

LIPIEC
JULY
SIERPIEŃ
AUGUST
WRZESIEŃ
SEPTEMBER
2019

ZACHĘTA

Plac Małachowskiego | Plac Małachowskiego

Lot | Flight

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

Czerwień zalewa kadr. Kazimierz Urbański | Red Floods the Frame.
Kazimierz Urbański

Paulina Włostowska. Tworzywa sztuczne, materiały malarskie i ich zastosowanie | Paulina Włostowska. Synthetic Materials, Painting Supplies and Their Use

Alienacje albo następnym razem pożar | Alienations or the Fire Next Time
Projekt X | Project X

Strajk. Käthe Kollwitz, Hito Steyerl, Keren Donde | Strike. Käthe Kollwitz, Hito Steyerl, Keren Donde

Lado Lomitashvili | Lado Lomitashvili





R T I B V

Marek Sobczyk, *Prosta tęcza*, 1991, instalacja
Fot. archiwum Zachęty

Marek Sobczyk, *Simple Rainbow*, 1991, installation
Photo: Zachęta archive



Potyczki z tęczą

24 czerwca 1991 roku w Zachęcie otwarta została wystawa *Epitafium i siedem przestrzeni. Drogi, tradycje, osobliwości życia duchowego w Polsce odbite w lustrze sztuki pod koniec XX wieku*, której komisarzami byli Janusz Bogucki i Nina Smolarz. Do udziału zaproszono m.in. Magdalenę Abakanowicz, Zuzannę Baranowską, Andrzeja Bielawskiego, Jerzego Kalinę, Tadeusza Kantora, Grzegorza Klamana, Łukasza Korolkiewicza, Grzegorza Kowalskiego, grupę Lucim, grupę Luxus czy Ernę Rosenstein. W zamierzeniu była to część większej całości współtworzonej przez inne instytucje mające siedziby przy placu Małachowskiego: Państwowe Muzeum Etnograficzne oraz Parafię Ewangelicko-Augsburską Świętej Trójcy. Dzisiaj można uznać, że był to początek koalicji wokół placu działającej aktywnie od kilku lat. Ostatecznie w 1991 roku w Muzeum Etnograficznym odbyła się wystawa *Spotkanie świętych obrazów*, a obie ekspozycje miały części plenerowe, które — według słów samego komisarza — „powstały trochę spontanicznie”. W jednym z wywiadów, już po otwarciu wystawy w Muzeum, lecz jeszcze przed otwarciem w Zachęcie, Janusz Bogucki opowiadał: „I tak np. artysta młodego pokolenia Marek Sobczyk zaprojektował nietypową, bo kwadratową tęczę. Trzeba ją dość głęboko wkopać w ziemię, a tymczasem plac Małachowskiego jest tak nasycony różnymi rurami i przewodami, że nie wiemy, jak ten kłopot rozwiązać”.

Kłopot rozwiązano. Ale ponieważ działano spontanicznie, informacji o kwadratowej tęczy nie ma w oddanym wcześniej do druku katalogu. Cytowany już wywiad — znajdujący się w dokumentacji działań Boguckiego — spowodował, że młodzi badacze wręcz twierdzą, iż tęcza nie powstała. By rzecz skomplikować bardziej, w ulotkach chochlik drukarski kilkakrotnie zmieniał nazwisko artysty, a tytuł jego pracy podawany był również w różnych brzmieniach: *Brama, Tęcza* i — zgodnie z wolą artysty — *Prosta tęcza*.

Prosta tęcza Marka Sobczyka towarzyszyła Zachęcie do roku 1993. Był to wówczas zupełnie inny plac Małachowskiego — z parkingiem, trawnikiem oddzielonym krzakami, niedostępny dla publiczności. Zmienił się w ciągu ostatniego roku, a tego lata stanęła na nim autorska replika pracy Sobczyka. Mamy nadzieję, że w nowej odsłonie *Prosta tęcza* stanie się kadrem, przez który publiczność inaczej spojrzy na nasz budynek, albo też bramą — wejściem do galerii. A w jej murach w te wakacje prezentujemy dwie wystawy filmowe — *Alienacje albo następnym razem pożar* (kurator: Maria Brewińska) i *Czerwień zalewa kadr. Kazimierz Urbański* (kurator: Joanna Kordjak) — oraz performatywny *Projekt X* (kurator: Magdalena Komornicka i Gosia Wdowik). Zapraszamy też do Miejsca Projektów Zachęty i na letni taras przy Gałczyńskiego 3 oraz na plac Małachowskiego, gdzie przez całe lato będziemy prowadzić różnorodne działania.

Hanna Wróblewska
dyrektorka Zachęty — Narodowej Galerii Sztuki

Rainbow battles

On 24 June 1991, the exhibition *Epitaph and Seven Spaces. Paths, traditions and peculiarities of spiritual life in Poland reflected in the mirror of art at the end of the 20th century*, with Janusz Bogucki and Nina Smolarz serving as commissioners, opened at Zachęta. The artists invited to participate included Magdalena Abakanowicz, Zuzanna Baranowska, Andrzej Bielawski, Jerzy Kalina, Tadeusz Kantor, Grzegorz Klamana, Łukasz Korolkiewicz, Grzegorz Kowalski, the Lucim group, the Luxus group and Erna Rosenstein. It was intended to be part of a larger whole co-created by other institutions based in Małachowskiego Square: the State Ethnographic Museum and the Evangelical-Augsburg Parish of the Holy Trinity. Today, it can be considered as the beginning of a coalition around the square, which had been active for several years. Ultimately, in 1991, the Ethnographic Museum hosted an exhibition entitled *The Meeting of Sacred Images*, and both exhibitions had open-air sections, which, according to the commissioner himself, 'were created a little spontaneously'. In one of the interviews, given after the opening of the exhibition at the museum, but before the opening of the exhibition at Zachęta, Janusz Bogucki stated: 'And so an artist of the young generation, Marek Sobczyk, designed an unusual rainbow, which was square. It has to be set quite deeply in the ground, but Małachowskiego Square is so packed full of various pipes and cables that we don't know how to solve this problem.'

The problem was solved. But because the work was spontaneous, the information about the square rainbow was not in the catalogue, which had already been sent to print. The interview cited above, found in the documentation of Bogucki's activities, caused young researchers to go so far as to claim that the rainbow was not set up. To complicate things further, a printer's devil changed the artist's name several times in pamphlets and the title of his work was also given in different versions: *Gate, Rainbow* and — according to the will of the artist — *Simple Rainbow*.

Marek Sobczyk's *Simple Rainbow* accompanied Zachęta until 1993. At the time, Małachowskiego Square was completely different — with a parking lot, a lawn separated off by bushes, inaccessible to the public. It has changed over the last year, and this summer, an original replica of Sobczyk's work was installed in it. We hope that the new version of *Simple Rainbow* will become a frame through which the audience will look at our building in a different way, or a gate — the entrance to the gallery. And within its walls we present two film exhibitions this summer — *Alienations or the Fire Next Time* (curator: Maria Brewińska) and *Red Floods the Frame. Kazimierz Urbański* (curator: Joanna Kordjak), as well as the performative *Project X* (curators: Magdalena Komornicka and Gosia Wdowik). We also invite you to the Zachęta Project Room and to the summer terrace at 3 Gałczyńskiego Street, as well as to Małachowskiego Square, where we will be conducting various activities throughout the summer.

Hanna Wróblewska
Director of Zachęta — National Gallery of Art



29.06–30.09.19

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

Plac Małachowskiego

Plac Małachowskiego

kuratorka | curator: **Magdalena Komornicka**

Rok temu plac Małachowski po ponad stu latach przestał być parkingiem, stał się obszarem działań artystycznych i tętnił życiem przez całe lato. Wspólną przestrzeń w środku miasta udało się stworzyć dzięki współpracy wielu osób — pracowników Zachęty, Zarządu Dróg Miejskich, Urzędu Miasta St. Warszawy, sąsiadów, publiczności, warszawiaków, turystów i artystów. W tym roku ponownie zapraszamy latem na plac — do udziału w wydarzeniach artystycznych, edukacyjnych i innych. O wszystkich będziemy informować na bieżąco na stronie zacheta.art.pl i w mediach społecznościowych. ●●●

A year ago, after more than a hundred years, Małachowski Square ceased to be a car park and became an area of artistic activity, bustling with life throughout the summer. The common space in the heart of the city was created thanks to the cooperation of many people — employees of Zachęta, the Municipal Roads Authority, the City Hall of the Capital City of Warsaw, neighbours, the public, Varsovians, tourists and artists. This summer, we invite you to the square again — to participate in artistic, educational and other events. We will keep you informed about all of them on the zacheta.art.pl website and on social media. ●●●

Marek Sobczyk, *Prosta tęcza*, replika, 1991/2019

29 czerwca 2019–30 czerwca 2020

Prosta tęcza powstała w 1991 roku w ramach prezentowanej w Zachęcie wystawy *Epitafium i siedem przestrzeni. Drogi, tradycje, osobliwości życia duchowego w Polsce odbite w lustrze sztuki pod koniec XX wieku*, przygotowaną przez Janusza Boguckiego i Ninę Smolarz. Stała na placu Małachowskiego do roku 1993. Po 28 latach ponownie pojawi się na placu i będzie pretekstem do rozmów o współczesnym świecie.

Marek Sobczyk, *Simple Rainbow*, replika, 1991/2019

29 June 2019–30 June 2020

Simple Rainbow was created in 1991 for the Zachęta exhibition *Epitaph and Seven Spaces. Paths, traditions and peculiarities of spiritual life in Poland reflected in the mirror of art at the end of the 20th century*, curated by Janusz Bogucki and Nina Smolarz. The rainbow stood in Małachowski Square until 1993. After 28 years it will reappear in the square and will spur a conversation about the modern world.

Weronika Pelczyńska, Aleksandra Janus, *Rozgrzewka*

4, 6, 7, 9 lipca; 29, 31 sierpnia; 5, 8, 10, 12 września;

12 października — finał, podsumowanie

Rozgrzewka to cykl wydarzeń ruchowych dla publiczności, przechodniów i użytkowników placu Małachowskiego. Bazując na pracy z ciałem, tańcu współczesnym,

improwizacji, z wykorzystaniem badań publiczności, choreografka Weronika Pelczyńska i badaczka Aleksandra Janus przygotowały rozgrzewki, które mogą (choć nie muszą) być przygotowaniem do wizyty w Zachęcie. Zajęcia mają na celu skupienie uwagi uczestników na ich ciele i cielesnym doświadczeniu ruchu, dynamiki i przestrzeni.

Weronika Pelczyńska, Aleksandra Janus, *Warm-up*

4, 6, 7, 9 July; 29, 31 August; 5, 8, 10, 12 September;

12 October — finale, summary

Warm-up is a series of movement events for the public, passers-by and users of Małachowski Square. Based on body work, contemporary dance, improvisation and audience research, choreographer Weronika Pelczyńska and researcher Aleksandra Janus developed warm-up exercises, which may or may not be a preparation for a visit to Zachęta. The activities are aimed at focusing the participants' attention on their bodies and a bodily experience of movement, dynamics and space.

Wolna Akademia

lipiec–wrzesień (wszystkie środy miesiąca)

W czasie zeszłorocznej wystawy *Plac Małachowski 3* przed Zachętą pojawiły się *Wiatrołomy* — przestrzeń stworzona przez Pawła Althamera, Romana Stańczaka i zaproszonych przez nich gości. Artyści zainicjowali plener rzeźbiarski, w ramach którego powstało wiele dzieł indywidualnych i jedna wspólna rzeźba. Projekt rozwijał się przez rok dzięki wytrwałości i zaangażowaniu Remigiusza Bąka z Grupy Nowolipie. Tego lata miejsce wiatrołomów zajmie Wolna Akademia, której celem jest otwarta i ogólnodostępna edukacja artystyczna. Od lipca do września w każdą środę artyści zaproszą chętnych do wspólnego tworzenia i rozmów o sztuce. ●●●

Free Academy

July–September (every Wednesdays of each month)

Last year's *Plac Małachowski 3* exhibition in front of Zachęta included *Windfalls*, a space created by Paweł Althamer, Roman Stańczak and their guests. The artists initiated an open-air sculpture workshop in which many individual works and one joint sculpture were created. The project developed over the year thanks to the perseverance and commitment of Remigiusz Bąk from the Nowolipie Group. This summer, the windfalls will be replaced by the Free Academy, whose aim is open and accessible artistic education. Every Wednesday from July to September, the artists will welcome everyone who wishes to create and discuss art together. ●●●

Wiatrołomy 2018, plener rzeźbiarski, wystawa *Plac Małachowski 3*

Windfalls 2018, outdoor sculpture workshop, *Plac Małachowski 3* exhibition



foto: | photo: Weronika Wysocza, archiwum Zachęty | Zachęta archive

11.05–24.11.19

Pawilon Polski na 58 Międzynarodowej Wystawie Sztuki w Wenecji | The Polish Pavilion at the 58th International Art Exhibition — La Biennale di Venezia

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



wszystkie fot. | all photos: **Meronika Wysocka**, archiwum Zachęty | Zachęta archive

„Polska postawiła na jedną, lecz mocną i uderzającą wizję — *Lot* Romana Stańczaka, czyli pełnowymiarowy, luksusowy samolot odrzutowy, który został przeniecony, jego fotele wystają na zewnątrz, a z całej powierzchni kadłuba wychodzą przypominające włosy przewody i kable”.

Philip Kennicott, *Venice Biennale: After long days filled with contemporary art, a simple rocking horse leaves the strongest impression*, „Washington Post”, 10.05.2019, https://www.washingtonpost.com/entertainment/museums/venice-biennale-coverage/2019/05/08/0a39671e-6d16-11e9-be3a-33217240a539_story.html?utm_term=.28667305b616 (dostęp 20.05.2019)

Jeden z pięciu gwóździ programu w Wenecji

„Prywatny odrzutowiec wywrócony na drugą stronę, wypatroszony kokpit ze wszystkimi elementami sterującymi zwisającymi na zewnątrz, fotele kołyszące się niebezpiecznie w przestrzeni. *Lot* Romana Stańczaka stanowi odtrutkę na luksusowe superjachty oraz plutokratyczne bogactwo Biennale”.

Laura Cumming, *Venice Biennale 2019 Review — Preaching to the Converted*, „The Guardian”, 12.05.2019, <https://www.theguardian.com/artanddesign/2019/may/12/venice-biennale-2019-review-roundup> (dostęp 20.05.2019)

„Na tle megajachtów i megaimprez dzieło Romana Stańczaka wydaje się być niezwykle celne i adekwatne. To także jedna z prac, którą wręcz trzeba zobaczyć w krajowych pawilonach, zdominowanych przez instalacje wideo oraz subtelne interwencje. Dzieło Stańczaka stanowi krytykę, która niesie ze sobą ciężar historii, zarówno osobistej, jak i politycznej”.

