróconego plecami do rzeczywistości”. Wyobraźmy sobie na przykład zakwestionowanie podstawowych praw fizyki — jak wpłynęłoby to na nasze postrzeganie, gdyby nagle uległy odwróceniu? Takie właśnie pytania czy sugestie uobecniają się w pracy tego artysty. Grawitacja, masa, przestrzeń i czas stają się przedmiotem swobodnej manipulacji.

Kowalski jest również przewrotny. Używając anachronicznych stylów i zapożyczonych estetyk, przez odwołania do czegoś jakby już znajomego łapie widza w pułapkę głębszej analizy. Oldschoolowe techniki i elementy zapożyczone z kulturowej przeszłości są używane świadomie, ale bez ironii. Często rozpatruje archetypowe reprezentacje przedmiotu i sytuacji oraz ich związki z rzeczywistością poprzez zbliżenia lub spojrzenia z innej perspektywy.

Wielkie szczęki pożerające fragmenty archaicznych kamiennych rzeźb, lewitująca mumia rozwijająca bandaż, którym jest opleciona, włóczędzy snujący się w typowo polskim krajobrazie lub chłopak kradnący jajka z ptasiego gniazda to tematy niektórych obrazów Kowalskiego. Multiplikujące się zegary pełnią funkcję samodzielnych postaci. Często spotyka się też postać leżącą lub wędrującą przez miasto — archetyp. Z jednej strony, można ją postrzegać jako rodzaj autoportretu, z drugiej zaś — jako nieokreśloną, bez właściwości, manekina, figurę człowieka skazanego na swój los. Postać centralna usytuowana jest w przestrzeni własnego umysłu, w swego rodzaju odwróceniu, gdzie przeżycia wewnętrzne stają się pejzażem, w którym znajduje się portretowany, w strukturze idiomatycznej.

„W odniesieniu do tego, co zrobiłem, to zbiór prac nad podświadomością, składający się na subiektywną chronologię odniesień czy widmoontologię stylów, która od nawiązań do historii sztuki stopniowo zbliżyła się do teraźniejszości. W tym momencie bliżej mi do wyobrażenia przyszłości, skonstruowanej bardziej wokół metafor niż nawiązań estetycznych do np. retro-futurologii. Ważne są też dla mnie obrazy, które chciałbym namalować i które w procesie pracy doprowadziły do powstania czegoś innego. Chodzą za mną te same niedookreślone wyobrażenia, intuicje, coś w rodzaju myśli tuż przed sformulowaniem, ale też dosyć konkretne obrazy” — mówi artysta.

Ten dialog sprzeczności i niezdecydowania sam staje się czymś więcej niż właściwością procesu twórczego, odgrywa znaczącą rolę w twórczości Kowalskiego. Odtąd w obrazach można dostrzec mniej szczegółów, przedstawienia są inaczej kadrowane. Wszystko zmierza w kierunku bardziej psychodelicznym, spotęgowanej ekspresji. Jednocześnie artysta wciąż wiele zawdzięcza tradycji niemieckiego ekspresjonizmu, sztuki outsiderów i ezoteryki, wpływom surrealizmu i literatury postmodernistycznej.

Inne spojrzenie na prace Kowalskiego wydobywa ich charakter performatywny. Ten aspekt może być zauważalny w dynamice „wcielania się” w styl czy wchodzenia w rytuał gry z medium. Powtarzalność procesu wywołuje stan, w którym artysta



fot. dzięki uprzejmości Galerie Tobias Naehring, Lipsk | photo courtesy of Galerie Tobias Naehring, Leipzig



uważnie reaguje na autonomiczne działanie koloru, będąc przez niego niejako prowadzonym.

Ostatnio jego praktyka poszerzyła się o dialog z rodzicami. Powstały gobeliny wykonane wraz z matką, tkaczką Alicją Kowalską czy prace rzeźbiarskie wspólnie z ojcem, Donatem Kowalskim. Przedmiotem zainteresowania artysty jest tu proces przetłumaczenia obrazu na inną technikę, utrata własnego gestu i tym samym kontroli nad medium.

Twórczość Kowalskiego próbuje uchwycić rozproszenie świata, który nie posiada swojego centrum. Pokazuje, jak te warunki wpływają na nasze postrzeganie podstawowych kategorii takich jak osobowość, przestrzeń i czas. Podkreśla wagę podświadomości jako siły wyzwalającej. Na przekór złożonej i niepewnej sytuacji, w której znajdujemy się dzisiaj, jego pracom udaje się odnaleźć oparcie w ostatnim niespionym terytorium, jakim jest przestrzeń snu, przestrzeń umysłu.

Marta L. Poznanski

**Tomasz Kowalski** is a visual artist. His main medium is painting, he creates installations and objects, as well as puts together radio plays and makes music.

Tomasz Kowalski's imagery is deeply rooted in the present. It could be said it has always been positioned in the present, examining what it means to be in, while simultaneously vehemently denying what is being proposed as the 'present'. Here, we can also observe a process of sublimation that has stretched across his work since his debut over a decade ago. This means taking a long view, casting one's eyes back over time, where revisions and unending versions of the same problem appear — a decentralised world and how to live in it. The result of multiple cultural turns, the loss of centre and a lack of utopia building projects has created an insecurity perceivable in Kowalski's output. One can see a resistance at work, a defence mechanism against prescribed norms or dominant ideologies, which is then transformed into playful visual critique.

Already during his studies at the Academy of Fine Arts in Kraków, he developed a highly individual language, which critics described as operating in the trend of 'reality fatigue'. Imagine something as solid as laws of physics, suddenly being unstable, challenged — what that could possibly look like and how it could affect our very perception are questions found in the intuitive speculation taking place in Kowalski's work. Gravity, mass, space and time are all manipulated imaginatively and at will.

Of course Kowalski has also played tricks; by using anachronistic styles, borrowed aesthetics and the familiar, he has trapped the viewer into looking more closely. Old school techniques and elements taken from his cultural past, are used consciously but without irony, often examining archetypal representations of objects and situations and their relation to reality, by slanting the observation and approaching it from a new different angle; a view from awry.

Enormous toothed jaws gnawing on stones and bits of archaic sculpture, a levitating mummy unravelling itself, or a boy stealing eggs from a nest are some of Tomasz Kowalski's imagery. Tramps resting in a typical

Polish landscape and multiplying clocks start to feature as stand-alone characters in his paintings. One is also repeatedly confronted with the figure laying down or walking through an archetypal city. On the one hand, this can be seen as a type of self-portrait; on the other, this character is nondescript without any defining qualities, something close to a mannequin figure, equivalent to a human yet destined to a prescribed fate. This central character in Kowalski's set ups is situated in its own mental landscape, an inverted space of its own creation, an idiomatic structure.

'With regards to my past work, it is a collection of subliminal exercises, a chronology of subjective references or hauntological styles, which started as a series of conversations with specific art history and has systematically come closer to a representation of what I would call the present. Nowadays however, I'm more focused on questions of the future, constructed around a series of metaphors rather than going back to historical references, like say, for example, what retrofuturology would do. What is also important to me are the paintings I have yet to paint, and those which have in the process become something else. I'm also preoccupied with the same old difficult to describe ideas, intuitions, something close to a pre-formulated thought just before conception but at the same time, stark isolated imagery interrupts this', says the artist.

This dialogue of inconsistencies and never deciding, is itself giving way, and becoming not just a process but a lead role in Kowalski's work. In recent work, one can discern less detailing and a different cropping of the scenes. The whole creative process tends towards the more psychedelic and expressive. Kowalski's influences, however, still owe sentiment to the tradition of German Expressionism, Outsider art and esotericism along with Surrealism and the influence of Postmodernist literature.

Another way to look at Kowalski's work is through a performative lens. This aspect makes itself clearer and visible through the dynamics of embodying and entering into a ritualistic play with the medium. The resonating repetition of the process invokes a state where the artist becomes totally reactive to the somewhat autonomous workings of the paint and enjoys being led by it.

Recently his practice has evolved into an extended conversation with his artist parents. Tapestries made together with his mother, Alicja Kowalska, a textile artist, and sculptural reliefs made together with his father, Donat Kowalski attest to this collaboration. What interests the artist in this dialogue is the process of translating the image into another technique, the subsequent loss of his own gesture and thus control over his medium.

Kowalski's work captures the diffusion of a centreless world and the ways in which such conditions impact our perceptions of basic categories, such as selfhood, space and time. His idea is to assert the unconscious as a liberating force — at once in and out of this world. Despite the depiction of a deeply complex and speculative moment, his work manages to find a mainstay in the last non-monetised space, that of the oneiric, of the mind.

Marta L. Poznanski





foto: dzięki uprzejmości artystki | photo courtesy of the artist

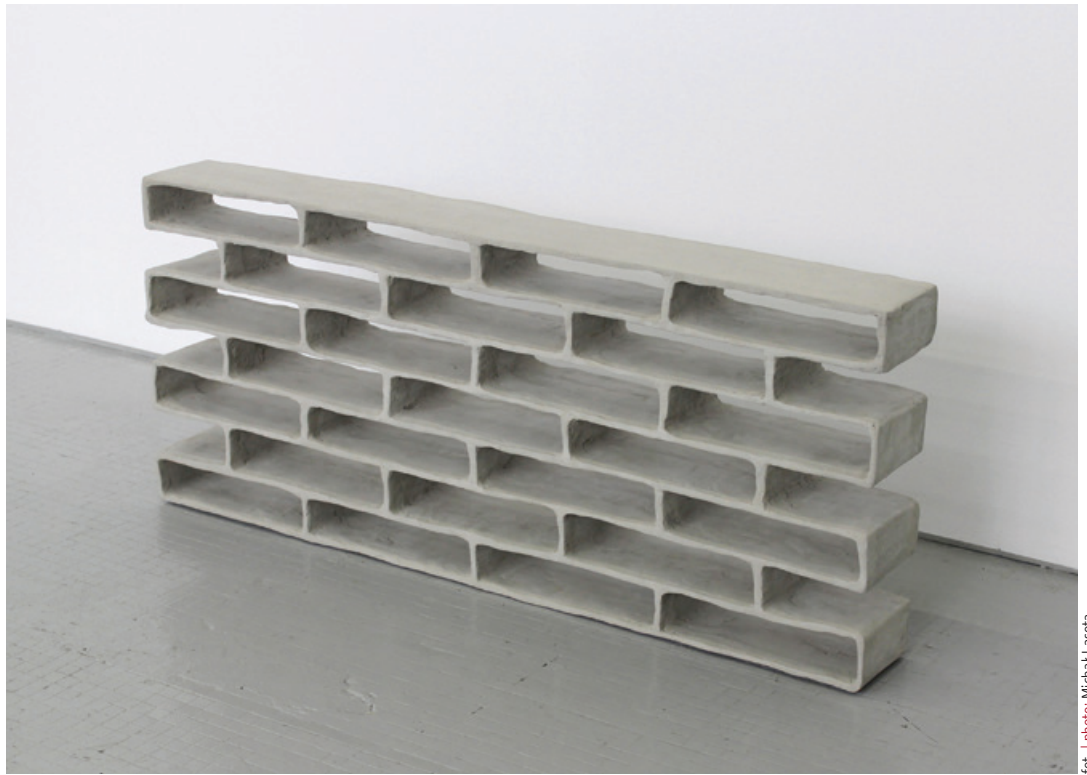


foto: Michał Lasota

**Gizela Mickiewicz** jest rzeźbiarką, autorką obiektów, instalacji i rysunków. Studiowała w Akademii Sztuk Pięknych w Poznaniu na Wydziale Malarstwa, następnie na Wydziale Edukacji Artystycznej (dyplom 2012). W swojej praktyce artystycznej koncentruje się przede wszystkim na zagadnieniach materii i namacalnej naturze rzeczywistości. Interesują ją metody oraz celowość konstruowania materialnego świata w wymiarze funkcjonalnym, filozoficznym i poznawczym. Pomimo czasochłonnej i skomplikowanej produkcji jej realizacje rzeźbiarskie mają często ulotny charakter, z destrukcją wpisaną w istnienie dzieła. Obiekty zmieniają się w czasie pod wpływem czynników zewnętrznych, nad którymi można sprawować bądź utracić kontrolę. Dzięki temu funkcjonują jako rzeźby performatywne.

We wczesnych pracach Mickiewicz widoczny jest namysł nad światem przedmiotów, których funkcja została zakwestionowana i zmieniona. Rzeczom zaprojektowanym do określonego użytkowania i przypisanych obszarom ludzkiej działalności artystka nadawała nowe role, zmieniając ich kontekst i poszukując w nich autonomicznej tożsamości. Z przedmiotów przynależnych różnym materiałowym porządkom tworzyła nowe, rzeźbiarskie konstelacje „do patrzenia” i doświadczania. Artystkę interesował nie tyle sam wyabstrahowany przedmiot, co relacja człowiek–rzecz oraz to, w jaki sposób za pomocą przedmiotów należących do świata materii nieożywionej można scharakteryzować osoby, które ich używają. Zgłębiała możliwości „przetłumaczenia” kondycji, wrażliwości i typu człowieka na formę obiektu. Przykładem prac skonstruowanych w oparciu o „język rzeczy”, za pomocą którego artystka budowała proste zdania, są rzeźby: *Patrzenie w jedno miejsce* (2011), *Nie za daleko* (2012), *Zostanie w swoim najlepiej* (2012).

Refleksja Gizeli Mickiewicz bliska zainteresowaniom z zakresu antropologii rzeczy stopniowo ustępowała na rzecz badania materii jako takiej. Artystka po-

śluje się już nie tylko przedmiotami, ale też samymi jakościami materii, za pomocą których oddaje w swoich pracach enigmatyczne przeżycia, emocje i subtelne stany wewnętrzne człowieka. Jej oszczędne formalnie realizacje uległy jeszcze większemu uproszczeniu, koncentrując się na surowej materii o kształtach coraz bardziej wyabstrahowanych, coraz mniej kojarzących się ze światem rzeczy. Przejście od rzeczy do materii nastąpiło w trakcie realizacji cyklu *Czas tła* (2014). Widać w nim wyraźną dekonstrukcję przedmiotu, jego redukcję do materiału, zwrot ku abstrakcji przy kontynuacji zainteresowań człowiekiem i możliwościami oddania jego stanu psychicznego w materii rzeźb (wystawa *Masa i stan*, Galeria Stereo, Warszawa, 2015).

Mickiewicz skupia swą uwagę na materiałach tworzonych od podstaw i rejestrowanych w urzędach patentowych na przestrzeni kilku ostatnich dekad. Nie znalazły one jeszcze zastosowania w architekturze czy produkcji przemysłowej, pozostając eksperymentalnym *novum* w fazie badań i testów. Artystkę intryguje fakt, że materiały te nie posiadają jeszcze określonego przeznaczenia i kształtu — w ich obecnej fazie istnienia kryje się nieprzepowiedziana przyszłość. Ważny jest ich potencjał, a praca z nimi to formowanie „niewinnej”, wiele obiecującej materii w momencie, zanim stanie się ona czymś konkretnym, zamkniętym formalnie i znaczeniowo. Znaczenie mają tu również fizyczne właściwości rozmaitych tworzyw, m.in. ich wytrzymałość, plastyczność czy ciężar. „Mickiewicz metodycznie analizuje możliwości formalne materiału, który w tym wypadku zupełnie pozbawiony został ciężaru skojarzeń, w żaden sposób nie naśladuje znanych nam wszystkim przedmiotów czy obiektów, wręcz przeciwnie — tworzy otwarte przestrzenne możliwości wyobrażeniowe, proponuje nieoczywiste rozwiązania, które wydobywają wymierne właściwości ich przyszłych potencjalnych układów przestrzennych” — pisała Patrycja Ryłko.