Alison Cole, Julia Michalska, Hannah Mcgovern, José Da Silva, *The Must-see Pavilions in the Giardini*, „The Art Newspaper”, 8.05.2019, <https://www.theartnewspaper.com/review/venice-biennale-2019-7-must-see-pavilions-in-the-giardini> (dostęp 20.05.2019)

s. 6–9:
Roman Stańczak, *Lot*, 2019, Pawilon Polski na
58 Międzynarodowej Wystawie Sztuki w Wenecji

pp. 6–9:
Roman Stańczak, *Flight*, 2019, the Polish Pavilion at the
58th International Art Exhibition — la Biennale di Venezia

„Twórca dekonstruuje obiekty, aby stworzyć coś nowego, by odnaleźć sens oraz pogodzić się ze śmiercią. Uważa, że jest to sposób poszukiwania nadziei — uczenia innych nowych sposobów postrzegania”.

Casey Lesser, *10 Best Pavilions in the Arsenale and Giardini*, „Artsy”, 10.05.2019, <https://www.artsy.net/article/artsy-editorial-venice-biennales-10-best-pavilions> (dostęp 20.05.2019)

„[...] Uziemiony *Lot* Stańczaka stanowi przykład sprzeczności konceptualnych, przyjmujących w myślach i wyobrazeniach rolę potężnej metafory ożywień gospodarczych, które pozwalają niektórym jednostkom wlecieć na wyżyny bogactwa, pozostawiając jednocześnie resztę na uboczu, zdezorientowaną i rozdartą”.

Kelly Grovier, *Venice Biennale: The Best Art in the World Right Now?*, BBC Culture, 20.05.2019, http://www.bbc.com/culture/story/20190520-venice-biennale-the-best-art-in-the-world-right-now?ocid=global_culture_rss&fbclid=IwAR39GTq30k7BHtepUKVxwzDrWGqAhsXgv0Fd_AOcupjOtdpr4ykad2CP9AA (dostęp 20.05.2019)

Najlepsze prace na wystawach — od V do E

„Litera N oznacza »nicowanie«. Polskę na Biennale reprezentuje artysta Roman Stańczak, który odwrócił naturalny porządek rzeczy, nicując luksusowy samolot odrzutowy. Zarówno kokpit, jak i wyposażenie pokładowe oraz fotele pasażerskie zostały wystawione na zewnątrz, podczas gdy skrzydła trafiły zwinęte do środka. Powstała w ten sposób instalacja jest bezsprzecznie niepokojąca”.

Jessica Lack, *How to Spend 72 Hours at the Venice Biennale*, „Christie's Magazine”, 13.05.2019, https://www.christies.com/features/72-hours-at-the-Venice-Biennale-9886-1.aspx?sc_lang=en#FID-9886 (dostęp 20.05.2019)

„W Wenecji świetnie wypadła rzeźba Romana Stańczaka *Lot* w Pawilonie Polskim. [...] Spełnił tu swe stare marzenie — przenicował samolot. Rzeźba ustawiona w białym wnętrzu jest jednocześnie makabryczna i hipnotyzująca. Nawet jeśli niektóre polskie konteksty nie są dla wszystkich czytelne, to stworzył on niezwykle nośną, uniwersalną metaforę. I to zostało zauważone. Dawno w Pawilonie Polskim nie mieliśmy tak mocnej pracy”.

Karol Sienkiewicz, *Para — buch, Wenecja w ruch*, „Gazeta Wyborcza”, 23.05.2019, s. 16

„Roman Stańczak, przenicowując samolot, opowiada o przeciwieństwie wartości: o poczuciu zagrożenia i o tym, że „ciekawe czasy” generują rozwarstwienia i nierówności. [...] międzynarodowi krytycy to dostrzegają, bo polski pawilon w wielu recenzjach wymieniany jest jako jeden z najciekawszych punktów tegorocznego biennale”.

Aleksander Hudzik, *Duża apokalipsa*, „Newsweek” 2019, nr 21, s. 86–87

„*Lot* Romana Stańczaka był wydarzeniem tegorocznego Biennale Sztuki w Wenecji. Rzeźba stała się mocnym komentarzem do współczesnych przemian społeczno-ekonomicznych. A dla samego artysty — świadectwem jego powrotu do życia. W krystalicznie czystym wnętrzu *Lot* musi prezentować się wspaniale. Osobliwy, surrealny, ale i wspaniały kokon, dziwaczne przypomnienie, że to, co ukryte, jest zawsze zsyte z tym, co wystawione na widok publiczny”.

Jakub Banasiak, *Odwrócony lot*, „Wprost” 2019, nr 21, s. 80–82



‘Poland has opted for a single, powerful vision — Roman Stańczak’s *Flight* — a full-size luxury jet that has been turned inside out, its seats projecting outward and a jumble of wires emerging like hair from its fuselage.’

Philip Kennicott, ‘Venice Biennale: After long days filled with contemporary art, a simple rocking horse leaves the strongest impression’, *Washington Post*, 10 May 2019, https://www.washingtonpost.com/entertainment/museums/venice-biennale-coverage/2019/05/08/0a39671e-6d16-11e9-be3a-33217240a539_story.html?utm_term=.28667305b616 (accessed 20 May 2019)

One out of five Venice show-stoppers

‘A private jet turned inside out, the cockpit disembowelled so that all its controls dangle outside, the seats swinging dangerously in space. Roman Stańczak’s *Flight* is an antidote to the luxurious superyachts and plutocratic wealth of the Biennale.’

Laura Cumming, ‘Venice Biennale 2019 Review — preaching to the converted’, *The Guardian*, 12 May 2019, <https://www.theguardian.com/artanddesign/2019/may/12/venice-biennale-2019-review-roundup> (accessed 20 May 2019)

‘Against the backdrop of mega-yachts and mega-parties, Roman Stańczak’s display seems one of the most apt. It is also one of the biggest show-stoppers among the national pavilions, which are dominated by video and subtle interventions. Stańczak’s work therefore becomes a critique weighed down by history; both personal and political.’

Alison Cole, Julia Michalska, Hannah Mcgivern, José Da Silva, ‘The Must-see Pavilions in the Giardini’, *The Art Newspaper*, 8 May 2019, <https://www.theartnewspaper.com/review/venice-biennale-2019-7-must-see-pavilions-in-the-giardini> (accessed 20 May 2019)

‘The artist deconstructs objects in order to create something new, as a way of finding meaning and as a spiritual exercise to come to terms with death. He considers it a means of seeking out hope — teaching others new ways of seeing.’

Casey Lesser, ‘10 Best Pavilions in the Arsenale and Giardini’, *Artsy*, 10 May 2019, <https://www.artsy.net/article/artsy-editorial-venice-biennales-10-best-pavilions> (accessed 20 May 2019)

‘. . . Stańczak’s flightless *Flight* is a tight tissue of conceptual contradictions. It crouches in the mind as a powerful metaphor for economic revivals that transport some members of society to prosperity while leaving others stranded, confused, and feeling pulled apart.’

Kelly Grovier, ‘Venice Biennale: The Best Art in the World Right Now?’, BBC Culture, 20 May 2019, http://www.bbc.com/culture/story/20190520-venice-biennale-the-best-art-in-the-world-right-now?ocid=global_culture_rss&fbclid=IwAR39GTq30k7BHtepUKVxwzDrWGqAhsXgv0Fd_AOcupjOtdpr4ykad2CP9AA (accessed 20 May 2019)

The best of what’s on offer — from V to E

‘I is for inside out: Representing Poland is the artist Roman Stańczak, who has reversed the natural order of things by turning a luxury jet inside out. The cockpit, on-board equipment and passenger seats are exposed, while the wings have been wrapped inside. The resulting installation is unquestionably disturbing.’

Jessica Lack, ‘How to Spend 72 Hours at the Venice Biennale’, *Christie’s Magazine*, 13 May 2019, https://www.christies.com/features/72-hours-at-the-Venice-Biennale-9886-1.aspx?sc_lang=en#FID-9886 (accessed 20 May 2019)

‘In Venice, Roman Stańczak’s sculpture *Flight* in the Polish Pavilion made a great impression . . . The artist made his old dream come true — he turned a plane inside out. The sculpture set in a white interior is both macabre and mesmerising. Even if some Polish contexts are not clear to everyone, he has created a very potent, universal metaphor. And it’s been noticed. It has been a long time since we had such a powerful work in the Polish Pavilion.’

Karol Sienkiewicz, ‘Para — buch, Wenecja w ruch’, *Gazeta Wyborcza*, 23 May 2019, p. 16

‘By turning the plane inside out, Roman Stańczak addresses the opposition of values: the feeling of danger and the fact that “interesting times” generate stratification and inequalities . . . International critics acknowledge this and the Polish Pavilion is being mentioned in many reviews as one of the most interesting points of this year’s biennale.’

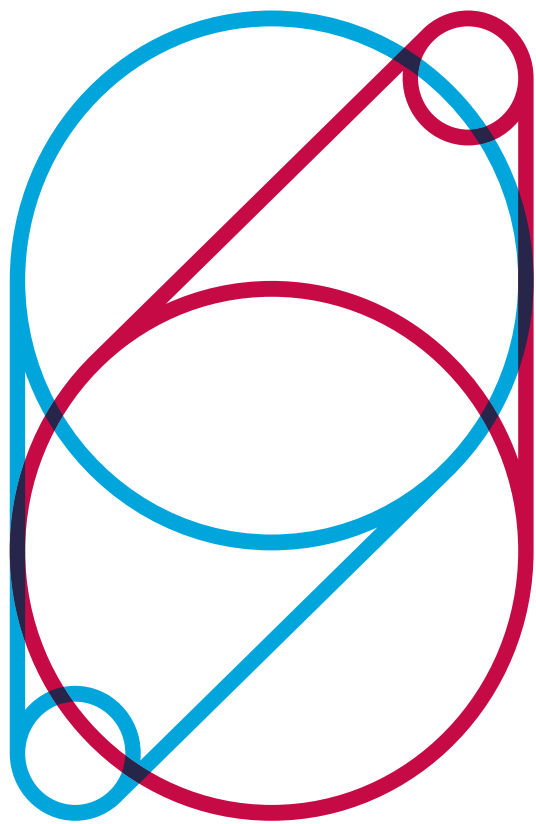
Aleksander Hudzik, ‘Duża apokalipsa’, *Newsweek*, no. 21, 2019, pp. 86–87

‘Roman Stańczak’s *Flight* was the event of this year’s Venice Biennale. The sculpture has become a strong commentary on contemporary social and economic transformations. And for the artist himself, it is a testimony of his return to life. In the immaculate interior, *Flight* must look magnificent. A peculiar, surreal, but also wonderful, cocoon, a bizarre reminder that what is hidden is always inextricably linked with what is exposed to public view.’

Jakub Banasiak, ‘Odwrócony lot’, *Wprost*, no. 21, 2019, pp. 80–82







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

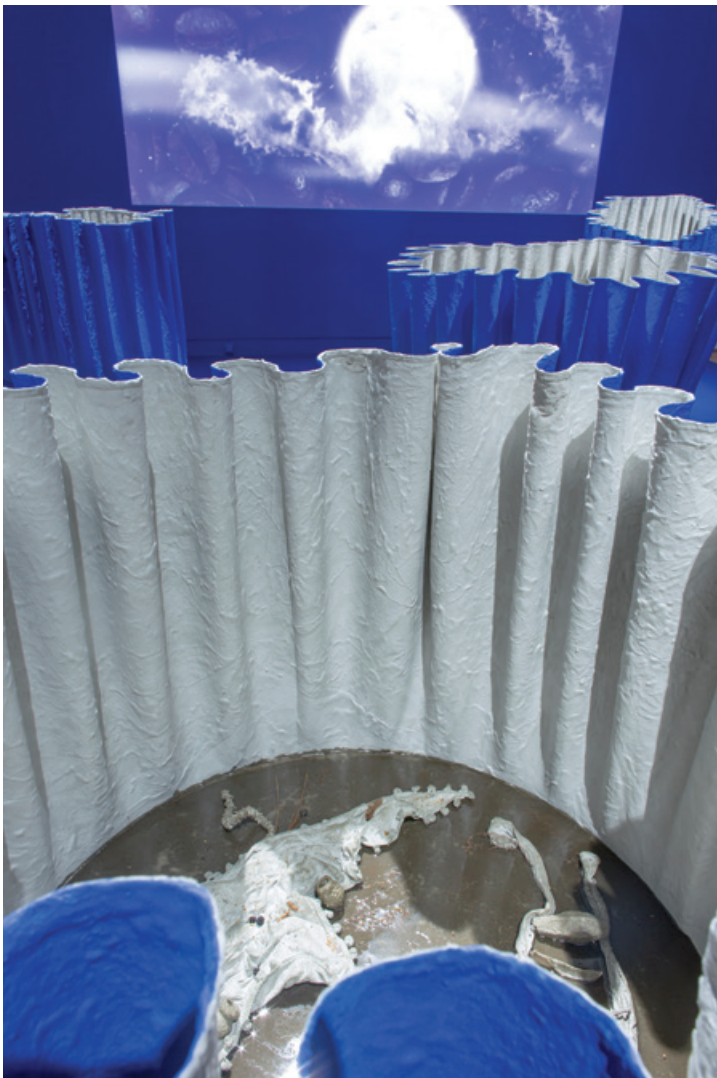
identyfikacja wizualna | visual identity: Łukasz Paluch

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



Za konsekwencję w rozwijaniu drogi twórczej i budowanie własnego świata, odważne mieszanie środków artystycznego wyrazu i grę konwencją estetyczną; za rozpoznawalny, unikalny styl, w jaki łączy uniwersalne i osobiste tematy, a także za aktywność na polskiej scenie sztuki wizualnych i teatru Jury w składzie: Marta Gendera, Katarzyna Józefowicz, Magda Kardasz, Magdalena Komornicka, Simon Rees zdecydowało przyznać nagrodę DOMINICE OLSZOWY.

For the consistent efforts in developing her creative path, building her own world, and for the brave intertwining of artistic means of expression, and playing with aesthetic conventions, in which she has developed a recognisable and unique style that combines universal and personal motifs, as well as for her active presence on the Polish visual art and theatre scenes, the Jury, composed of Marta Gendera, Katarzyna Józefowicz, Magda Kardasz, Magdalena Komornicka, Simon Rees, has decided to present the award to DOMINIKA OLSZOWY.