Gizela Mickiewicz, *Ty mówisz, że to jest tutaj, ja raczej mówię, że tutaj*, 2018, włóknocement, soczewki Fresnela, beton, papier, barwnik, klej

Gizela Mickiewicz, *Relacja z rzeczami minionymi*, 2016, stal, zaprawa cementowa

na sąsiedniej stronie:

Gizela Mickiewicz, *Włączanie pojedynczości*, 2015, tkanina betonowa, farba akrylowa

Gizela Mickiewicz, *Końce domysłu*, 2017, beton, szkło, włókno szklane, farba akrylowa

Gizela Mickiewicz, *You Say It's Here, I'd Rather Say It's Here*, 2018, fibre cement, Fresnel lenses, concrete, paper, dye, glue

Gizela Mickiewicz, *Relationship with Gone Things*, 2016, steel, cement mortar

opposite:

Gizela Mickiewicz, *Integrating the Singularity*, 2015, concrete fabric, acrylic paint

Gizela Mickiewicz, *Ends of the Surmise*, 2017, concrete, glass, fibreglass, acrylic paint





foto: | Maciej Zaniewski



foto: | Michał Lasota

Gizela Mickiewicz konsekwentnie rozwija metody i zainteresowania związane z operowaniem materialnością i jej relacjami z człowiekiem. Tworzy wieloelementowe rzeźby i kompozycje rzeźbiarskie o charakterze procesualnym, zmiennym w czasie i formie, przybierające kształt ruin (m.in. wystawa *Upadanie przed upadkiem*, Karlin Studios, Praga, 2018). Ważnym, konsekwentnie podejmowanym wątkiem jej pracy artystycznej jest refleksja na temat masy i stanu, będąca próbą przełożenia stanów mentalnych i emocjonalnych człowieka na materię rzeźb.

**Gizela Mickiewicz** is a sculptor, author of objects, installations and drawings. She studied at the Faculty of Painting of the Academy of Fine Arts in Poznań, then at the Faculty of Artistic Education (diploma 2012). In her artistic practice, she focuses mainly on the issues of matter and the tangible nature of reality. She is interested in methods and the purposefulness of constructing the material world in the functional, philosophical and cognitive dimensions. Despite the time-consuming and complicated production, her sculptural works are often ephemeral in nature, with destruction inscribed in the existence of the work. Objects change over time under the influence of external factors over which control can be exercised or lost. Thanks to this, they function as performative sculptures.

In Mickiewicz's early works, there is a reflection on the world of objects whose function has been questioned and changed. The artist assigned new roles to things designed for a specific use and areas of human activity, changing their context and looking for an autonomous identity in them. Using objects belonging to different material orders she created new, sculptural constellations 'for looking at' and experiencing. The artist was interested not so much in the abstracted object itself, but in the relation between humans and ob-

jects, as well as how the people using objects assigned to the world of inanimate matter may be characterised. She explored the possibilities of 'translating' the condition, sensitivity and type of a person into the form of an object. Example works constructed on the basis of the 'language of things', which the artist used to build simple sentences, include *Looking in One Place* (2011), *Not Too Far* (2012), *Remaining in Its Best* (2012).

Gizela Mickiewicz's reflection, close to her interests in the anthropology of things, gradually gave way to the study of matter as such. The artist no longer uses only objects, but also the very qualities of matter, by means of which she reflects in her works enigmatic experiences, emotions and subtle inner states of humans. Her formally austere projects have been even more simplified, concentrating on the raw matter with shapes that are more and more abstract, and less and less associated with the world of things. The transition from things to matter took place during the *Time of the Background* series (2014). It shows a clear deconstruction of the object, its reduction to the material it is made of, a turn towards abstraction with the artist's continued interest in humanity and the possibilities of rendering its mental state in the matter of sculptures (exhibition *Mass and State*, Stereo Gallery, Warsaw, 2015).

Mickiewicz focuses her attention on substances and materials created from scratch and registered in patent offices over the last few decades. They have not yet found application in architecture or industrial production, remaining an experimental novelty in the research and testing phase. The artist is intrigued by the fact that these materials do not yet have a specific purpose and shape — there is an unforeseen future in their present phase of existence. Their potential is important, and working with them is the formation of 'innocent', promising matter at the moment when it becomes something concrete, formally and meaningfully closed. The

physical properties of various materials, such as their strength, ductility or mass, are important here. 'Mickiewicz methodically analyses the formal possibilities of the material, which in this case has been completely stripped of the burden of associations, and which in no way imitates items or objects known to us all, on the contrary — the artist creates open spatial imaginative possibilities, proposes unobvious solutions that bring out the measurable properties of their future potential spatial systems', wrote Patrycja Ryłko.

Gizela Mickiewicz consistently develops methods and interests related to the handling of materiality and its relations with humanity. She creates multi-element sculptures and sculptural compositions of a processual nature, changing in time and form, taking the shape of ruins (e.g. the exhibition *Falling Before Fall*, Karlin Studios, Prague, 2018). An important, consistently undertaken motif of her artistic work is a reflection on mass and state, which is an attempt to translate the mental and emotional states of humanity into the matter of sculptures.

**Dominika Olszowy** realizuje prace na pograniczu różnych mediów, wykorzystując między innymi wideo, performans, rzeźbę, instalację i scenografię. W latach 2009–2012 studiowała intermedia na Uniwersytecie Artystycznym w Poznaniu, następnie na Wydziale Sztuki Mediów i Scenografii Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie (2012–2014). Jest założycielką Galerii Sandra, członkinią i współzałożycielką hip-hopowego zespołu Cipedrapskquad oraz gangu motocyklowego Horsefuckers M.C. W jej twórczości stale zaciera się granica między sztukami wizualnymi i performatywnymi. Działalność artystki w obszarze teatru to również aktywność w nieistniejącym już gorzowskim Teatrze Kreatury, a następnie w Teatrze Strefa Ciszcy w Poznaniu. Obecnie często podejmuje również współpracę z reżyserami i teatrami, dla których tworzy scenografię i kostiumy do spektakli. W jej pracach realizowanych w różnych mediach odczytać można narracje egzystencjalne ukazujące perturbacje związane ze zmaganiem się z życiem, jasnymi i ciemnymi stronami istnienia ludzkiego, ze wszystkimi jego radościami, nudą, rutyną i znojem. Często uwydatniony zostaje tragikomiczny charakter fikcyjnej i prawdziwej egzystencji ludzkiej zmierzającej w stronę śmierci, z wpisanymi w nie nieoczekiwanymi sytuacjami. Artystka unaocznia ludzkie marzenia i aspiracje, zaklina i odczarowuje rzeczywistość; z pomocą sztuki uczytelnia namysł nad życiem człowieka w wymiarze uniwersalnym, ze szczególnym uwzględnieniem wątków z własnej biografii. Jako reżyserka prac i sytuacji rozdziela swoim wymyślonym i prawdziwym bohaterom rolę, zmusza ich do działania w ramach nowych i starych scenariuszy. Wątki życia i sztuki oraz prawdy i fikcji przeplatają się, podobnie jak najróżniejsze konwencje i estetyki, którymi Olszowy żongluje.

Posługując się często „obiektywną” konwencją obserwatora, Dominika Olszowy ukazuje zwykłych i ekscentrycznych marzycieli, wariatów, wygranych i przegranych. Interesuje ją zarówno atmosfera sukcesu, porażki i żenady, szeroko pojęte „gry na scenie życia” z widzami lub ich brakiem.

W ostatnich dwóch latach artystka w ramach projektów indywidualnych i zbiorowych zrealizowała wiele instalacji, prac performatywnych, rzeźbiarskich i wideo. Jedną z najnowszych to instalacja *Cmentarz wiecznego wypoczynku* (2018), zrealizowana w CSW Zamek Ujazdowski w Warszawie, w której podjęła próbę oswojenia śmierci oraz związanych z nią miejsc. Lęk przed śmiercią połączony został tu z pragnieniem długo wyczekiwanego odpoczynku. Obiekty przypominające swą formą trumny i nagrobki obleczone zostały skóropodobnym materiałem, co nawiązuje do skórzanych mebli wypoczynkowych, skóropłastyki, i wreszcie skóry człowieka, która po śmierci rozkłada się jako jedna z pierwszych składowych ciała. Komfortowym miejscem spoczynku dla zmęczonych ciał towarzyszył catering dla ciała i duszy — pachnidła, drobny poczęstunek oraz kawa — ważny element prac Olszowy.

Również na zaproszenie CSW Zamek Ujazdowski artystka zrealizowała *Performans TV* (2018) w formie wideo w trzech odcinkach, która to praca wpisała się w program telewizyjnych performansów pomyślanych jako część eksperymentalnego programu instytucji wychodzącego poza format klasycznej wystawy czy działania w galerii. Było to szczególne spojrzenie na warszawskie środowisko artystów, w konwencji programu telewizyjnego z udziałem wielu zaproszonych gości. Bohaterkami trzech osobnych występów przed kamerą stały się prezenterki Wanda Sport, Laura Rafleżja Arnolda oraz Kasandra. W telewizyjnych studiach, w plenerze oraz w miejscach pracy artystów i ludzi związanych z lokalną sceną artystyczną odbywały się rozmowy, żywe relacje z wydarzeń, performanse, czytania poezji i inne.

W ramach wystawy *Lepsza ja* (2017) w Zachęcie Dominika Olszowy stworzyła wieloczęściową pracę *Ego Trip*, oniryczną i poetycką „podróż po niej samej”, „spacer po scenograficznych górach, po dolinie anielskiej, w której kwitną róże zachwycenia i białe lilie ubóstwa”. Kilka mikroaranżacji stanowiło scenograficzne tło dla zapętlonych w czasie teatryków rozgrywających się w różnych miejscach galerii. Jedną z części rozciągniętego w czasie performatywnego pokazu rozegrała się w filizance kawy, do której po wcześniejszym założeniu kaloszy weszła bohaterka, polewając otem ranę na swym przedramieniu.

Autobiograficzne wątki wybrzmiewają m.in. w pracach Olszowy związanych z Gorzowem Wielkopolskim, miejscem urodzenia artystki. *Manhattan* (2018) to instalacja zbudowana z materialnych śladów miasta; *Bez tytułu* (2018) — rzeźba-wisielec w kształcie myszki — bohaterki logotypu klubu żużlowego Falubaz z Zielonej Góry, konkurenta klubu Stal Gorzów. Punktem wyjścia dla wystawy indywidualnej *Sześćdziesiąt sześć czterysta* (2017) w Gorzowie Wielkopolskim, do którego artystka wróciła „po latach”, stał się świat przedmiotów w estetyce popkulturowej transformacji przypadającej na czas jej dzieciństwa i lat nastoletnich.

**Dominika Olszowy** works on the boundary of various media, using video, performance, sculpture, installation and scenography. In 2009–2012 she studied intermedia at the University of Arts in Poznań, then at the Faculty of Media Art and Stage Design of the Academy of Fine Arts in Warsaw (2012–2014). She is the founder of Galeria Sandra, a member and co-founder of the hip-hop band Cipedrapskquad and the motorcycle club Horsefuckers MC. Her work constantly blurs the line between visual and performing arts. The artist's activity in the area of theatre also included work with the Kreatury Theatre, which no longer exists, and then with the Strefa Ciszcy Theatre in Poznań. Currently, she also often collaborates with directors and theatres, for whom she creates stage design and costumes for performances. In her works, realised in various media, one can read existential narratives showing the perturbations connected with the struggle with life, the light and dark sides of human existence, with all its joys, boredom, routine and toil. The tragicomic character of a fictional and real human existence towards death, with unexpected situations inscribed in them, is often emphasised in her works. The artist visualises human dreams and aspirations, enchants and disenchants reality; with the help of art, she makes clear the reflection on human life in the universal dimension, with particular emphasis on themes from her own biography. As a director of works and situations, she gives her invented and real characters a role, forcing them to act according to new and old scripts. The threads of life and art as well as truth and fiction are intertwined, as are the various conventions and aesthetics which Olszowy juggles.

Often using the ‘objective’ convention of the observer, Dominika Olszowy shows ordinary and eccentric dreamers, madmen, winners and losers. She is interested in the atmosphere of success, defeat and embarrassment, the broadly understood ‘acting on the stage of life’ with or without an audience.

In the last two years, the artist has produced many installations, performative, sculptural and video works as part of individual and collective projects. One of the most recent is the installation *Cemetery of Eternal Rest* (2018), realised at the Ujazdowski Castle Centre for Contemporary Art in Warsaw, where she tried to tame death and the places connected with it. The fear of death was combined with the desire for long-awaited rest. Objects resembling coffins and tombstones were covered with leather-like material, which refers to leather recreation furniture, leather plasticity, and finally human skin, which is one of the first components of the body to decompose after death. Comfortable resting places for tired bodies were accompanied by catering for body and soul — fragrances, small refreshments and coffee — an important element of Olszowy's work.

Also at the invitation of the Ujazdowski Castle Centre for Contemporary Art, the artist produced *Performans TV* (2018) in the form of a video in three episodes, which is part of a television performance programme conceived as part of the institution's experimental programme, which goes beyond the format of a classical exhibition or gallery activity. It was a special look at the Warsaw art community, in the convention of a TV programme with the participation of many invited guests. The protagonists of three separate performances in front of the camera were presenters Wanda Sport, Laura Rafleżja Arnolda and Kasandra. Conversations, lively accounts of events, performances, poetry readings and others took place in TV studios, in the open air and in the places connected with the local art scene, where artists and people work.

As part of the exhibition *Better Self* (2017) at Zachęta, Dominika Olszowy created a multi-part work entitled *Ego Trip*, an oneiric and poetic ‘journey through herself’, ‘a walk in the scenic mountains, in the angel valley, where roses of admiration and white lilies of poverty bloom’. Several microarrangements were the background set for mini-theatre performances, looped in time, taking place in different places in the gallery. One of the parts of the performative show, stretched over time, took place in a cup of coffee, which the heroine entered after putting on her rubber boots, pouring vinegar over a wound on her forearm.

Autobiographical motifs resound in Olszowy's works connected with Gorzów Wielkopolski, the artist's birthplace. *Manhattan* (2018) is an installation made of material traces of the city; *Untitled* (2018) — a mouse-shaped hanging sculpture — the character from the logotype of the Falubaz speedway club from Zielona Góra, a competitor of the Stal Gorzów club. The starting point for the individual exhibition *Sixty-Six Four Hundred* (2017) in Gorzów Wielkopolski, to which the artist returned ‘years later’, was the world of objects in the aesthetics of pop-cultural transformation during her childhood and teenage years.



phot. | photo: Bartosz Górką, dzięki uprzejmości CSW Zamek Ujazdowski | courtesy of Ujazdowski Castle Centre for Contemporary Art



phot. dzięki uprzejmości artystki | photo courtesy of the artist



phot. dzięki uprzejmości artystki | photo courtesy of the artist



phot. | photo: Anna Hadas, dzięki uprzejmości artystki | courtesy of the artist



phot. | photo: Bartosz Górką, archiwum Zachęty | Zachęta archive

Dominika Olszowy, *Cmentarz wiecznego wypoczynku*, 2018, instalacja

Dominika Olszowy, *Ego Trip*, 2017, w ramach wystawy *Lepsza ja*, Zachęta

Dominika Olszowy, *Krajobraz zimowy*, 2018, wideo

Dominika Olszowy, *PTV odcinek I*, 2018, wideo

Dominika Olszowy, *Happy End*, 2016, darmowe konsultacje medyczne, w ramach Kongresu Kultury, Pałac Kultury i Nauki, Warszawa

Dominika Olszowy, *Cemetery of Eternal Rest*, 2018, installation

Dominika Olszowy, *Ego Trip*, 2017, as part of the *Better Self* exhibition, Zachęta

Dominika Olszowy, *Winter Landscape*, 2018, video

Dominika Olszowy, *PTV Episode I*, 2018, video

Dominika Olszowy, *Happy End*, 2016, free medical consultations, as part of the Culture Congress, Palace of Culture and Science, Warsaw

## Liliana Piskorska

tworzy wideo, fotografie, performanse, obiekty i rysunki. W latach 2007–2012 studiowała na Wydziale Sztuk Pięknych Uniwersytetu Mikołaja Kopernika w Toruniu, a w 2011 roku na Uniwersytecie Warszawskim. W 2017 roku na toruńskim Wydziale Sztuk Pięknych obroniła pracę doktorską pt. *Pragnienie kontaktu*. Od 2013 roku jest członkinią Grupy nad Wisłą.

W swojej pracy artystycznej i działaniach pozaartystycznych Liliana Piskorska reprezentuje postawę aktywizmu społeczno-politycznego, którego celem jest wywołanie trwałych zmian w myśleniu i działaniu, w konsekwencji mających wpływ na przestrzeń funkcjonowania nas wszystkich. Przyjmując perspektywę feministyczno-queerową, feministyczno-anarchistyczną czy posthumanistyczną, poszukuje alternatywy wobec heteronormatywnych zasad i porządków ustanowionych przez demokratyczne państwo prawa i problematyzuje takie kwestie jak przywileje, klasowość, płeć i inne podziały będące przeszkodą dla budowania wartościowych relacji międzyludzkich. Jej realizacje zawsze uwzględniają kontekst i specyfikę społeczno-kulturowego środowiska, w którym pracuje, w tym krajobraz Polski. Obecna jest w nich wspólnotowość i niehierarchiczne „bycie razem” rozumiane jako przestrzeń wytwarzania bardziej wartościowych stosunków i oddawania głosu osobom wykluczonym, lekceważonym i pomijanym w społeczno-politycznym dyskursie. Jej działania dotyczą najczęściej tematów tożsamości, cielesności, relacji władzy, przemocy oraz potencjału zmiany w relacjach międzyludzkich i w społeczeństwie.