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

Dominika Olszowy, *Stypa*, 2019, tkanina, cement, kryształki Swarovskiego, żywica epoksydowa, susz uliczny, wideo, drewno

Dominika Olszowy, *The Wake*, 2019, fabric, cement, Swarovski crystals, epoxy resin, dried street refuse, video, wood



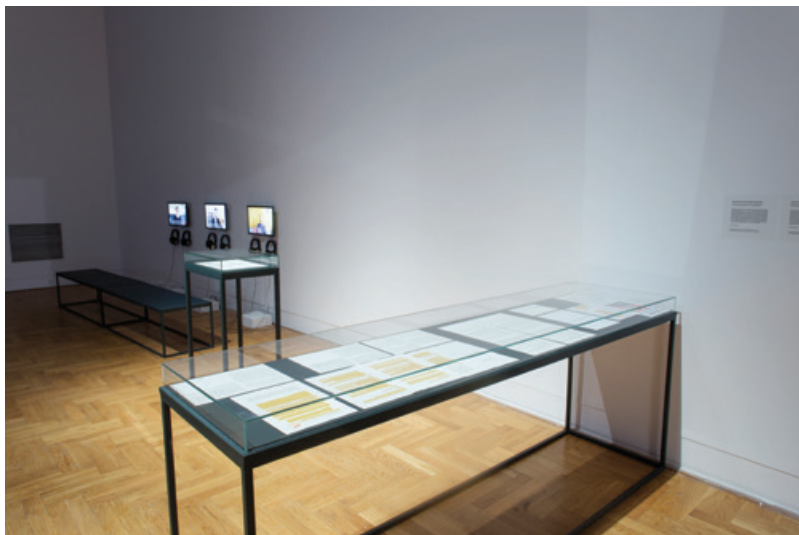


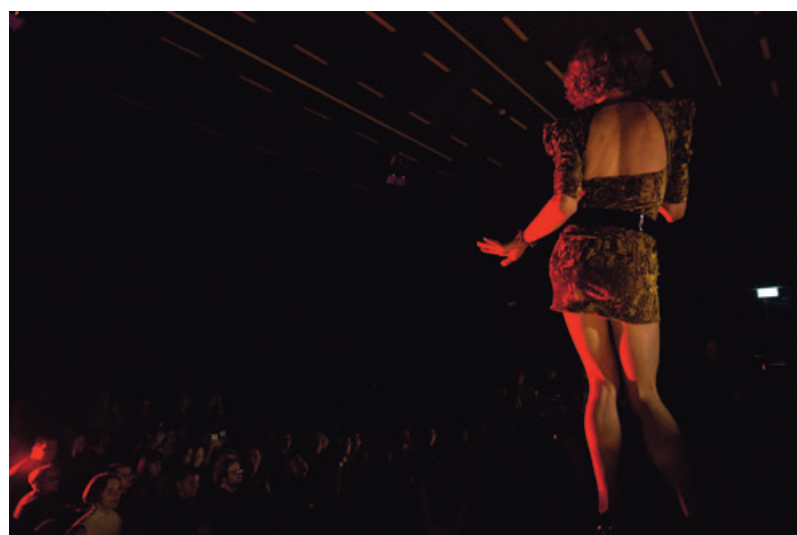
u góry i na sąsiedniej stronie:
na pierwszym planie: Gizela Mickiewicz,
Samotność widoków, 2019, grupa 8 rzeźb,
w tle: prace Tomasza Kowalskiego

na dole, od lewej:
Alicja Kowalska, Tomasz Kowalski, *Hiatus*, 2019,
gobelin, wełna, bawełna, sisal; Tomasz Kowalski,
Cruising, 2019, akryl, płótno

top and opposite:
foreground: Gizela Mickiewicz, *The Loneliness
of Sightlines*, 2019, a group of eight sculptures,
background: works of Tomasz Kowalski

bottom, from left:
Alicja Kowalska, Tomasz Kowalski, *Hiatus*, 2019,
tapestry, wool, cotton, sisal; Tomasz Kowalski,
Cruising, 2019, acrylic on canvas





Kem, *Droga Osobo Czytająca*, 17.05.2019, performans

na sąsiedniej stronie:

Liliana Piskorska

Silne siostry powiedziały braciom, 2019, wideo, widok ekspozycji

Dobrze napisana ustawa, 2019, wydruki tekstowe, trzy nagrania wideo, widok wystawy

Piąta kolumna, 2019, emaliowany odlew metalowy

Kem, *Dear Reader*, 17 May 2019, performance

opposite:

Liliana Piskorska

Strong Sisters Told Their Brothers, 2019, wideo, view of the exhibition

A Well-Written Law, 2019, text printouts, three videos, view of the exhibition

Fifth Column, 2019, enamelled metal casting

15.06–11.08.19

Miejsce Projektów Zachęty | Zachęta Project Room

Paulina Włostowska. Tworzywa sztuczne, materiały malarskie i ich zastosowanie

Paulina Włostowska. Synthetic Materials, Painting
Supplies and Their Use

kuratorka | curator: Julia Harasimowicz

współpraca | collaboration: Paulina Mirowska, Szczesny Szuwar





Zwrot ku rzeczom

A Turn Toward Things

Julia Harasimowicz

Prace Pauliny Włostowskiej pokazywane w Miejscu Projektów Zachęty wiążą się z jej spotkaniem z osobą oraz twórczością zmarłego lokalnego warszawskiego malarza Czesława Gendka. W założonym przez artystę studiu, w którym zajmował się on również grafiką użytkową oraz reklamą, pozostały jego niedokończone prace, narzędzia, a także ścinki i niewykorzystane materiały. Włostowska zapoznała się z przedmiotami, które wraz z odejściem właściciela utraciły swoje pierwotne funkcje. W jej działaniu nie chodzi o nawiązanie dialogu z twórczością Gendka, a raczej z przedmiotami, które trwają w swego rodzaju zawieszeniu. Potencjalne nowe znaczenia obiektów stają się źródłem inspiracji pokazywanych w MPZ obrazów, grafik, rzeźb, fotografii i rysunków.

W tekście dotyczącym odpadków w sztuce Marek Krajewski pisze o estetycznej wrażliwości współczesnych artystów w stosunku do resztek: „[...] artysta przekształca je tu w taki sposób, że po prostu stają się one piękne: [...] łączy w nowe całości, nadaje formę temu, co bezkształtne, porządkuje, dokonuje conceptualnej i fizycznej transformacji odpadków w dzieła sztuki”¹. Socjolog wskazuje, że owa wrażliwość to klasyczny gest kreacji, podczas której z niczego powstają nowe znaki i obiekty. To

działanie typowe też dla artystki, wykorzystywane w różnych realizacjach, m.in. w niedawnej współpracy ze Szczęsnym Szuwarem, kiedy wykonali wspólnie serię malunków historycznych logotypów i wariacji na temat rysunku technicznego na karoserii Citroëna DS. Także w pozostałościach artystycznej pracowni, w pozornych odpadkach Włostowska dostrzega oryginalne zestawienia kolorów i form. Różnorodne kompozycje nawiązujące do papierowych odrzutów pojawiają się m.in. w pokazywanej w MPZ malarskiej serii *Ścinków*.

Włostowska zwraca się ku odnalezionym narzędziom codziennej pracy nie tylko jako pamiątkom po zmarłym artyście, ale także świadectwu rzemieślniczej, zanikającej już dzisiaj działalności, bo to dzięki nim powstają inne obiekty. Znaleźiska z pracowni, w tym także wynalazki i pomoce techniczne autorstwa samego artysty, zostają przekształcone w formę „semioforów”. Według Krzysztofa Pomiana termin ten oznacza obiekty z określonym kulturowym znaczeniem, w tym przypadku jednak ich funkcja użytkowa zostaje na zawsze utracona². Włostowska świadomie gra z potencjałem znaczenia przedmiotów. Z jednej strony eksponuje je w konwencji archiwum warsztatu, podkreślając kontekst ich pochodzenia, materialność, prezentuje je na wystawie w gablotach naśladujących muzealne meble. Z drugiej strony, pokazuje nam, jak łatwo mogą ulec dekontekstualizacji, by uwodzić jedynie swoją formą. W fotograficznej serii pamiątki (razem z obiektami „spreparowanymi” przez artystkę), ukazane w dużych zbliżeniach, w nieoczekiwanych ujęciach, stają się zagadkowymi formami jakby z surrealistycznych fotografii.

Skalowanie, niecodzienne zastosowanie materiałów plastycznych wykorzystywane jest również w pokazywanych w MPZ rzeźbach. Przestrzenne obiekty pojawiają się także we wcześniejszych realizacjach artystki (niekiedy służących jako podstawa do dalszych, dwuwymiarowych działań na płótnie czy w formie muralu). Obiekty-modele przywodzą na myśl modernistyczne rzeźby lub makiety nowoczesnej architektury. Również w przypadku tej formy Włostowska zwraca uwagę na



podwójną funkcję obiektów. Z jednej strony, odwołuje się do wspomnianych awangardowych konotacji estetycznych, z drugiej, model staje się dla niej również narzędziem. Zbudowany z przypadkowych, nieszlachetnych materiałów jak pianka, papier, taśmy klejące itp., może być wciąż zmieniany, staje się znakiem potencjalnych rozwiązań.

Aspekt rękodzielniczy jest niezwykle ważny w działaniach artystki. Większość jej obrazów jest własnoręcznie przez nią zagruntowana, wykonana w technice tradycyjnej tempery żółtkowej, wymagającej znajomości technologii, długotrwałej i żmudnej pracy. Aspekt ten dotyczy jej działalności zawodowej jako muralistki. Część murali, jak kompozycja w przestrzeni



MPZ, wykonuje ona metodą przepiórczy — przekłada wzór w odpowiedniej skali na papier, a ten przenosi za pomocą szablonu na ścianę. W innych dziedzinach bliskie jest jej również podejście typowe dla kolektywnego DIY. Wraz z grupą zaprzyjaźnionych twórców o podobnej postawie od 2014 roku działa w ramach Grupy Jest. Organizują improwizowane wystawy i wydarzenia, wydają również niezależne publikacje (pokazywane także na wystawie), drukowane zazwyczaj techniką sitodruku.

Prace Włostowskiej stanowią podsumowanie jej działań i przemyśleń z ostatnich kilku lat. Poza charakterystycznym dla jej sztuki recyklingiem wzorów, grą z konwencją archiwum, jednym z najważniejszych wątków jest tu właśnie zwrot ku materialności. ●●●

1 Marek Krajewski, *Śmieć w sztuce. Sztuka jako śmieć*, „Zeszyty Artystyczne” 2004, nr 13, s. 57.

2 Krzysztof Pomian, *Historia. Nauka wobec pamięci*, UMCS, Lublin 2006, s. 100.

Paulina Włostowska (ur. 1987) — ukończyła Akademię Sztuk Pięknych w Warszawie, dyplom na Wydziale Malarstwa obroniła w pracowni Jarosława Modzelewskiego. Członkini Grupy Jest. Tworzy prace malarskie, obiekty, grafiki, murale, fotografie oraz ziny.

Paulina Włostowska's works shown at the Zachęta Project Room are connected with her encounter with the late Warsaw painter Czesław Gendek and his work. The artist's unfinished works and tools remained in the studio he founded, where he also worked in the field of applied graphics and advertising, along with cuttings and unused materials. Włostowska became acquainted with the objects, which, after their owner's departure, lost their original functions. Her work is not about establishing a dialogue with Gendek's work, but rather with the objects which remain in a kind of suspension. Potential new meanings of objects become a source of inspiration for the images, graphics, sculptures, photographs and drawings shown at the MPZ.

In his text on waste in art, Marek Krajewski writes about the aesthetic sensitivity of contemporary artists towards waste: '... the artist transforms them in such a way that they simply become beautiful: ... connects them into new wholes, gives form to what is shapeless, organises, conceptually and physically transforms waste into works of art.'¹ The sociologist points out that this sensitivity is a classic gesture of creation, during which new signs and objects are created from nothing. This action is also typical for the artist, used in various projects, including the recent collaboration with Szczęsny Szuwar, in which they made a series of historical paintings, logotypes and variations on the technical drawing on the bodywork of a DS Citroën. Włostowska also sees original combinations of colours and forms in the remnants of the artist's studio, in the apparent waste. Various compositions referring to paper rejects appear, among others, in the *Cuttings* series presented at the MPZ.

Włostowska turns to the found tools of everyday work, not only as mementoes of the late artist, but also as a testimony of vanishing craftsmanship, because it is thanks to them that other objects are created. Find-

ings from the studio, including inventions and technical aids made by the artist himself, are transformed into the form of 'semiophores'. According to Krzysztof Pomian, this term means objects with a specific cultural meaning, but in this case, their utilitarian function is lost forever.² Włostowska consciously plays with the potential of the meaning of the objects. On the one hand, she exhibits them in the convention of a workshop archive, emphasising the context of their origin and materiality, and presents them at an exhibition in display cases that imitate museum furnishings. On the other hand, she shows us how easily they can be decontextualised in order to seduce only with their form. In the photographic series, mementoes (together with objects 'prepared' by the artist), shown in extreme close-ups, in unexpected shots, become mysterious forms as if from surrealist photographs.

Scaling and the unusual use of plastic materials is also used in sculptures presented at the MPZ. Spatial objects also appear in the artist's earlier works (sometimes used as a basis for further, two-dimensional works on canvas or in the form of murals). The model-objects bring to mind modernist sculptures or mock-ups of modern architecture. Włostowska draws attention to the double function of objects in this form, as well. On the one hand, she refers to the avant-garde aesthetic connotations mentioned above, on the other, the model becomes a tool for her. Built from random, non-precious materials such as foam, paper, adhesive tape, etc., it can be constantly changed and becomes a sign of potential solutions.

The handicraft aspect is extremely important in the artist's work. She primes most of the paintings by hand, using traditional egg tempera technique, which requires knowledge of technology, as well as long and tedious work. This aspect concerns her professional activity as a muralist. Some of the murals, like the composition in the MPZ space, are made using the pouncing method — she transfers the pattern onto paper using an appropriate scale, and then from the paper to the wall by means of a template. In other areas, she is also familiar with the approach of a collective DIY. Together with a group of friendly artists with a similar attitude, she has been operating within the Jest Group since 2014 — they organise improvised exhibitions and events, they also issue independent publications (also shown at the exhibition), usually printed using screen printing.

Włostowska's works are a summary of her actions and reflections from the last few years. Apart from her characteristic recycling of patterns and playing with the convention of the archive, one of the most important motifs here is the turn towards materiality. ●●●

1 Marek Krajewski, *Śmieć w sztuce. Sztuka jako śmieć*, „Zeszyty Artystyczne”, no. 13, 2004, p. 57.

2 Krzysztof Pomian, *Historia. Nauka wobec pamięci*, Lublin: UMCS, 2006, p. 100.

Paulina Włostowska (born 1987) — graduated from the Academy of Fine Arts in Warsaw, receiving a diploma from the Faculty of Painting in Jarosław Modzelewski's studio. Member of the Jest Group. She creates paintings, objects, graphics, murals, photographs and zines.