*You're Going to Love the Lavender Menace* [Pokochasz lawendowe zagrożenie] z 2018 roku to cykl inscenizowanych fotografii przedstawiających dwie kobiety w strojach *ghillie suits* — zaprojektowanych dla utrzymania komfortu lesbijskiej niewidzialności w przestrzeni publicznej. Kostiumy nawiązują do maskujących strojów militarnych i myśliwskich i zostały wykonane, jak mówi artystka, „na podstawie tutoriali polskich myśliwych i entuzjastów militariów, w stylistyce późne lato/wczesna jesień: zeschnięta łąka/podlewany trawnik”. Tłem fotografii są m.in. Hala Stulecia we Wrocławiu, hipermarket Kaufland czy bloki mieszkalne. Tytuł serii cytuje hasło z banera, który był niesiony przez grupę kobiet w trakcie protestu przeciwko wykluczeniu lesbijek z amerykańskiego ruchu feministycznego na Second Congress of United Women w Nowym Jorku w 1970 roku.

Jedną z ważniejszych prac Piskorskiej jest *Unicestwić przez mówienie* — trzyczęściowe działanie performatywne w przestrzeni publicznej Warszawy i Torunia w dniach 13–15 maja 2017, zrealizowane kolejno w toruńskiej Hali Areny w trakcie konferencji *Jeszcze Polska nie zginęła — Wieś*, przy Sejmie Rzeczypospolitej Polskiej oraz Ministerstwie Kultury i Dziedzictwa Narodowego w Warszawie. Artystka, w kontekście aktualnej sytuacji geopolitycznej Polski, nawiązała do polskiej tradycji magicznej, przekonana o skuteczności magii dla odczarowania „złej” Polski. Posłużyła się metodą „zamawiania” (etymologicznie: „zamawiać” — unicestwić przez mówienie), czyli jednym z trzech tradycyjnych polskich rytuałów słownych. „Odczynianie” (żeby coś się „odstało”) miało na celu doraźną zmianę rzeczywistości, tak bardzo potrzebną państwu. „Świat znajduje się na krawędzi czasu — magia z powrotem przesącza się do świata polskiej polityki i sfery publicznej. Nie ukrywajmy dłużej prawdziwego wymiaru rzeczywistości, w której przyszło nam żyć. Przyjmijmy ze spokojem, że język magiczny stał się równoprawnym sposobem mówienia o skutkach i przyczynach, diagnozach i zjawiskach. Moc sacrum przepływa przez nasz kraj i odzwierciedla się w najróżniejszych formach. Słowo magiczne jest sposobem działania, a nie narzędziem myśli. Nadszedł czas reakcji. Nie snujmy już intelektualnych dyskursów, odrzućmy logikę, i tak już dawno przestała mieć znaczenie” — pisała w związku ze swoją pracą artystka. Działanie odbyło się w ramach Deklaracji Sprzeciwu Grupy nad Wisłą, a sam rytuał wykonany został przez Piskorską w tradycyjny sposób z użyciem wody, węgielków spod kuchni, ziemi, splunięcia, znaku krzyża, liczenia na opak oraz wypowiedziania zaklęcia oraz innych gestów i „rekwizytów”.

W 2017 roku artystka zrealizowała instalację *Public Displays of Affection*. Złożona z wideo, cyklu fotograficznego i instrukcji tekstowo-rysunkowej, performatywna praca dotyczyła publicznego okazywania uczuć, w skrócie PDA. Odnosiła się do zgromadzeń publicznych pozwalających uczestnikom w szczególny sposób komunikować się ze sobą i razem wyrażać swoje poglądy. Praca koncentrowała się na choreografii ciał ludzi performujących ruchy, gesty oraz defensywno-ofensywną mowę ciała, „w grupowy sposób” stosowaną przez policję i inne militarne formacje. Głównym punktem zainteresowania stała się tu fizyczność granic — tych odnoszących się do tymczasowej legalności „zgromadzenia publicznego” oraz granic intymnej cielesności grupy ludzi i oddziałołw policji.

Liliana Piskorska, *You're Going to Love the Lavender Menace*, 2018, cykl fotograficzny

Liliana Piskorska, *You're Going to Love the Lavender Menace*, 2018, photographic series

na sąsiedniej stronie:

Liliana Piskorska, *Public Displays of Affection*, 2017, instalacja, kadr wideo

opposite:

Liliana Piskorska, *Public Displays of Affection*, 2017, installation, video still

Liliana Piskorska, *Public Displays of Affection*, 2017, instalacja, fotografia cyfrowa

Liliana Piskorska, *Public Displays of Affection*, 2017, installation, digital photograph

Liliana Piskorska, *Unicestwić przez mówienie*, 2017, działania performatywne w przestrzeni publicznej, kadr wideo

Liliana Piskorska, *Annihilate by Speaking*, 2017, performative actions in public space, video still

wszystkie fotografie dzięki uprzejmości artystki

all photos courtesy of the artist



**Liliana Piskorska** creates videos, photographs, performances, objects and drawings. In 2007–2012 she studied at the Faculty of Fine Arts of the Nicolaus Copernicus University in Toruń, and in 2011 at the University of Warsaw. In 2017, at the Faculty of Fine Arts in Toruń, she defended her doctoral thesis entitled *Desire for Contact*. Since 2013, she has been a member of the Grupa nad Wisłą group.

In her artistic work and non-artistic activities, Liliana Piskorska represents an attitude of socio-political activism, the aim of which is to bring about lasting changes in thinking and acting, as a consequence influencing the space we all function in. Assuming a feminist-queer, feminist-anarchist or post-humanist perspective, she seeks an alternative to the heteronormative principles and orders established by the democratic rule of law and addresses issues such as privileges, class, gender and other divisions which are an obstacle to building valuable interpersonal relations. Her projects always take into account the context and specificity of the socio-cultural environment in which she works, including the Polish landscape. They include community and non-hierarchical ‘being together’ understood as a space for creating more valuable relationships and giving voice to those who are excluded, disregarded and neglected in the socio-political discourse. Her activities mostly concern the subject of identity, carnality, power relations, violence and the potential for change in interpersonal relations and society.



*You're Going to Love the Lavender Menace* from 2018 is a series of staged photographs depicting two women in ghillie suits — designed to maintain the comfort of lesbian invisibility in the public space. The costumes refer to camouflage military and hunting outfits and were made, as the artist says, 'based on tutorials by Polish hunters and military enthusiasts, in the late summer/early autumn style: dry meadow/watered lawn'. The background of the photographs are, among others, the Centennial Hall in Wrocław, Kaufland hypermarket or blocks of flats. The title of the series quotes a slogan from a banner that was carried by a group of women during a protest against the exclusion of lesbians from the American feminist movement at the Second Congress of United Women in New York in 1970.

One of Piskorska's most important works, *Annihilate by Speaking* — a three-part performative action in the public space of Warsaw and Toruń on 13–15 May 2017 — carried out successively in the Toruń Arena Hall during the *Poland Is Not Yet Lost — Countryside* conference, at the Sejm of the Republic of Poland and the Ministry of Culture and National Heritage in Warsaw. The artist, in the context of Poland's current geopolitical situation, referred to the Polish magical tradition, convinced of the effectiveness of magic in breaking the spell of 'bad' Poland. She used the *zamawianie* [speaking off] method (etymologically: 'speak off' — annihilate by speaking), which is one of the three traditional Polish oral rituals. *Odczynianie* [undoing, unmaking] (to 'undo/unmake' something) was intended to bring about an expedient change in reality, so much needed by the state. 'The world is on the verge of time — magic is seeping back into the world of Polish politics and the public sphere. Let us no longer hide the true dimension of the reality in which we live. Let us peacefully accept that magical language has become an equal way of talking about effects and causes, diagnoses and phenomena. The power of the sacrum flows through our country and is reflected in various forms. The magic word is a means of action, not a tool of thought. It is time to react. Let us no longer spin intellectual discourses, let us reject logic, which has long since ceased to matter,' the artist wrote in the context of her work. The action took place as part of the *Grupa nad Wisłą* Objection Declaration, and the ritual itself was performed by Piskorska in a traditional way with the use of water, kitchen coals, soil, spitting, the sign of the cross, counting backwards and speaking spells, as well as other gestures and 'props'.

In 2017, the artist created the *Public Displays of Affection* installation. Consisting of a video, a photographic series, a text and illustration instruction, the performative work concerned public displays of affection, or PDA for short. It referred to public gatherings allowing participants to communicate with each other in a particular way and express their views together. The work focused on the choreography of human bodies performing movements, gestures and defensive and offensive body language, used 'in a group way' by the police and other military formations. The main point of interest here was the physicality of boundaries — those relating to the temporary legality of a 'public gathering' and the limits of the intimate corporeality of a group of people and police units.



foto: | photo: Szymon Stepniak



foto: | photo: Krzysztof Baginski



foto: Kuba Mozolewski

*Kem Care*, 2018, Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie

*Kem Care*, 2018, Museum of Modern Art in Warsaw

na sąsiedniej stronie:  
*Kem*, Dragana Bar — letni bar kłirowy zorganizowany w ramach rezydencji  
*Trzy wiosny*, 2018, Centrum Sztuki Współczesnej Zamek Ujazdowski, Warszawa

opposite:  
*Kem*, Dragana Bar — a summer queer bar organised as part of the *Three Springs* residence, 2018, Ujazdowski Castle Centre for Contemporary Art, Warsaw

*Kem Salto*, 2017, ostatnie wydarzenie w pierwszej przestrzeni Kem, Warszawa

*Kem Salto*, 2017, the last event in the first Kem space, Warsaw

**Kem** to działająca w Warszawie grupa feministyczno-queerowa, zorientowana na nowe metody i strategie kulturotwórcze, ze szczególnym uwzględnieniem choreografii i performansu, oraz eksperymenty z formatami wydarzeń i queerową przyjemnością. Jest środowiskiem powstającym w procesie współpracy i zaangażowania w politykę cielesności, afektu i podmiotowości, w odniesieniu do zbiorowości. Obecnie grupę tworzą cztery osoby (Alex Baczyński-Jenkins, Krzysztof Bagiński, Aleksandra Knychalska, Anna Miczko), współpracujące z grupą bliskich im ludzi, zaś charakteryzują ją hybrydowość oraz płynność działania zacierające granice pomiędzy praktyką artystyczną, kuratorską, edukacyjną, krytyczną, aktywistyczną i wspólnotową.

Historia grupy sięga 2016 roku, kiedy Alex Baczyński-Jenkins wraz z Martą Ziółką, we współpracy z Pawłem Sakowiczem, zainicjowali działanie pracowni w halach fabrycznych przy ulicy Podskarbińskiej w Warszawie. Industrialna przestrzeń służyć miała przede wszystkim performansowi i choreografii, a współtwórcy Kemu realizowali tam swoje autorskie wydarzenia, udostępniali też infrastrukturę, czas i przestrzeń na potrzeby innych artystów, którzy mogli realizować tu eksperymenty, wówczas trudne do urzeczywistnienia w innych miejscach, w tym w warszawskich instytucjach sztuki.

Z czasem skład Kemu się zmienił, grupa przekształciła się w kolektyw, a jego praktyka w rozbudowaną i regularną działalność programową. W obecnym składzie, po utracie swojej pierwotnej siedziby, Kem zrealizował dwa długofalowe projekty. Pierwszy z nich *Kem Care* to sześciotygodniowy program (od lutego 2018 roku) w Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie, w ramach Departamentu Obecności. Składał się z dyskusji, warsztatów, zajęć i pokazów, a odwoływał się do pojęcia troski, łącząc działania koncentrujące się na empatii, współzależności i inności. Szeroko rozumianą edukację kolektyw Kem potraktował tu jako część własnej praktyki artystycznej. Tytułowa troska (care) definiowała całość działania jako feministyczne i queerowe sposoby bycia razem, otwieranie się na inność, niezgodę na przemoc, wykluczenie czy dyskryminację. Bogaty program *Kem Care* angażujący dużą liczbę artystek i artystów, obejmował zarówno pokazy i produkcje nowych prac, performanse, serię warsztatów z zaproszonymi twórczyniami, otwarte zajęcia podstaw języka arabskiego czy pokazy feministycznych i queerowych prac z FilMOTEKI MSN.

Drugi z projektów — *Trzy wiosny* — to najważniejsza i zarazem najbardziej widoczna realizacja kolektywu — seria działań trwających od kwietnia 2018 do kwietnia 2019 w ramach rezydencji w Centrum Sztuki Współczesnej Zamek Ujazdowski. Zaproszenie Kem potwierdzało wagę działań performatywnych w programie instytucji, a sam projekt stanowił próbę innego na nią spojrzenia. Organizatorzy rezydencji zwracali uwagę, że „polega on na wytworzeniu szczególnej gościnności: dzieleniu się miejscem, zainteresowaniami i metodologią pracy, ale przede wszystkim przekraczaniu wzajemnych ograniczeń, jakie wynikają z różnych sposobów organizacji publicznej instytucji i nieformalnej grupy artystycznej”. W trakcie rezydencji twórcy Kem zorganizowali serię najrozmaitszych wydarzeń i nieschematyczne działania z publicznością, m.in. „kółka czytelnicze queerowych ekologii”, pokazy filmów i wideo czy performanse. Najbardziej spektakularnym długoterminowym działaniem był Dragana Bar — letni bar kłirowy, w ramach którego odbywały się wydarzenia, przez kilka tygodni elektryzujące warszawską scenę sztuki. Wybrzmiał tu potencjał życia klubowego zasilającego relacje i tworzącego bezpieczną przestrzeń dla nieheteronormatywnej przyjemności.

Kem (ang. kame) to termin oznaczający formy geomorfologiczne powstające wskutek cofania się lodowca. Jako przestrzeń współdziałania grupa podejmuje geopolitykę długiego procesu zmian, starając się ją wykorzystać do kształtowania nowego krajobrazu. Kem to także alchemia — od arabskiego „al kimiya” — słowo zbliżone do brzmienia angielskich słów *come* i *came* (przyjść i dojść). ●●●

**Kem** is a feminist-queer group operating in Warsaw, focused on new methods and culture-forming strategies, with particular emphasis on choreography and performance, as well as experiments with event formats and queer pleasure. It is a community created in the process of cooperation and involvement in the policy of carnality, affect and subjectivity in relation to the collective. Currently, the group consists of four people (Alex Baczyński-Jenkins, Krzysztof Bagiński, Aleksandra Knychalska, Anna Miczko), who collaborate with a group of people close to them, while it is characterised by hybridity and fluency of action blurring the boundaries between artistic, curatorial, educational, critical, activist and community practice.

The history of the group dates back to 2016, when Alex Baczyński-Jenkins and Marta Ziółka, in cooperation with Paweł Sakowicz, initiated the operation of the studio in the factory halls on Podskarbińska Street in Warsaw. The industrial space was to serve primarily performance and choreography, and the co-creators of Kem realised their own events there. They also made available the infrastructure, time and space for other artists, where they could carry out experiments that were at the time difficult to carry out in other places, including Warsaw art institutions.

Over time, Kem team changed, the group transformed into a collective, and its practice into an extensive and regular programme activity. In its current form, after losing its original headquarters, Kem has completed two long-term projects. The first of them, *Kem Care*, was a six-week programme (starting in February 2018) at the Museum of Modern Art in Warsaw, as part of the Presence Department. It consisted of discussions, workshops, classes and demonstrations, and referred to the concept of concern, combining activities focused on empathy, interdependence and otherness. Kem treated the broadly understood education as part of its own artistic practice. The titular care defined the whole activity as feminist and queer ways of being together, opening up to otherness, opposition to violence, exclusion or discrimination. The rich *Kem Care* programme, involving a large number of artists, included presentations and productions of new works, performances, a series of workshops with invited artists, open Arabic language classes or screenings of feminist and queer works from the Filmotheque of the Museum of Modern Art in Warsaw.