18.06–25.08.19

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

Czerwień zalewa kadr

Kazimierz Urbański

Red Floods the Frame. Kazimierz Urbański

z udziałem Wojciecha Bąkowskiego | featuring Wojciech Bąkowski

kuratorka | curator: **Joanna Kordjak**

współpraca merytoryczna | academic collaboration: **Hanna Margolis**

współpraca | collaboration: **Michał Kubiak**

projekt ekspozycji | exhibition design: **Paulina Tyro-Niezgoda**

projekt digitalizacyjny w ramach wystawy | digitalisation project as part of the exhibition: **Halszka Brzóska,**

Iga Harasimowicz, Łukasz Janik, Bartłomiej Trzeszkowski, Katarzyna Waletko (FINA)

współorganizatorzy | coorganisers: **Filmoteka Narodowa — Instytut Audiowizualny** | National Film Archive – Audiovisual Institute,

Wytwórnia Filmów Dokumentalnych i Fabularnych | Documentary and Feature Film Studios



„Nie mamy sprzętu i malujemy, drapiemy, pieczętujemy bezpośrednio na taśmie (powidoki), którą przywoziłem z WFD [Wytwórnia Filmów Dokumentalnych] z Warszawy, odrzuty z różnych filmów i blanki”¹. Tak Kazimierz Urbański wspominał początki działalności Pracowni Rysunku Filmowego krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych (1957–1972), której był pomysłodawcą i założycielem — pierwszej tego typu placówki na świecie kształcącej w kierunku animacji w ramach wyższej uczelni artystycznej.

Ten niewątpliwy pionier edukacji filmowej i eksperymentator w dziedzinie technik kinematograficznych uznawany jest za jedną z kluczowych postaci w historii polskiego filmu animowanego. Jednak znajomość jego dorobku niesłusznie ograniczona jest do realizacji w zakresie animacji. Wystawa prezentuje zarówno jego oryginalną twórczość filmową (obejmującą nie tylko filmy animowane, ale i dokumentalne), jej bliskie relacje z awangardową muzyką tego czasu (istotnym wątkiem jest współpraca z kompozytorami i dźwiękowcami ze Studia Eksperymentalnego Polskiego Radia), jak i różne aspekty ściśle z nią związanej działalności pedagogicznej. Biografia artystyczna Urbańskiego usytuowana zostaje w kontekście polityki kulturalnej PRL. Istotna dla jej zrozumienia wydaje się bowiem świadomość wielu ograniczeń (często absurdalnych), stwarzanych przez ówczesny system nadzoru, kontroli i limitowania, z jakimi musieli się mierzyć twórcy filmowi, jak i możliwości, które ów system im oferował. Szansę na realizację własnych eksperymentów filmowych dawała Urbańskiemu współpraca z państwowymi wytwórniami filmów dokumentalnych, oświatowych czy animacji dla dzieci. W ten sposób artysta działał więc na obszarach przynależących do peryferii rodzimej produkcji filmowej, w ramach — a jednocześnie „w poprzek” — państwowych instytucji.

Jego koncepcja filmu jako „kinoplastyki” — eksperymentu, dla którego polem poszukiwań była „materia w ruchu” — całkowicie nie mieściła się w ówczesnych strategiach polskiej kinematografii. Z kolei w realiach krakowskiej ASP połowy lat pięćdziesiątych (gdzie film i fotografia nie były uważane za pełnoprawną dziedzinę sztuki) projekt stworzenia pionierskiej jednostki edukacyjnej, w której przedmiotem nauczania byłby plastyczny eksperyment filmowy, wydawał się zupełnie nierzeczywisty. Jednak dzięki determinacji Urbańskiego w 1957 roku udało się założyć przy Wydziale Scenografii Pracownię Rysunku Filmowego. Choć początkowo niepozorna, w następnym dziesięcioleciu wpłynęła w poważnym stopniu na polską produkcję filmową. Co więcej, w wyniku starań twórcy udało się również doprowadzić do otwarcia w 1966 roku krakowskiej filii Studia Miniatur Filmowych w Warszawie (działającej przy PRF), mającej być — według jego założeń — pracownią-laboratorium, której nadał nieformalną nazwę „tygła laboratoryjnego”.

Artystyczny dorobek Urbańskiego sytuuje się na pograniczu filmu i sztuki. W Polsce lat pięćdziesiątych i sześćdziesiątych te dwa obszary były od siebie właściwie instytucjonalnie odseparowane. To dlatego jego twórczość funkcjonowała na marginesie polskiego dyskursu filmowego, a jednocześnie zupełnie nie zaistniała w artystycznym obiegu tego czasu. Jednak działalność Urbańskiego, która przygotowała miejsce w polu polskiej animacji dla artystów plastyków i doprowadziła do jej redefinicji, zmieniła bezpowrotnie ten obraz.

Trzon prezentowanych na wystawie filmów i dokumentów pochodzi z archiwum artysty — częściowo przechowywanego w zbiorach FINA, częściowo pozostającego w rękach rodziny. Zawiera ono bogaty materiał audiowizualny (zarówno własne filmy non-camerowe, zapisy „efektów” do poszczególnych filmów wykorzystujących rozmaite techniki, jak ćwiczenia i prace dyplomowe studentów), a także szkice, projekty, scenopisy. Materiały te dają wgląd w kolejne etapy fascynującego procesu twórczego Urbańskiego, a jednocześnie stanowią praktyczną wykładnię jego koncepcji filmu definiowanego jako „kinoplastyka” czy „kineplastyka”.

Wystawa obejmuje więc zarówno „ikony” polskiej animacji (*Igraszki*, *Materia* czy *Moto-gaz*), jak i całkowicie nieznanne abstrakcyjne eksperymenty na taśmie czy wreszcie zrealizowane dla WFD filmy dokumentalne (nazywane przez Urbańskiego „impresjami dokumentalnymi”). Umożliwia całościowe spojrzenie na dorobek artysty — ponad sztywnymi podziałami na techniki i gatunki (fabuła, dokument, animacja) obowiązującymi w kinematografii PRL. Urbański w niektórych swoich filmach — jak *Słodkie rytmy* czy *Czar kółek* — przekraczał je, łącząc film żywej akcji z techniką animacji. Wymykał się tym samym ówczesnie narzucanym (miedzy innymi poprzez wymogi festiwalowe) klasyfikacjom. Punktem wyjścia dla pracy nad filmem, jak wynika z materiałów zachowanych w archiwum artysty, były abstrakcyjne eksperymenty przeprowadzane za pomocą różnych technik na taśmie filmowej (jak wypalanie, drapanie czy reakcje chemiczno-termiczne), a więc non-camerowe malarstwo — „bez treści”. Dopiero na kolejnym etapie powstawała narracja, często oparta na bardzo prostej fabule osnutej wokół

uniwersalnych problemów współczesnego świata (jak konflikty zbrojne czy zanieczyszczenie środowiska). Przedstawienie „tematu” było kluczowym elementem ówczesnych procedur składania projektów filmów animowanych (takie same obowiązywały bowiem zarówno wobec filmów eksperymentalnych czy seriali dla dzieci). Jednak u Urbańskiego historia jedynie „służyła” obrazowi (plastyce i animacji). Prawdziwą treść jego filmów (zarówno animacji, jak i filmów dokumentalnych) stanowił zaś ukryty pod ową fabułą „dramat materii”. Przedmiotem zainteresowania był „żywiol” — wprawiana w ruch materia, którą mogły być skrawki papieru, wełniana włóczka lub kolorowe tusze. Właściwe Urbańskiemu myślenie o filmie jako przestrzeni wizualnego eksperymentu doskonale ilustrują także scenopisy do filmów zachowane w zbiorach rodziny. Mają one zupełnie inny charakter niż skodyfikowane storybordi (do perfekcji doprowadzone w wytwórni Disneya i wprowadzone do produkcji jako wymóg wobec animatorów w latach czterdziestych) opisujące schematycznie ruch kamery i kierunek animacji. Jako dyplomowany scenograf wykorzystywał w tych projektach swój profesjonalny warsztat, by za pomocą plastycznego skrótu, trafnie oddać wrażenie, efekt wizualny („czerwień zalewa kadr”).

Metoda twórcza Urbańskiego ściśle wiązała się z praktyką pedagogiczną. Choć należy zaznaczyć, że to ona poprzedzała tę reżyserską, bo przecież artysta, tworząc Pracownię Rysunku Filmowego, wychodził jedynie od pewnych teoretycznych założeń na temat animacji autorskiej (podstawą była koncepcja filmu Karola Irzykowskiego sformułowana w X Muzie w latach dwudziestych XX wieku), sam jednak nie miał na swoim koncie żadnej realizacji. „Byłem kompletnym organizatorem tej placówki, od prac fizycznych, laboratoryjnych po dydaktykę, która rodziła się na żywym organizmie studentów. Bałem się, miałem koszarne sny: czy mój program się sprawdzi, czy nie zawiodę, czy wykształcę, ja sam jeszcze niedokształcony”². Niewielkie jeszcze wówczas doświadczenie i rozeznanie w zakresie w animacji nieklasycznej sprawiły, że sformułowany przez niego program eksperymentalnej pracowni był w dużej mierze intuicyjny. Punktem wyjścia i głównym celem było wskazanie studentom drogi do tworzenia filmu, który byłby sztuką, jak grafika czy malarstwo, a kluczowe okazało się wdrażanie własnej strategii artystycznej: „myślenie obrazami” (czyli umiejętność przekładania malarskiego języka na scenariusz filmowy).

Duży wpływ na całokształt twórczości Urbańskiego miało jego wykształcenie scenograficzne i zainteresowanie teatrem, w tym koncepcją wielkiej reformy teatru Edwarda Gordona Craiga. Artysta dążył do przeprowadzenia analogicznej „wielkiej reformy” w dziedzinie filmu animowanego. Reżyseria filmu była dla niego odpowiednikiem inscenizacji teatralnej, a praktyczną wiedzę na temat ruchu scenicznego uważał za istotny element wykształcenia animatora (zajęcia z pantomimy i rytmiki wprowadził jako jeden z punktów w programie nauczania Pracowni Rysunku Filmowego).

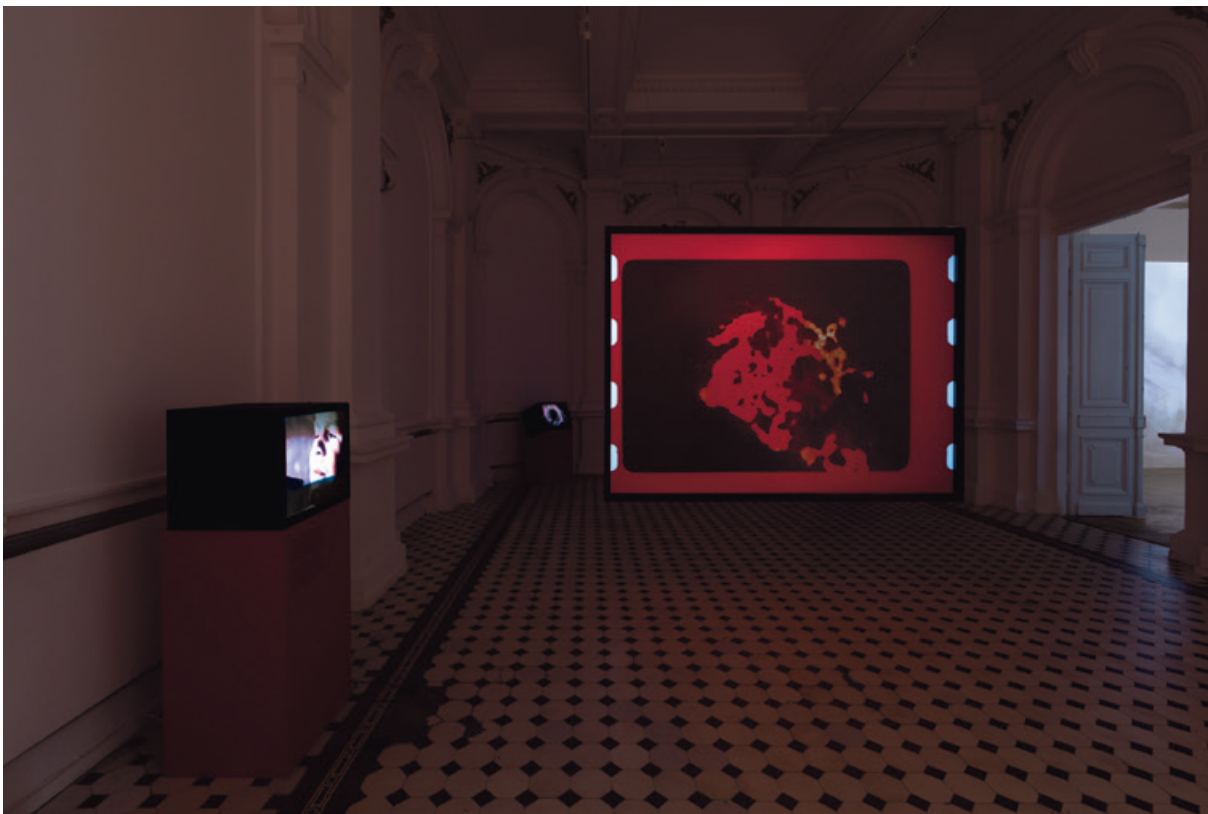
Można powiedzieć, że twórczość Kazimierza Urbańskiego sytuowała się na pograniczu trzech istotnych dla niego obszarów: sztuki, filmu i teatru. Już w latach pięćdziesiątych ujawnił się również jej performatywny rys. To wówczas, w początkach działalności Pracowni Rysunku Filmowego zrodził się pomysł audiowizualnych spektakli w ramach tzw. kabaretu świetlnego. Nawiązując do „prehistorii filmu animowanego” — teatru cieni, Urbański wykorzystywał w nich elementy gry świateł, dźwięku i ruchu artysty-aktora, podobnie jak w znacznie późniejszych „scenografiach świetlnych” projektowanych od lat siedemdziesiątych na potrzeby spektakli teatralnych czy koncertów. Oprócz świateł, elementów animacji filmowej i tzw. transpainting (projekcje abstrakcyjnych, malarskich kompozycji wykonanych różnymi technikami na przezroczach) równie ważną rolę odgrywał w nich sam artysta i jego ciało oraz specyficzna choreografia, którą wykonywał, by wprawiać w działanie skonstruowany przez siebie (z reflektorów i projektorów) mechanizm.