The second project — *Three Springs* — the most important and at the same time the most visible project of the collective — was a series of activities lasting from April 2018 to April 2019 within the residency at the Ujazdowski Castle Centre for Contemporary Art. Kem’s invitation confirmed the importance of performative activities in the institution’s programme, and the project itself was an attempt to take a different look at it. The organisers of the residency pointed out that it was ‘about creating a special hospitality: sharing the place, interests and methodology of work, but above all, overcoming the mutual limitations that result from the different ways of organising public institutions and an informal artistic group’. During the residency, Kem artists programmed a series of various events and non-schematic activities with the audience, such as ‘queer ecology reading clubs’, film and video screenings, and performances. The most spectacular long-term activity was Dragana Bar — a summer queer bar, which included events that electrified the Warsaw art scene for several weeks. It gave voice to the potential of club life feeding relationships and creating a safe space for non-heteronormative pleasure.

Kem (English: kame) is a term for geomorphological forms resulting from the retreat of the glacier. As a space for cooperation, the group undertakes the geopoetics of a long process of change, trying to use it to shape a new landscape. Kem is also alchemy — from the Arabic *al kimiya* — a word similar to the sound of the English words *come* and *came*. ●●●



Roman Stańczak, *Lot* [To jest rzeźba i nie będę jej komentował...], szkic do projektu, 2018, ołówek, gęsie pióro, atrament, papier, kolekcja Zachęty

Roman Stańczak, *Flight* [This is a sculpture and I'm not going to comment on it . . .], sketch for the project, 2018, pencil, goose feather, ink on paper, Zachęta collection



# W Księgarni Artystycznej

At the Art Bookshop

[zacheta.art.pl/pl/e-sklep](http://zacheta.art.pl/pl/e-sklep)  
[zacheta.art.pl/en/e-sklep](http://zacheta.art.pl/en/e-sklep)



*Lalki: teatr, film, polityka* | *Puppets: Theatre, Film, Politics*

pod redakcją | edited by Joanna Kordjak, Kamil Kopania

projekt graficzny | graphic design: Jakub de Barbaro

wersja językowa polska i angielska | Polish and English edition

strony | pages: 192

Zachęta — Narodowa Galeria Sztuki, Warszawa 2019

ISBN 978-83-64714-76-4 | ISBN 978-83-64714-77-1

Książka towarzysząca wystawie o tym samym tytule to pionierska publikacja zawierająca dziesięć esejów, których autorzy podejmują wątki dotyczące estetyki teatru lalek, jego uwikłania w politykę, związków tego teatru z fotografią, fenomenu i potencjału lalki, teatru lalek dla dorosłych, pedagogicznych aspektów lalkowych scen, ale też historii lalkowego filmu animowanego czy muzyki w teatrze i filmie lalkowym. Jej walorem jest interdyscyplinarne podejście do dziedziny spychanej dotychczas na obrzeża historii teatru. Wśród autorów znaleźli się zarówno historycy sztuki, kulturoznawcy, antropolodzy, jak i praktycy teatru lalkowego. Książka jest bogato ilustrowana znalazły się w niej archiwalne fotografie ze spektakli czy filmów lalkowych, projekty scenografii i lalek. Całości dopełnia wykonana przez Łukasza Rusznicę i Krystiana Lipca fotograficzna dokumentacja wybranych lalek pokazywanych na wystawie.

The book accompanying the exhibition of the same title is a pioneering publication of ten essays whose authors take up themes concerning the aesthetics of puppet theatre, its entanglement in politics, relations between puppet theatre and photography, the phenomenon and potential of puppet theatre, puppet theatre for adults, pedagogical aspects of puppet scenes, but also the history of puppet animated film or music in puppet theatre and puppet film. Its advantage is its interdisciplinary approach to the field that has to date been pushed to the margins of the history of theatre. Among the authors are art historians, cultural experts, anthropologists, as well as puppet theatre practitioners. The book is richly illustrated with archival photographs from puppet shows or films, set designs and puppet designs. The material is complemented by photographic documentation of selected dolls shown at the exhibition, made by Łukasz Rusznica and Krystian Lipiec.



*Początek przyszłości. Fotografia w miesięczniku „Polska” w latach 1954–1968*

*Beginning of the Future. Photography in the Poland Monthly in 1954–1968*

pod redakcją | edited by Marta Przybyło, Karolina Puchała-Rojek

projekt graficzny | graphic design: Magdalena Frankowska, Artur Frankowski (Fontarte)

wersja językowa polska i angielska | Polish and English edition

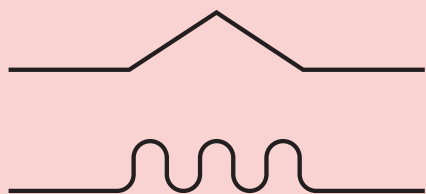
strony | pages: 352

Zachęta — Narodowa Galeria Sztuki, Warszawa 2019

ISBN 978-83-64714-78-8 | ISBN 978-83-64714-79-5

Książka towarzysząca wystawie „Polska” na eksport w syntetyczny sposób przedstawia dzieje miesięcznika „Polska” w kluczowym dla jego rozwoju okresie 1954–1968. Zadaniem przeznaczonego na eksport pisma, wydawanego w kilkunastu wersjach językowych, było budowanie wizerunku PRL poprzez jego największe osiągnięcia w kulturze, nauce, przemyśle, ale też odbudowie i modernizacji kraju. Propagandowa rola publikowanych tam materiałów nie ulega wątpliwości, jednak za sprawą pracujących dla miesięcznika znakomitych fotografów, jak m.in. Marek Holzman, Irena Jarosińska, Tadeusz Rolke, Tadeusz Sumiński, Jan Morek i wielu innych, „Polska” stanowi dziś nieocenione źródło dla historii powojennej fotografii prasowej. W książce zestawiono materiały opublikowane na łamach rozmaitych edycji miesięcznika z wyborem oryginalnych materiałów odnalezionych w archiwach fotografów. Przedstawione w układzie tematycznym pozwalają zobaczyć, jakim zabiegiem poddawano autorskie fotografie, by osiągnąć zamierzone cele propagandowe i artystyczne. Towarzyszą im eseje poświęcone historii miesięcznika i ukazujące jego funkcjonowanie w kontekście ówczesnej sytuacji politycznej i społecznej, a dopełnieniem są przedstawienia sylwetek najważniejszych współpracujących z nim fotografów — postaci kluczowych dla historii polskiej fotografii tego okresu.

The book accompanying the 'Poland' For Export exhibition synthetically presents the history of the *Poland* monthly in 1954–1968, which was a crucial period in its development. The task of the magazine, published in several language versions and intended for export, was to build the image of the Polish People's Republic through its greatest achievements in culture, science, industry, but also the reconstruction and modernisation of the country. The propaganda role of the materials published is not in doubt, but thanks to the excellent photographers working for the monthly, such as Marek Holzman, Irena Jarosińska, Tadeusz Rolke, Tadeusz Sumiński, Jan Morek and many others, *Poland* is today an invaluable source for the history of post-war press photography. The book contrasts materials published in various editions of the monthly with a selection of original materials found in the photographers' archives. Presented in a thematic arrangement, they allow us to see what treatments were applied to the original photographs in order to achieve the intended propaganda — as well as artistic — goals. The materials are accompanied by essays devoted to the history of the monthly and showing its operations in the context of the political and social situation of the time. It is additionally supplemented by presentations of the most important photographers cooperating with it — key figures in the history of Polish photography of that period.