Do tych właśnie performatywnych działań nawiązuje instalacja, w której Wojciech Bąkowski wykorzystuje zachowane urządzenia i artefakty (slajdy z abstrakcyjnymi eksperymentami) z archiwum Urbańskiego, by stworzyć za ich pomocą animację na żywo. Ważnym dopełnieniem wystawy są także wczesne non-camerowe filmy Bąkowskiego, absolwenta poznańskiej Pracowni Filmu Animowanego, której współzałożycielem był Kazimierz Urbański. *Wstyd* i *Strach* — z charakterystyczną ścieżką dźwiękową (śpiewy godowe ptaków) wchodzą w ciekawy dialog z późnymi filmami Urbańskiego. ●●●

Joanna Kordjak

1 Hanna Margolis, rozmowa z Kazimierzem Urbańskim, listopad 2009.

2 Ibidem.



Poszukiwania 1953–69, zróżnicowane efekty non-camerowe, film 35 mm, kopia cyfrowa, dzięki uprzejmości rodziny artysty i Filmoteki Narodowej — Instytutu Audiowizualnego

s. 20:
Moto-gaz, 1963, film 35 mm, dzięki uprzejmości rodziny artysty

Experiments 1953–69, differentiated noncamera effects, 35 mm film, digital copy, courtesy of the artist's family and National Film Archive — Audiovisual Institute

p. 20:
Moto-gaz, 1963, 35 mm film, courtesy of the artist's family

fot. | photo: Anna Zagrodzka, archiwum Zachęty / Zachęta archive

(dyplom u Karola Frycza). Od 1955 roku w ramach stypendium MKiS studiował w Wyższej Szkole Rzemiosł Artystycznych w Pradze (praktykował wówczas w praskich studiach animacji: Bratři v Triku Jiřího Trnky i Barandov). Tam też w 1958 roku obronił dyplom na Wydziale Grafiki Filmowej. W 1957 roku założył Pracownię Rysunku Filmowego przy Studium Scenografii Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie — pierwszej placówki w Polsce i jednej z pierwszych na świecie kształcącej w kierunku animacji, którą kierował do 1972 roku. W 1966 roku założył krakowską filię Studia Miniatur Filmowych w Warszawie, od 1974 działającą jako Studio Filmów Animowanych w Krakowie. Jej trzon stanowili absolwenci Pracowni Rysunku Filmowego: Julian Antoniszczak, Ryszard Czeakała, Jan January Janczak i Krzysztof Raynoch. Następnie w latach 1973–1982 zorganizował i prowadził Pracownię Projektowania Plastycznego dla Filmu i Telewizji, zlokalizowaną przy podyplomowym Studium Scenografii warszawskiej ASP, kierowanym przez Józefa Szajnę. W 1982 roku w Wyższej Szkole Sztuk Plastycznych (obecnie Uniwersytet Artystyczny) w Poznaniu współtworzył, wraz z ówczesnym rektorem Antonim Zydronem, Pracownię Filmu Animowanego na Wydziale Malarstwa, Grafiki i Rzeźby, przekształconą w 2002 roku w Katedrę Filmu Animowanego. W tym czasie powrócił na warszawską ASP, gdzie prowadził zajęcia z reżyserii światła przy Międzynarodowej Katedrze Scenografii. W latach 1994–2000 wykładał w Państwowej Wyższej Szkole Filmowej, Telewizyjnej i Teatralnej w Łodzi (specjalność: film animowany). W latach 1972–1973 był kierownikiem artystycznym Podyplomowego Seminarium Plastyki Kinetycznej Wyższej Szkoły Rzemiosł Artystycznych w Zurychu. Wykształcił kilka pokoleń twórców animacji; uczniami Urbańskiego, oprócz wspomnianych współzałożycieli krakowskiego SFA, byli m.in. Jerzy Kucia, Aleksandra Korejwo i Wojciech Bąkowski. W latach siedemdziesiątych Urbańskiego obejmował niepisany zakaz realizacji filmów. Rozwijał wówczas swoją koncepcję malarstwa transparentnego, tzw. transparenting. Doświadczenia w dziedzinie plastyki świetlnej wykorzystywał w licznych spektaklach audiowizualnych, przenosząc je też do filmu i teatru.

‘We do not have any equipment and we paint, scratch, stamp directly on the tape (afterimages) that I brought from WFD [Documentary Film Studio] from Warsaw, rejects from various films and blanks.’¹ This is how Kazimierz Urbański recalled the beginnings of the Film Drawing Studio of the Academy of Fine Arts in Kraków (1957–1972), of which he was the originator and founder — the first institution of its kind in the world, educating in the field of animation within the framework of an art school.

This undoubted pioneer of film education and experimenter in the field of cinematographic techniques is considered one of the key figures in the history of Polish animated film. However, the knowledge of his work is unjustifiably limited to animation. The exhibition presents both his original film work (including not only animated films, but also documentaries), his close relations with the avant-garde music of that time (an important theme is his collaboration with composers and sound engineers from the Experimental Studio of the Polish Radio), as well as various aspects of his closely related pedagogical activity. His artistic biography is situated in the context of the cultural policy of the Polish People's Republic. In order to understand it, it seems important to be aware of the many limitations (often absurd) created by the then system of supervision, control and limitation that filmmakers had to face, as well as the possibilities that this system offered them. Because of his cooperation with state-owned documentaries, educational films and

animation studios for children, Urbański had the opportunity to pursue his own film experiments. In this way, the artist was active in areas belonging to the periphery of Polish film production, within — and at the same time ‘across’ — state institutions.

His concept of film as ‘cinematic art’ (kinoplastyka) — an experiment for which the field of research was ‘matter in motion’ — did not fit completely into the strategies of Polish cinematography at that time. On the other hand, in the realities of the Academy of Fine Arts in Kraków in the mid-1950s (where film and photography were not considered to be a fully-fledged field of art), the idea of creating a pioneering educational unit, in which the subject of teaching would be the artistic film experiment, seemed to be completely unrealistic. However, thanks to Urbański's determination, a Film Drawing Studio was founded in 1957 at the Department of Stage Design. Although initially inconspicuous, in the following decade it had a significant impact on Polish film production. What is more, as a result of the artist's efforts a Kraków branch of the Film Miniature Studio in Warsaw (operating at PRF) — was also opened in 1966, and, according to his assumptions, it was to become a studio-laboratory, which he informally named the ‘laboratory crucible’.

Urbański's body of work is situated on the borderline between film and art. In Poland of the 1950s and 1960s, these two areas were in fact institutionally separated from each other. This is why his work functioned on the margins of the Polish film discourse, and at the same time it did not exist in the artistic circulation of that time. However, his work, which prepared a place in the field of Polish animation for visual artists and led to its redefinition, changed the image irrevocably.

The core of the films and documents presented at the exhibition comes from the artist's archive — partly kept in the FINA collection, partly in the hands of the family. It contains rich audiovisual material (both his own non-camera films, ‘effects’ recordings for individual films using various techniques, as well as student exercises and diploma works), as well as sketches, projects and screenplays. These materials provide an insight into the subsequent stages of Urbański's fascinating creative process and at the same time provide a practical interpretation of his concept of film defined as ‘cinematic art’ or ‘kinetic art’ (‘kineplastyka’).

The exhibition includes both ‘icons’ of Polish animation (*Playthings*, *Matter* or *Moto-Gas*), completely unknown abstract experiments on tape, and finally documentaries made for WFD (which Urbański called ‘documentary impressions’). Thus, it gives an opportunity to take a holistic look at the artist's oeuvre — beyond the rigid divisions between techniques and genres (plot, documentary, animation) that were binding in the cinematography of the Polish People's Republic. In some of his films, such as *Sweet Rhythms* or *The Charm of Two Wheels*, Urbański crossed these divisions, combining live action film with animation technique, thus escaping the then imposed (among other things through festival requirements) classifications. The starting point for work on a film, as can be seen from the materials preserved in the artist's archive, were abstract experiments conducted with the use of various techniques on film (such as burning, scratching or chemical and thermal reactions), i.e. non-camera painting — ‘without content’. It was

Eksperymenty na taśmach filmowych, dzięki uprzejmości rodziny artysty

s. 24–25:
Scenopis do filmu *Czar kótek (Epitafium)*, 1966, dzięki uprzejmości rodziny artysty

s. 26–27:
Scenopis do filmu *Tren zbója*, 1967, dzięki uprzejmości rodziny artysty

Experiments on film, courtesy of the artist's family

pp. 24–25:
Shooting script for *Charm of Two Wheels (Epitaph)*, 1966, courtesy of the artist's family

pp. 26–27:
Shooting script for *Train Robber*, 1967, courtesy of the artist's family

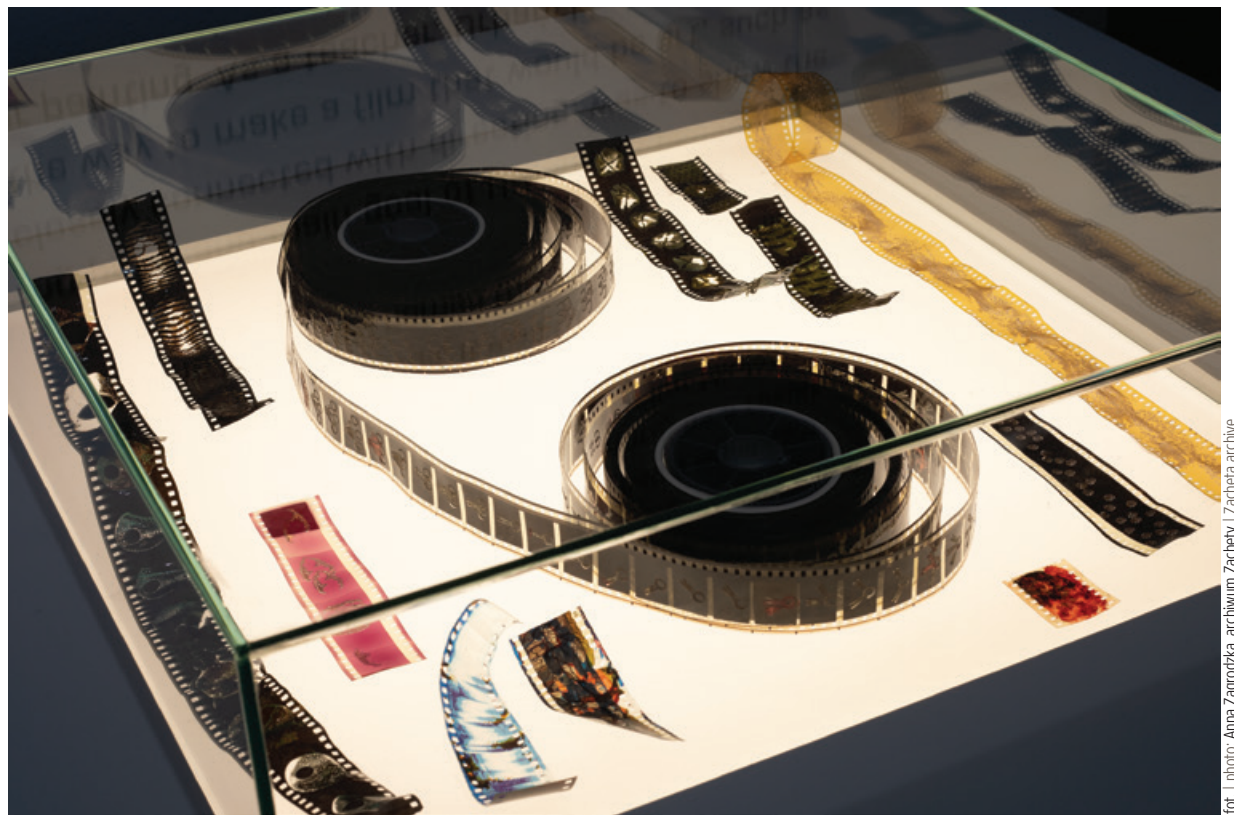


foto: | photo: Anna Zagrodzka, archiwum Zachęty | Zachęta archive

only in the next stage that the narrative was created, often a very simple plot based on the universal problems of the contemporary world (such as armed conflicts or environmental pollution). The presentation of the 'theme' was a key element of the procedures of the time for submitting animated film projects (the same applied both to experimental films and children's series). However, for Urbański, history only 'served' the image (art and animation). The true content of his films (both animations and documentaries) was the 'drama of matter' hidden under the plot. The subject of interest was the 'element' — moving matter, such as paper scraps, woollen yarn or coloured inks. Urbański's characteristic thinking about film as a space for visual experiment, is also perfectly illustrated by the scripts to the films preserved in the family's collections. They have a completely different character than the codified storyboards (perfected by Disney and introduced into production as a requirement for animators in the 1940s), which describe schematically the movement of the camera and the direction of animation. As a certified set designer, he used his professional skills in these projects in order to use an artistic abbreviation to accurately convey the impression and visual effect ('red floods the frame').

Urbański's creative method was closely related to his pedagogical practice. Although it should be noted that it preceded his work as a director, since Urbański, when creating the Film Drawing Studio, started with only certain theoretical assumptions about original animation (the basis for this was the concept of Karol Irzykowski's film formulated in *The Tenth Muse* in the 1920s), he himself did not have any production to his credit. 'I wholly organised this facility, from the physical work, laboratory work to teaching, which was born on the living organism of students. I was afraid, I had nightmarish dreams: if my programme would work, if I would fail, if I could teach others while I myself was still undereducated.'² At that time, Urbański's limited experience and knowledge of non-classical animation made his experimental studio programme largely intuitive. The starting point and main goal was to show the students a way to make film that would be art, like graphics or painting, and the key was to implement their own artistic strategy: 'thinking with images' (i.e. the ability to translate painterly language into a film script).

His stage design education and interest in theatre, including Edward Gordon Craig's concept of the great reform of theatre, had a major impact on Urbański's overall output. The artist sought to carry out an analogous 'great reform' in the field of animated film. For Urbański, film directing was an equivalent of theatre staging, and he considered practical knowledge of stage movement an important element of animator's education (he introduced it as one of the points in the curriculum of the Film Drawing Studio).

One can say that the work of Kazimierz Urbański was situated on the borderline of three areas important to him: art, film and theatre. It was then that the beginnings of the Film Drawing Studio gave rise to the idea of audiovisual performances as part of the so-called light cabaret. Referring to the 'prehistory of animated film' — shadow play — Urbański used elements of light, sound and movement of the artist-actor, as he did in the much later 'light sceneries' designed from the 1970s on for the needs of theatre

performances or concerts. Apart from the lights and elements of film animation and the so-called transpainting (projections of abstract, painting compositions made using various techniques on slides), the artist himself and his body played an equally important role in them, as did a specific choreography, which he performed in order to put into action a mechanism he constructed (using spotlights and projectors).

The installation in which Wojciech Bąkowski uses the preserved devices and artefacts (slides with abstract experiments) from Urbański's archive to create live animation with them refers to these performative actions. Early non-camera films made by Bąkowski, a graduate of the Poznań Animated Film Studio, co-founded by Kazimierz Urbański, are an important complement to the exhibition. *Shame* and *Fear* — with a characteristic soundtrack (birds' nuptial songs) — enter into an interesting dialogue with Urbański's late films. ●●●

Joanna Kordjak

1 Hanna Margolis, interview with Kazimierz Urbański, November 2009.

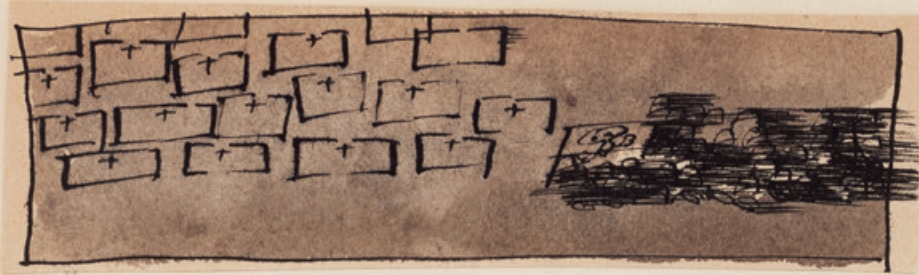
2 Ibid.