TOWARZYSTWO  
ZACHĘTY SZTUK  
PIĘKNYCH

## Przeznacz 1% podatku na programy związane z upowszechnianiem sztuki współczesnej

Donate 1% of your taxes to programmes related to the popularisation of contemporary art

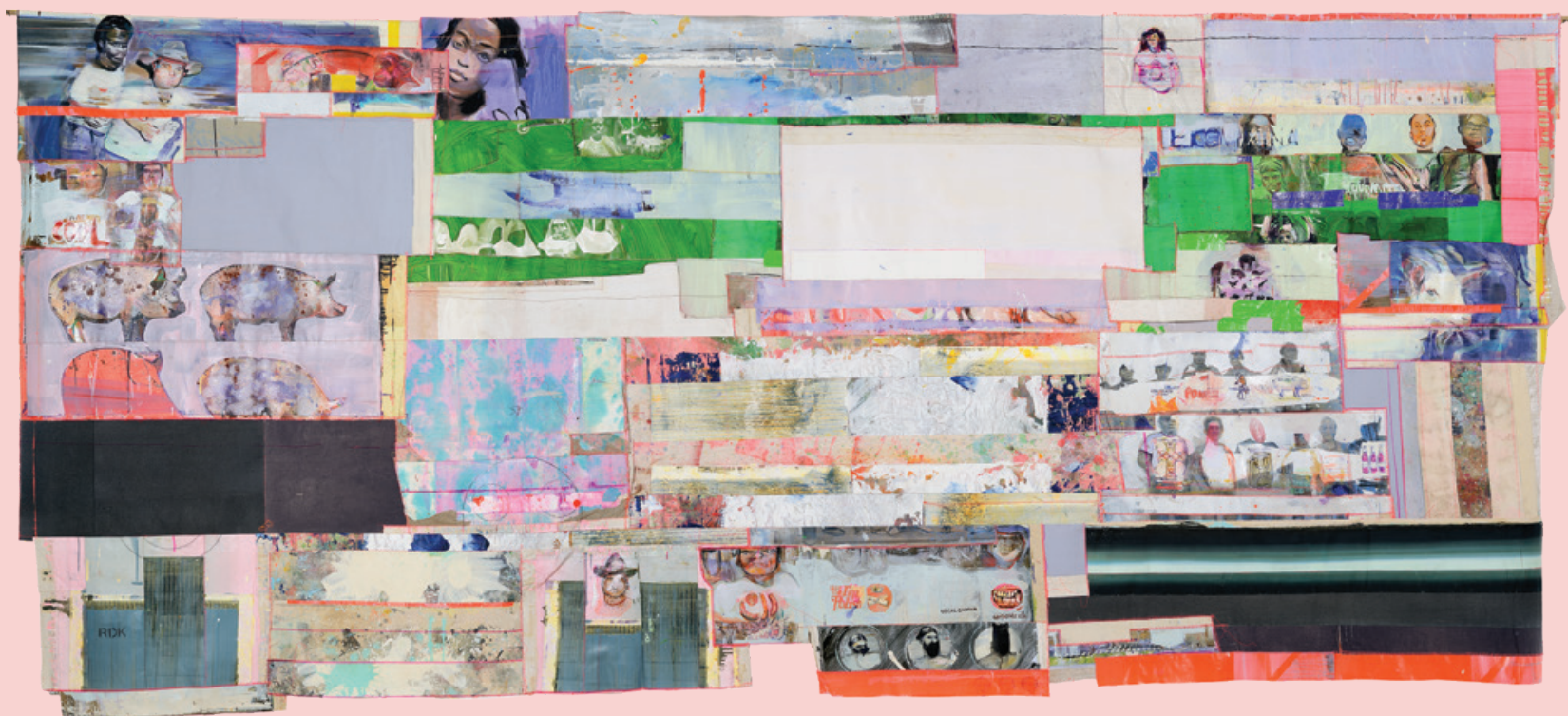
Towarzystwo Zachęty Sztuk Pięknych  
Society for the Encouragement of Fine Arts  
tzsp.art.pl  
facebook.com/tzsp.zacheta/  
instagram.com/towarzystwo\_zachety/

Towarzystwo Zachęty Sztuk Pięknych wspiera Zachętę w jej misji, jaką jest upowszechnianie sztuki współczesnej. Już od pięciu lat realizujemy szkolenia dla nauczycieli *Alfabet sztuki* skierowane do nauczycieli z małych miejscowości, oddalonych od dużych centrów kulturalnych. Wspieramy również program Zachęty skierowany do młodzieży z Młodzieżowych Ośrodków Socjoterapii. Co roku też pozyskujemy jedną pracę do stałej kolekcji galerii. W tym roku dzięki wsparciu Towarzystwa wzbogaciła się ona o obraz Radka Szlaga *Selfie* (2017).

Zachęcamy do przekazania 1% podatku. Buduj razem z nami kolekcję i wspieraj sztukę współczesną!

The Society for the Encouragement of Fine Arts supports Zachęta in its mission to promote contemporary art. For the last 5 years we have been organising the *Alphabet of Art* teachers' training programme addressed to teachers from small towns, far from large cultural centres. We also support the Zachęta programme for young people from Youth Sociotherapy Centres. Every year we also acquire one work for the permanent collection of the gallery. This year, thanks to the Society's support, the collection was enriched with Radek Szlaga's painting *Selfie* (2017).

We encourage you to donate 1% of your taxes. Build the collection with us and support contemporary art!



Radek Szlaga, *Selfie*, 2017, olej, płótno  
Radek Szlaga, *Selfie*, 2017, oil on canvas



**Zachęta — Narodowa Galeria Sztuki**  
**Zachęta — National Gallery of Art**  
pl. Małachowskiego 3, 00-916 Warszawa  
wtorek–niedziela, 12–20  
Tuesdays–Sundays, 12–8 p.m.  
w czwartki wstęp wolny  
Thursdays admission free

## MIEJSCE PROJEKTÓW ZACHĘTY

**MPZ — Miejsce Projektów Zachęty**  
**Zachęta Project Room**  
ul. Gałczyńskiego 3, 00-362 Warszawa  
wtorek–niedziela, 12–20  
Tuesdays–Sundays, 12–8 p.m.  
wstęp wolny  
admission free

**Zachęta — marzec, kwiecień, maj 2019**  
**Zachęta — March, April, May 2019**

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, Izabela Suchan,  
Marcin Wawrzyńczak  
według projektu graficznego | after graphic design by  
Magdalena Pivowar  
łamanie | typesetting: Krzysztof Łukawski  
opracowanie zdjęć | image editing: Piotr Antonów  
druk | printed by Argraf, Warszawa

ISBN 978-83-64714-75-7

© Zachęta — Narodowa Galeria Sztuki, Warszawa 2019  
Teksty (poza przedrukami), projekt graficzny i zdjęcia  
z archiwum Zachęty udostępnione na licencji Creative  
Commons Uznanie autorstwa-Na tych samych warunkach  
3.0 Polska | Texts (except reprints), graphic design and  
photographs from Zachęta archive are licensed under  
a Creative Commons Attribution-ShareAlike 3.0 Unported  
license

udział Polski w 58 Międzynarodowej Wystawie Sztuki w Wenecji finansuje Ministerstwo Kultury i Dziedzictwa  
Narodowego Rzeczypospolitej Polskiej  
Polish participation at the 58th International Art Exhibition in Venice was made possible through the financial support  
of the Ministry of Culture and National Heritage of the Republic of Poland

Ministerstwo  
**Kultury**  
i Dziedzictwa  
Narodowego

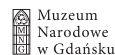
wystawę w Pawilonie Polskim na 58 Międzynarodowej Wystawie Sztuki w Wenecji  
wspiera Instytut Adama Mickiewicza  
the exhibition in the Polish Pavilion at the 58th International Art Exhibition in Venice  
is supported by the Adam Mickiewicz Institute



projekty na placu Małachowskiego zrealizowane  
dzięki wsparciu miasta stołecznego Warszawy  
the projects on Małachowskiego Square are organised  
with the financial support from the City of Warsaw



współorganizator wystawy *Hiwa K: Wysoce nieprawdopodobne, choć nie niemożliwe*  
coorganiser of the *Hiwa K: Highly Unlikely but Not Impossible* exhibition



**NOMUS**  
CENTRUM BADAŃ I WYSTAW

współorganizator wystawy *Lalki: teatr, film, polityka*  
coorganiser of the *Puppets: Theatre, Film, Politics* exhibition



partner wystawy *Lalki: teatr, film, polityka*  
partner of the *Puppets: Theatre, Film, Politics* exhibition



partnerzy wystawy *„Polska” na eksport*  
partners of the *„Poland” for Export* exhibition



współorganizator wystawy *Gaëlle Choisne. TEMPLE OF LOVE: lot w otchłań*  
coorganiser of the exhibition *Gaëlle Choisne. TEMPLE OF LOVE: to Be Engulfed*



współorganizator wystawy *Spojrzenia 2019 — Nagroda Deutsche Bank*  
coorganiser of the exhibition *Views 2019 — Deutsche Bank Award*



patron medialny  
media patronage



# SPOJRZENIA VIEWS

2019

Nagroda Deutsche Bank | Deutsche Bank Award  
9 edycja | 9th edition

18.05—30.06.2019

Kem

Tomasz Kowalski

Gizela Mickiewicz

Dominika Olszowy

Liliana Piskorska

ZACHĘTA

Deutsche Bank 