Kazimierz Urbański (1929–2015) — director of animated and documentary films, set designer, screenwriter, animator, performer and outstanding pedagogue. In 1956, he graduated from the Faculty of Stage Design at the Academy of Fine Arts in Kraków (diploma under Karol Frycz). From 1955 on, as part of a scholarship from the Ministry of Culture and Arts, he studied at the School of Applied Arts in Prague (where he practised animation at the Prague Academy of Fine Arts: Bratři v Triku Jiřího Trnky and Barrandov), and where he graduated from the Faculty of Film Graphics in 1958. In 1957, he founded the Film Drawing Studio at the Stage Design Studio of the Academy of Fine Arts in Kraków — the first institution in Poland and one of the first in the world to provide animation education, which he directed until 1972. In 1966, he founded the Kraków branch of the Film Miniatures Studio in Warsaw, which in 1974 became the Animated Film Studio in Krakow. Its core consisted of graduates of the Film Drawing Studio: Julian Antoniszczak, Ryszard Czeakała, Jan January Janczak and Krzysztof Raynoch. Then, in 1973–1982, he organised and led the Film and Television Art Design Studio, located at the Warsaw Academy of Fine Arts Postgraduate Set Design Studio, headed by Józef Szajna. In 1982, Urbański co-founded the Animated Film Studio (renamed in 2002 to Department of Animated Film) at the Faculty of Painting, Graphics and Sculpture at the Academy of Fine Arts (now University of the Arts) in Poznań, with the then-rector Antoni Zydrón. At the same time, he returned to the Academy of Fine Arts in Warsaw, where he taught light direction at the International Department of Set Design. In 1994–2000, he lectured at the National Film School in Łódź (specialisation: animated film). In 1972–1973, he was the artistic director of the Postgraduate Seminar of Kinetic Art at the Zurich University of the Arts. He educated several generations of animation artists. Among his students, in addition to the aforementioned co-founders of the Kraków Animated film studio, were Jerzy Kucia, Aleksandra Korejwo and Wojciech Bąkowski.

In the 1970s, Urbański was subject to an unwritten ban from making films. At the time, he developed his concept of transpainting. He used his experience in the field of light art in numerous audio-visual productions and transferred it to film and theatre.

109

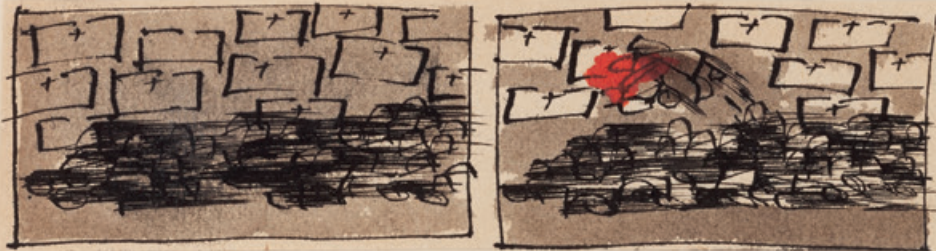
4



motocykliści zbliżają się do celu - krainy śmierci

110

3



Pędzą, na tle ślepych klepsydr, już któryś z jeźdźców wali łbem w jedną z anonimowych klepsydr zalewając ją krwią

111

3



PRZENIKANIE - plama krwi staje się napisem w j. francuskim, na tle klepsydry przelatują cienie motocyklistów

112

3



z pędzącej masy wypada jeździec i wali łbem w ścianę anonimowych klepsydr - bryzgi krwi

113

3/13



PRZENIKANIE - plama krwi staje się klepsydrą z napisem w j. *rosyjskim*.

114

2



z pędzącej masy wypadają poszczególni jeźdźcy i walą łbem w ścianę anonimowych klepsydr bryzgi krwi na cały kadr

115
115

3



w tej czerwieni zdjęcie z fabryki motocykli - z taśmy w szybkim tempie schodzą nowe motocykle
(LUDZIA REALNE)

116
116

2



z pędzącej masy wypada jeździec i wali łbem w ścianę anonimowych klepsydr - bryzgi krwi

117
117

3



PRZENIKANIE - plama krwi staje się klepsydrą z napisem w j. niemieckim

118
118

3



w krainie śmierci zapada mrok - kadr ciemnieje

119
119

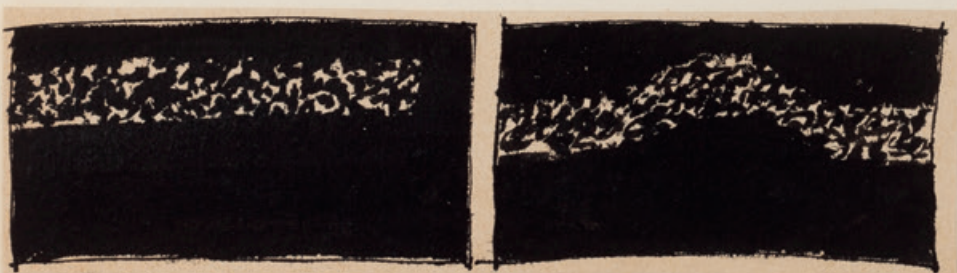
3



w miejsce sylwetek motocyklistów pojawiają się światła motorów - ruchy motorów są obrazowane kompozycją światła i natężeniem efektów

120
120

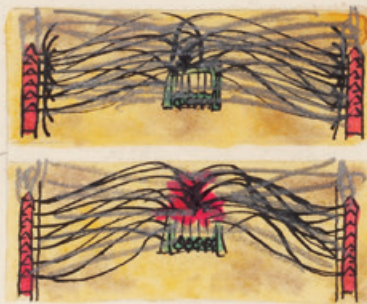
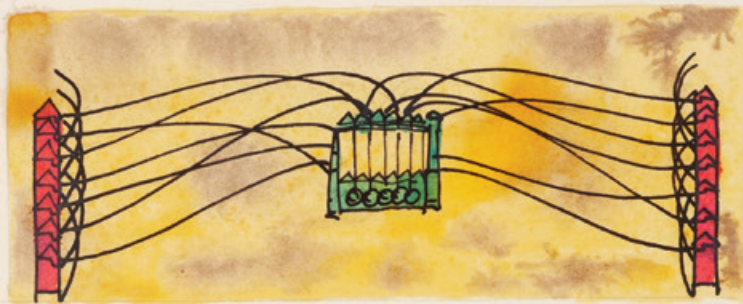
3



pędziwatacha światła

91

4

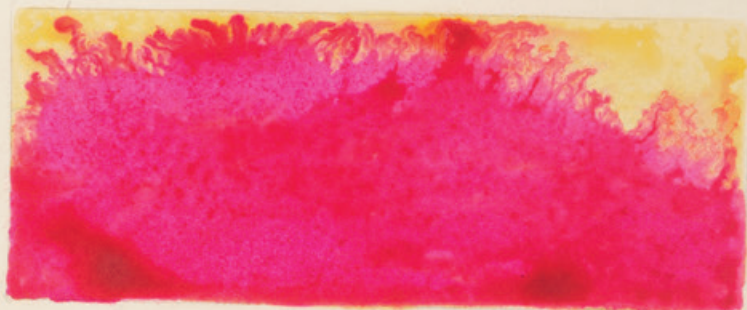


Kodv zalwistany
ne croma u tej
rewi desplakuje
czerwien i jej
rozpraszanie

luczniczy oddaja po dwa strzaly - nastepuje potezny wybuch
killa

92

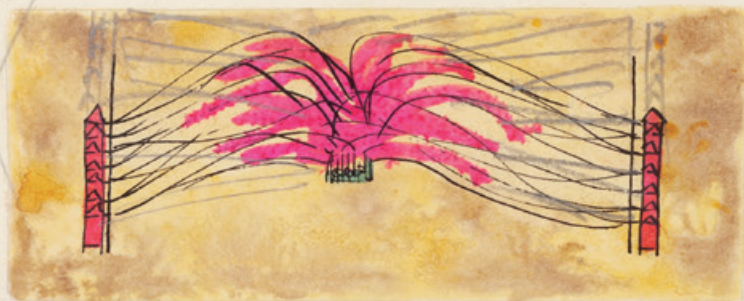
3



kadr zalewa czerwien

93

4



czerwien splywa po drogach strzal, zamek unosi sie i zostaje wchlonyty przez czerwien obna -
zajac swych mieszkancow

94

3

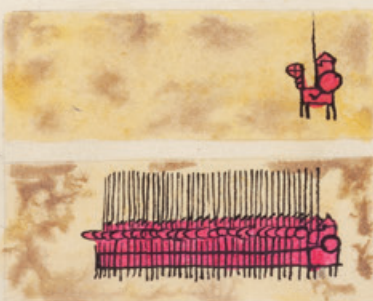


OGARNIA ICH CZERWIEN

mieszkanicy zbijaja sie w kupke i trzesa portami
na tle pulsujacej czerwieni

95

4



jezdziec rozciaga sie jak harmonia - idzie w dol wachlarz pik i zostaje rozerwany przez wypada -
jacych jezdzcow

96

3



galopując skręcają ostro w dół

97

3



masa jeźdźców zbliża się do kupki byłych mieszkańców zamku

98

1



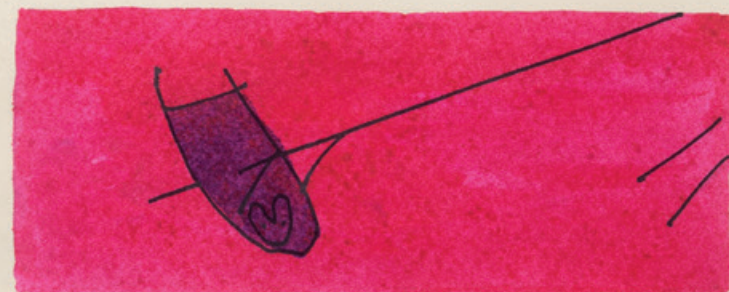
4



jeźdźcy nadziewają sobie mieszkańców na piki, przelatują w dalszych i bliższych planach, a nawet zastaniają cały kadr

99

3



w rytmie galopu konia huśta się nabitą

100

3



dołem pędzą jeźdźcy z nadzianymi na piki ofiarami a górą pędzą po żer

~~huśta się nabitą korbą z dziećmi, pika się przekasa i w rytmie galopu przesłania w kadrze~~

„Wszędzie byłem obcy” ‘I was a stranger everywhere’

Hanna Margolis

Wystawa w Zachęcie odkrywa Kazimierza Urbańskiego jako artystę, awangardowego filmowca, teoretyka, a także twórcę instytucji, których istnienie wydawało się niemożliwe w czasach PRL. To paradoksalne, jeśli weźmiemy pod uwagę fakt, że zmarły w 2015 roku artysta jest w Polsce i na świecie dobrze znany, wręcz kultowy. Postrzegany jako jeden z mistrzów i pionierów polskiej animacji, mający na swoim koncie imponującą liczbę międzynarodowych nagród, prowadził także pracownię filmu animowanego w niemal wszystkich uczelniach artystycznych w Polsce, a większość polskich reżyserów filmu animowanego średniego i starszego pokolenia to jego niedysyjni studenci (najczęściej nazywany jest „Profesorem”). Jednak wysiłek autorów wystawy koncentruje się właśnie na „odzwyczajaniu” widza od utrwalonego wyobrażenia na temat artysty; ukazuje ona jego twórczość jako znacznie bardziej złożoną.

W historii polskiego filmu animowanego opisany jest początek jego błyskotliwej kariery — zrealizowany w łódzkim Se-Ma-Forze film *Igraszki* z 1962 roku. Nie przypadkiem kariera ta rozkwitła w latach sześćdziesiątych XX wieku, czyli w tzw. złotej dekadzie polskiej animacji. Zapomina się natomiast o jej gwałtownym końcu — wykluczeniu Urbańskiego z kinematografii, powiązaniem z kilkuletnim zakazem realizacji filmów i pozbawieniem go wszelkich funkcji. Prawdopodobnie był to jedyny taki przypadek w historii PRL. By zrozumieć tego przyczyny, należy uświadomić sobie, jaki status miała animacja w ówczesnej produkcji filmowej w Polsce i jakie wymogi stawiali twórcom decydenci. Animacja autorska była całkowicie finansowana przez państwo, co tworzyło swego rodzaju azyl dla artystów, o ile ich twórczość mieściła się w ściśle określonych ramach. W polityce kulturalnej PRL słowo „animator” miało zdefiniowany sens — był to autor filmów animowanych o nowatorskiej plastyce, na którą jednak musiała być nałożona czytelna dla widza narracja. Oznaczało to w praktyce, że twórców animacji (niezależnie czy dotyczyło to eksperymentalnego filmu dla widzów dorosłych, czy rysunkowego serialu dla dzieci) obowiązywały te same procedury: podstawowym warunkiem wdrożenia filmu do produkcji było przedstawienie tzw. literatury, czyli tematu filmu (anegdoty).

Pierwsze filmy Urbańskiego, przyjęte entuzjastycznie i nagradzane na festiwalach w Polsce i na świecie, wpisywały się w te odgórnie narzucone ramy, realizując strategię „eksperymentu i kompromisu”. Gdy jednak za sprawą pierwszych sukcesów pozycja reżysera w środowisku filmowym umocniła się, a on sam zaczął otwarcie wypowiadać się na temat swojej koncepcji filmu — jako kinoplastyki i „eksperymentu bez treści” — reakcja władz kinematografii była natychmiastowa. Co więcej, przeciwko Urbańskiemu wystąpili reżyserzy krakowskiej filii Studia Miniatur Filmowych w Warszawie (od 1974 roku Studio Filmów Animowanych), zupełnie niezainteresowani robieniem tego typu filmów. Oczywiście nie chodziło tylko o idee. Centralnie sterowana kinematografia PRL nie była w stanie właściwie rozwiązywać kwestii zarządzania finansami wolnorynkowej z ducha *filmmakers cooperative*, jaką była krakowska filia. Odpowiedzialność za to spadła na Urbańskiego, co stało się gwoździem do trumny jego idei. „Wszędzie byłem obcy” — te słowa Urbańskiego pokazują, jak trudno było mu pozostać awangardowym filmowcem w PRL i jaką cenę za to płacił.

Dobrym przykładem mogą być tu filmy żywej akcji, jak chociażby *Diabły* (bliźsze „eksperymentom bez treści”), które nie mieściły się w formie polskiego dokumentu, więc nie były rozpowszechniane. Poza kolaudacją nie miały projekcji — uznawano je za „filmy o niskiej wartości artystycznej” (była to powszechna praktyka — w ten sposób potraktowano np. oscarowe *Tango* Zbigniewa Rybczyńskiego, które podstępem wydobyl z szafy producenta włoski agent). Brak rozpowszechniania to najgorsza kara dla twórcy posługującego się techniką filmową z epoki przedcyfrowej — film na taśmie potrzebuje projekcji, by zaistnieć (profesjonalnego sprzętu, sali itp.).

Punktem wyjścia dla wystawy stało się „odkrywanie” archiwum Urbańskiego, które artysta tuż przed śmiercią przekazał ówczesnemu Narodowemu Instytutowi Audiowizualnemu (obecnie FINA). Zawiera ono niezwykle ciekawe materiały (w tym taśmy z filmami animowanymi i dokumentalnymi), które pozwalają na nowo spojrzeć na całokształt jego działalności. Są wśród nich także realizacje studentów Urbańskiego z różnych czasów, projekcje teatralne, ale przede wszystkim imponujący zestaw eksperymentów ruchowych i termochemicznych na taśmie filmowej, swoiste „żywe malarstwo” materii określane przez Urbańskiego dramatem materii bądź transpainting. Używając współczesnej terminologii, można w tych eksperymentach zobaczyć rodzaj sampli, wykorzystanych przez niego jako tła w filmach.

Nawet pobieżny wgląd w to archiwum zmienia dotychczasowe spojrzenie na twórczość „mistrza filmu animowanego” i pozwala postrzegać jego działalność w zakresie animacji (także w teatrze) jako „skutek uboczny” twórczości artystycznej. W filmach takich jak *Demony*, *Diabły*, *Czar kótek*, *Moto-gaz*, *Słodkie rytmy* czy *Gips-romanca* pojawił się szczególnie rodzaj „ożywionego” malarstwa.

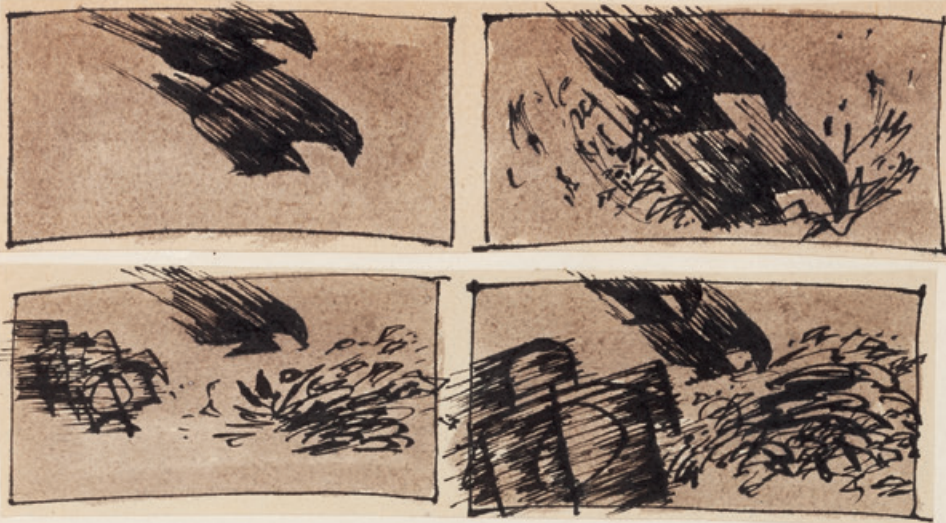
Dzięki archiwum można również zrewidować pogląd na strategię stosowane przez Urbańskiego. Dotychczas mówiło się o nim jako o mistrzu animacji filmowych „postaci” (w filmie animowanym „postacią” jest każdy animowany obiekt). Eksperymenty na taśmie pokazują, że kluczową rolę grały w nich tła. W tradycyjnym filmie animowanym w epoce przedcyfrowej były one nieruchome, pozostawały jedynie „tłami”. U Urbańskiego niemal zawsze są animowane, z użyciem transpaintingu. To awangarda w historii animacji; dziś w filmie wykonanym w technice animacji cyfrowej nie ma już elementów nieruchomych.

W PRL (jak i w innych krajach demokracji ludowej) nie istniał wolny rynek, przemysł kinematograficzny był całkowicie znacjonalizowany. Nie wolno było posiadać prywatnego sprzętu, np. kamery, jednak kluczowe znaczenie miała dystrybucja profesjonalnej taśmy filmowej 35 mm, która stanowiła towar ścisłego zarachowania i osoby prywatne nie mogły jej kupić. Także dostęp do laboratoriów, postprodukcja i dystrybucja pozostawały pod nadzorem urzędników kinematografii (film nie był własnością jego twórcy, bo inaczej definiowano prawo autorskie). Z powodu ścisłej pieczy nad każdym z elementów składowych branży polskie instytucje sztuki tak późno (dopiero po 1989 roku) uzyskały możliwość włączenia w swoje pole techniki filmowej, zapisu i projekcji kinematograficznej. Wszystko to sprawiało, że w Polsce nie istniał underground filmowy w podstawowym sensie — jako oddzielony od mainstreamowego obiegu oparty na niezależnej bazie produkcyjnej, dystrybucyjnej i krytycznej. Paradoksalnie, podobne produkty czy realizacje, jakie wychodziły na świat z undergroundu, w PRL powstawały wewnątrz instytucjonalnego mainstreamu, ale niejako na jego peryferiach, przy użyciu dostępnej bazy produkcyjnej i dystrybucyjnej. W strukturach totalitarnej kinematografii mogły zaistnieć postawy i realizacje filmowe typowe i równoległe w czasie do undergroundowych postaw w Stanach Zjednoczonych i Europie Zachodniej. Jednak polski nurt eksperymentalny miał swoje cechy specyficzne — był zjawiskiem efemerycznym, a kolejne jego emanacje (już po odwilży) szybko ukrócano. Dobitym przykładem może być twórczość Jana Lenicy i Waleriana Borowczyka, którzy po świetnym odwilżowym debiucie w Zespole Filmowym „Kadr”, jako twórcy animacji i filmów w technikach kombinowanych zmuszeni zostali do realizacji kolejnych filmów w studiach animacji, we współpracy ze Studiem Miniatur Filmowych w Warszawie. Konieczność podporządkowania się obowiązującym tam procedurom i wymogom produkcji filmu animowanego, ograniczających znacznie swobodę twórczą, ostatecznie skłoniła obu artystów do emigracji.

Krakowska filia warszawskiego studia tylko przez trzy lata była „tygłem laboratoryjnym” Kazimierza Urbańskiego, Warsztat Formy Filmowej w Łodzi istniał zaledwie cztery lata itd. Chyba najdłużej (12 lat) przetrwała wymyślona i prowadzona przez Urbańskiego Pracownia Rysunku Filmowego przy krakowskiej Akademii Sztuk

79

3



wychodząc z wyrzutni opadają na ziemię i pędzą, jeden zeskokczył na drugiego i powstaje nowy karambol-pułapka - niektórym udaje się wykręcić gwałtownie i ująć z pułapki na I-szypl

80

3



wychodząc z dala skaczą przez kupę rozbitków i wychodzą w lewo na I-szy plan

81

3



szut zakręcających motorów czemu towarzyszą wybuchy

82

3



lawina motorów wpada na *mandrials*, a *adoruwalus* *pepues* *nuś*
meschredy

Pięknych, pierwsza w Europie placówka ucząca filmu animowanego jako narzędzia artysty — chyba dlatego, że efekty pracy studentów (nieme etudy filmowe) nie budziły zainteresowania władz i były niemal niewidoczne. Mimo likwidacji owych eksperymentalnych przyczółków strategię wyrosłe z postaw undergroundowych istniały nadal zakamuflowane i stały się wzorem dla współczesnych artystów filmowych.

Wystawa odkrywa twórczość Kazimierza Urbańskiego niejako potrójnie. Przede wszystkim jego filmy, umożliwiając recepcję prac ukrytych do tej pory na taśmach filmowych. Scala także jego rozmaity dorobek rozproszony pomiędzy różne dziedziny (dokument, animacja) i różne zbiory archiwalne. I po trzecie, przy okazji wystawy Filmoteka Narodowa — Instytut Audio-wizualny przeprowadziła digitalizację części materiałów w archiwum Urbańskiego, dzięki czemu staną się one dostępne dla widzów i badaczy. Należy zauważyć, że jest to dorobek szczególny, a jego odkrycie idzie w ślad za przywróceniem polu sztuki innych artystów i grup, dla których medium był film — jak np. wspomniani Lenica i Borowczyk, Rybczyński czy Warsztat Formy Filmowej.

Jednak mając obecnie dzięki technice cyfrowej łatwy wgląd w prace Urbańskiego, nie można nie zauważyć ich doniosłości dla polskiej historii sztuki. To odnalezione brakujące ogniwo — niezależny eksperyment w technice animacji. Częściowo należą do tej historii wspomniani Lenica i Borowczyk, jednak stosowali oni w filmach animowanych tradycyjną metodę trickową — ich twórczość przynależała w większości do rozmaitych strategii wywodzących się bądź równoległych do kręgu filmu strukturalnego. Spuścizna Urbańskiego jest szczególna też dlatego, że jego filmy animowane i żywej akcji, a przede wszystkim eksperymenty na taśmie 35 mm należą do nurtu o wcześniejszych korzeniach — kinoplastyki powiązanej z malarstwem materii. To bardzo popularny nurt awangardy filmowej na świecie w latach dwudziestych i trzydziestych, potem kontynuowany w latach sześćdziesiątych i siedemdziesiątych, zwłaszcza wśród amerykańskich animatorów niezależnych (jak np. Harry Smith). Ci ostatni nie byli już jednak skazani na finansowanie przez kinematografię, korzystali z grantów akademickich, jednak przede wszystkim ze wsparcia finansowego instytucji sztuki, które w wielu krajach wolnego rynku od lat sześćdziesiątych zaczęły interesować się filmem artystów i w niego inwestować. W Polsce w tamtych czasach większość filmów artystycznych powstawała na amatorskiej taśmie 8 lub 16 mm, a ich twórcy nie mogli liczyć na jakiegokolwiek subwencje czy profesjonalne wsparcie. W tym kontekście niezwykle wydaje się chociażby film Urbańskiego *Diabły* (WFD, 1963) — zrealizowany na niespotykanym profesjonalnym poziomie, budzi wręcz wrażenie produkcyjnego „rozmachu”.

Urbańskiego interesowały eksperymenty kinematograficzne wymagające taśmy filmowej 35 mm, profesjonalnych kamer i laboratoriów, a mógł pracować tylko w ramach znacjonalizowanej kinematografii PRL. Nie chciał robić filmów na taśmie amatorskiej, więc polskie instytucje sztuki nie miały mu nic do zaoferowania. Był i pozostał „obcy” w świecie sztuki. Ale można też powiedzieć, że był i do dziś pozostał „obcy” w historii polskiej animacji. ●●●

The exhibition at Zachęta presents Kazimierz Urbański as an artist, avant-garde filmmaker, theorist and creator of institutions, the existence of which seemed impossible during the communist era. This is quite paradoxical, particularly when we consider the fact that the artist, who passed away in 2015, is very well-known in Poland and in the world, some even consider him to be a legend. He is seen as one of the masters and pioneers of Polish animation, with an impressive number of international awards to his name. He also ran animated film studios at almost all art schools in Poland, and nearly all Polish animated film directors of the middle and older generation are his former students, who most often refer to him as the ‘Professor’. However, the efforts of the exhibition’s authors are focused on ‘weaning’ the viewer off the well-known image of the artist, showing his work as much more complex.

The beginning of his brilliant career is described in the history of Polish animated film — *Playthings* — a 1962 film, made at Se-Ma-For in Łódź. It is no coincidence that this career flourished in the 1960s, in the so-called golden decade of Polish animation. What people forget about is its violent end — the barring Urbański from cinematography, connected with a few years’ ban on making films and depriving him of all functions. It was probably the only such case in the history of the Polish People’s Republic. In order to understand the reasons for this, it is necessary to realise the status of animation in film production in Poland back in the day, and what requirements were imposed on the creators by the decision-makers. Original animation was financed entirely by the state, which created a kind of asylum for artists, provided that their work fell within a strictly defined framework. In the cultural policy of the Polish People’s Republic, the word ‘animator’ carried a very distinct and specific meaning — an author of animated films, characterised by innovative art, which, however, had to be accompanied by a clear narrative. In practice, this meant that animators — regardless of whether they wanted to make an experimental film for adult viewers or a cartoon series for children — were subject to the same procedures, since the main condition for starting a production of the film was presenting the so-called literature — the topic of the film, or in other words, an anecdote.

Urbański’s first films, praised and awarded at numerous festivals in Poland and abroad, fell within this imposed framework, as the artist implemented the strategy of ‘experiment and compromise’. However, when he achieved his first successes and gained a more prominent position in the film community, he started talking openly about his concept of film — cinematic art and ‘experiment without content’. This led to an immediate reaction of the cinematographic authorities. What is more, directors of the Kraków branch of the Film Miniature Studio in Warsaw (since 1974 known as the Animated Film Studio), completely uninterested in making such films, spoke out against Urbański. Of course, it was hardly just about ideas. The centrally controlled cinematography of the Polish People’s Republic was not able to properly solve the issue of free market finance management in the spirit of the filmmakers cooperative — the Kraków branch. Urbański was made responsible and accountable

for this, which became the nail in the coffin of his idea. Urbański’s words — ‘I was a stranger everywhere’ — show how difficult it was for him to remain an avant-garde filmmaker in the Polish People’s Republic and what price he paid for it.

One of the best examples of this are his live action films, such as *Devils*, which were closer to his idea of ‘experiments without content’ — they did not fit into the format of the Polish documentary, which meant that they were not distributed. Apart from pre-release screening, they were not shown anywhere — they were considered ‘films of low artistic value’, which was a common practice at the time — this fate was also experienced by the Academy Award-winning *Tango* by Zbigniew Rybczyński, sneakily removed from the producer’s closet by an Italian agent. Lack of dissemination was the worst punishment for an artist using pre-digital film technology — a film needed screening in order to be known — professional equipment, screening room, etc.

The starting point for the exhibition was the ‘discovery’ of Urbański’s archive, which the artist donated to the National Audiovisual Institute just before his death. It contains extremely interesting materials, including reels with animated and documentary films, which enable us to take a fresh look at the entirety of his oeuvre. The archive materials also include works by Urbański’s students from various years, theatrical screenings, but — above all — an impressive set of movement and thermo-chemical experiments on film, a kind of ‘living painting’ of matter defined by Urbański as a drama of matter or transpainting. Using contemporary terminology, in these experiments one might see samples, used by him as backgrounds in his films.

Even a superficial insight into this archive changes the current view on the work of the ‘master of animated film’, enabling us to perceive his activity in the field of animation and in theatre as a ‘side effect’ of his artistic creativity. In his films, including *Demons*, *Devils*, *The Charm of Two Wheels*, *Moto-Gas*, *Sweet Rhythms* and *Gips-Romanca*, we can see a special kind of his ‘animated’ painting.

The archive also makes it possible to review the strategies used by Urbański. To date, he was regarded as a master of film ‘character’ animation — in an animated film, every animated object is considered a ‘character’. However, his experiments on reels show that it was the background that played the key role. In a traditional animated film in pre-digital era, they were motionless, serving only as a backdrop. In Urbański’s films, they are almost always animated using transpainting. This was an avant-garde in the history of animation. These days, there are no motionless elements in a digital animated film.

In the Polish People’s Republic, as well as in other people’s democracies, there was no free market, the cinematographic industry was completely nationalised. Ownership of private film equipment, such as a camera, was prohibited, but the key issue in this regard was the distribution of professional 35 mm film, which was an accountable good and could not be purchased or owned by individuals — even access to laboratories, post-production and distribution was monitored by cinematography officials, and the film was never the property of



fot. | photo: Anna Zagrodzka, archiwum Zachęty | Zachęta archive

its author, since copyright laws of the time were different. The fact that each of the components of the industry is so closely supervised was also the reason why Polish institutions of art would be able to incorporate film technology, recording and cinema screening only after 1989. All this meant that Poland could not have an underground scene in its most obvious and basic sense — as circulation independent from the mainstream, based on an independent production, distribution and critical base. Paradoxically, in the communist era, Polish authors tied to the institutionalised mainstream created works or films similar to what came out of the underground in the world, by doing so in the margins, using the available production and distribution base. In the structures of totalitarian cinematography, the attitudes and film productions typical and parallel in time to the underground attitudes in the United States and Western Europe were allowed to appear and exist. However, the Polish experimental stream has some special characteristics — it was an ephemeral phenomenon, and its subsequent emanations (after the Thaw) were quickly curbed. A very good example of this is the work of Jan Lenica and Walerian Borowczyk, who — after a great debut in the ‘Kadr’ Film Group during the Thaw, were forced to make their subsequent films in animation studios as creators of animations and combined technique films, in cooperation with the Film Miniature Studio in Warsaw. Being forced to comply with the procedures and requirements of animated film production, which significantly limited their creative freedom, ultimately led both artists to emigrate.

The Kraków branch of the Warsaw studio served Kazimierz Urbański as his ‘laboratory crucible’ for only

three years, the Film Form Studio in Łódź lasted only four years, and so on. Urbański’s Film Drawing Studio at the Academy of Fine Arts in Kraków was probably the longest-lived initiative, lasting for 12 years. It was the first European studio teaching animated film as an artist’s tool. The fact that it survived for so long can be probably owed to the lack of authorities’ interest in the creative output of the students (silent film études), thus being mostly invisible. Despite the destruction of these experimental outposts, the underground strategies, camouflaged, still existed, becoming models for contemporary film artists.

The exhibition is a triple reveal of Kazimierz Urbański’s works. First and foremost, we reveal his films, giving our audience the possibility of finally seeing the works that were thus far hidden on film. It also integrates all of his achievements scattered between various fields — documentary, animated films — and various archive collections. The third reveal — on the occasion of the exhibition, the National Film Archive — Audiovisual Institute digitised some of the materials in Urbański’s archive, making them accessible to viewers and researchers. It should be noted that this is a special collection of works, and its discovery follows bringing back other artists and groups, who used film as a mean of expression, such as the aforementioned Lenica and Borowczyk, Rybczyński or the Workshop of the Film Form.

However, having easy access to his works thanks to digital technology, one cannot help but notice their significance for the Polish art history. We found the missing link — an independent experiment in animation technology. The aforementioned Lenica and

Borowczyk are also a part of this story; however, they used the traditional trick method in animated films — their works belongs in vast majority to various strategies derived from or parallel to the circle of structural film. Urbański’s legacy can be also considered special, as both his animated and live action films, as well as his experiments on 35 mm film, belong to a genre with much deeper roots — cinema art, combined with matter painting. It was a very popular genre in film avant-garde in the world in the 1920s and 1930s, later continued in the 1960s and 1970s, especially among independent American animators (such as Harry Smith). The latter, however, were no longer confined to financing from cinematography — they were able to take advantage of academic grants, but above all, they could use financial support from art institutions, which since the 1960s began to take an interest in and invest in artists’ films in many free market countries. In Poland at that time most of the artistic films were made on amateur 8 or 16 mm film, and their creators could not count on any subsidies or professional support. In this context, Urbański’s film *Devils* (WFD, 1963), made on an unprecedented professional level, even gives the impression of a top-tier production.

Urbański was interested in cinematographic experiments requiring 35 mm film, professional cameras and laboratories — yet, he could only work within the nationalised cinematography of the Polish People’s Republic. He did not want to make films on amateur film, which is why Polish art institutions had nothing to offer him. He was and remained a ‘stranger’ to the art world. However, one can also say that he was and still remains a ‘stranger’ to the history of Polish animation. ●●●

13.07–29.09.19

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

Alienacje albo następnym razem pożar

Alienations or the Fire Next Time

kuratorka | curator: **Maria Brewińska**

współpraca | collaboration: **Michał Kubiak**

stażyści | interns: **Dorothea Sawon, Maciej Starzyński, Oktawia Winiarska, Marta Korzekwa, Marcelina Palińska, Agata Kałkus**

identyfikacja wizualna | visual identity: **Krzysztof Iwański/KUKI**

artyści | artists: **John Akomfrah, Allora & Calzadilla, Yuri Ancarani, Clément Cogitore, Camille Henrot, Arthur Jafa, Angelika Markul**

partnerzy wystawy | partners of the exhibition: **British Council, Instytut Francuski w Polsce, Włoski Instytut Kultury w Warszawie** | British Council, French Institute in Poland, Italian Culture Institute in Wasaw



Camille Henrot, *Grosse fatigue*, 2013, wideo (kolor, dźwięk), 13'

Camille Henrot, *Grosse fatigue*, 2013, video (colour, sound), 13'

© ADAGP Camille Henrot



Tytuł wystawy składa się z dwóch części określających jej tematyczny zakres. Pierwsza wprowadza pojęcie alienacji służące niektórym perspektywom badawczym do opisu współczesnego społeczeństwa w jego wielości i różnorodności wynikającej ze złożonego charakteru otaczającej nas rzeczywistości: globalnej, konsumpcyjnej, postindustrialnej, informacyjnej, wirtualnej, ponowoczesnej itd. Pojęcie to od schyłku XIX wieku, od zarania nowoczesności, wpisuje się w jeden z jej nurtów krytycznych — alienacji człowieka w społeczeństwie nowoczesnym w efekcie negatywnych zmian zachodzących wskutek narastającego uprzedmiotowienia i kapitalizacji wszystkich wartości i relacji. W refleksji tej dominuje pogląd o braku takiej organizacji społeczeństwa, by spełniało ono potrzeby człowieka w ich pełnym i autentycznym wymiarze. W konsekwencji pojęcie to nie opisuje już indywidualnego doświadczenia wyobcowania, ale w diagnozie badaczy dotyczy choroby zbiorowej.

Wyalienowanie w perspektywie subiektywnej wyraża się m.in. poprzez brak poczucia rzeczywistości i utratę realnego kontaktu ze światem zewnętrznym, ale także konformizm, uległość wobec fałszywych autorytetów i oczekiwań; wysoki poziom lęku i chroniczny niepokój przy chwiejnej samoocenie; sprowadzenie ludzkiej wyjątkowości do wartości przedmiotu i kategorii liczb; wyobcowanie procesu produkcji w wyniku rewolucji korporacyjnej i alienacji indywidualnej własności prywatnej; zastąpienie wartości użytkowej przedmiotu wartością wymienną. Konformistyczne postawy mają poważne psychologiczne konsekwencje w postaci wyobcowania wobec własnego „ja”, ale także wobec innych ludzi, w szczególności w relacjach wyznaczonych różnicami na tle rasowym, etnicznym, geograficznym, ekonomicznym, genderowym, pokoleniowym, ideologicznym, kulturowym. Napięcia z tym związane regulowane są przymusem dominacji i kontroli, masowej produkcji, ale i gigantycznej konsumpcji, przy szybkim zaspokajaniu coraz bardziej sztucznych potrzeb. Alienacja opisuje związek między strukturą społeczno-ekonomiczną, gospodarką kapitalistyczną nastawioną jedynie na zyski, a jednostką, której brakuje poczucia identyczności z sobą samym. Już nie pojęcie alienacji, lecz daleko posunięta wsobność połączona z chciwością określa współczesne przemiany mające negatywne konsekwencje dla całej ziemskiej cywilizacji — ziemskiej, bo wciąż mamy nadzieję na odkrycie życia w kosmosie...

W wyniku przemian w ostatnich trzech dekadach alienacja dotyczy wszystkich wymiarów ludzkiej aktywności. Geneza tak szeroko definiowanego pojęcia tkwi w braku racjonalnego panowania człowieka nad własnym rozwojem, który nie nadąża za wysokimi osiągnięciami technologicznymi. Świat staje się już nie obcą wobec jednostki siłą — to człowiek oddala się od świata poprzez rabunkową eksploatację jego zasobów i brak zwyczajnej, „ludzkiej” troski o naturę i utrzymanie istnienia innych zamieszkujących ziemię gatunków, co w konsekwencji zagraża gatunkowi ludzkiemu.

W tym momencie negatywnych zmian, kiedy publikowane są alarmujące raporty o katastrofie zagrażającej Ziemi, koncepcja alienacji totalnej pokazuje konieczność zwrotu — *działania* — gdyż zagrożenia są tak poważne, że mogą skutkować wielkim „pożarem”. Druga część tytułu odnosi do tej kwestii i została zaczerpnięta z eseju amerykańskiego pisarza Jamesa Baldwina opublikowanego w „The New Yorker” w listopadzie 1962 roku: „Musimy założyć, że dziś wszystko spoczywa w naszych rękach — nie mamy prawa sądzić inaczej. Jeśli my — myślę teraz o stosunkowo świadomych białych i stosunkowo świadomych czarnych, którzy jak kochankowie muszą dodawać sobie świadomości — spełnimy teraz nasz obowiązek, możemy — choć jest nas tylko garstka — skończyć z koszmarem rasowym, zdobyć nasz kraj i zmienić historię świata. Jeśli teraz nie odważymy się na wszystko, dotknie nas biblijne proroctwo, o którym śpiewał niewolnik: Bóg dał Noemu znak tęczy. Nigdy więcej deszczu — następnym razem pożar!” [przeł. Daniel Passent].

Pomijając charakterystyczny kaznodziejski ton pisarza, jego przekonania i myśli — odnoszące się co prawda do konfliktów rasowych sprzed półwiecza, ale wciąż aktualne we współczesnym świecie i podejmowane m.in. w twórczości artystycznej — służą jako najważniejszy trop prowadzący do koniecznego zwrotu w dziejach ludzkości. Jeśli pozostaniemy w stanie alienacji — wyobcowania względem siebie, innych i otoczenia — procesy degradacji będą tylko postępować. Czy jesteśmy w stanie przełamać wsobność, zatrzymać już obecnie globalne procesy alienacji i upodmiotowić wartości i relacje? Czy w kontekście alienacji politycznej, rosnących dążeń autorytarnych oraz ich negatywnego wpływu, hamującego procesy demokratyzacji, człowiek będzie rozwijał poglądy tolerancji i afirmacji? Czy biała rasa podzieli się władzą? Czy jesteśmy zdolni dokonać zwrotu strukturalnego w fazie komercyjnej organizacji społeczeństwa, która w kapitalizmie osiągnęła swój szczyt?

Wystawa składa się z siedmiu filmów wybitnych i uznanych artystów; niektóre prezentowane są po raz pierwszy. Ukazują na różne sposoby kondycję ludzi, ziemi, to, co tracimy i czego pragniemy, skutki różnych odmian alienacji, jakich dzisiaj doświadczamy globalnie. Uświadamiają nam przyczyny wyalienowania, mechanizmy destrukcyjnych ludzkich zachowań, przywołując historyczne i współczesne zdarzenia mające wpływ na stan dzisiejszego świata. Prace te wpisują się w zróżnicowany nurt alienacyjnej krytyki współczesnej kultury, której celem jest odsłonięcie prawdy o często zakłamanych aspektach rzeczywistości. Stoją za nimi różnice polityczne, ekonomiczne, rasowe, genderowe, a także przemoc, chciwość, antyhumanizm. W tym mieści się również izolacja od natury i jej dewastacja realnie zagrażająca całej planecie. W pracach na wystawie, jak i przede wszystkim we współczesnym kontekście społeczno-politycznym wybrzmiewają poglądy Josepha Conrada, który już na przełomie XIX i XX wieku uchwycił uniwersalne mechanizmy związane z globalizacją, mroczne strony cywilizacyjnego postępu: imperializm, terroryzm, grabieżcza eksploatacja — wszystkie te jądra ciemności, gdzie pod płaszczykiem rozwoju trwa okrutny wyzysk. Na wystawie pojawia się też wątek kosmiczny — pragnienie nawiązania kontaktu z „obcymi” wynikające z naszego poczucia izolacji, ale również chęć ekspansji pozaziemskiej, co wydaje się paradoksalne przy braku harmonii na Ziemi. Inny wątek to poszukiwanie korzeni, prapoczątku człowieka, być może jako antidotum na alienację, ale też naznaczone trudnościami, chaosem, natłokiem informacji i zwyczajną niemożnością dotarcia do prawdy. Ważny w kontekście wystawy jest rasizm oraz problematyka kolonialna i postkolonialna jako przykład wielorakiej „zdrady” człowieczeństwa. W wymiarze indywidualnych i grupowych doświadczeń alienacyjna krytyka kultury dotyka kwestii przywrócenia godności i równego traktowania każdego człowieka, prawa do życia w zgodzie z własnymi przekonaniami. Ukazując procesy alienacji, jak ucieczka w wyrafinowane bogactwo, odrzucenie czy zwolnienie z obowiązku rozumienia innych, wystawa nie pokazuje tylko katastroficznej (choć jakże realnej) wizji. Jej finałem jest akt przeciwdziałania wyobcowaniu także poprzez asertywność, opór, siłę ciała i ducha. Moc, jaka w nas drzemie — jednostkowa oraz kolektywna — musi wybrzmieć w kataraktycznym zrywie. W przeciwnym razie bowiem, jak pisał Baldwin, następnym razem pożar! ●●●

Maria Brewińska

The title of the exhibition consists of two parts defining its thematic scope. The former introduces the concept of alienation, which is used by some research perspectives to describe contemporary society in its multiplicity and diversity resulting from the complexity of our surrounding reality: post-industrial, digital, global, consumer, informational, virtual, postmodern, etc. Since the late 19th century and the dawn of modernity, the concept has been inscribed in one of its critical trends — the alienation of humans in modern society caused by the negative changes taking place as a result of the increasing objectification and capitalisation of all values and relations. This reflection is dominated by the view that society is not organised in such a way as to meet human needs in their full and authentic dimension. As a consequence, this concept no longer describes the individual experience of alienation, but in the diagnosis of researchers, it refers to a collective disease.

Alienation from a subjective perspective is expressed through a lack of a sense of reality and a loss of real contact with the outside world, but also through conformism, submission to false authorities and dissolution in their expectations; replacement of the value of the object with an exchangeable value; reduction of human uniqueness to the value of an object and the category of numbers; alienation of the production process as a result of the corporate revolution and alienation of individual private property; a high level of fear and chronic anxiety with unstable self-esteem. Conformist attitudes have serious psychological consequences in the form of alienation from one's own self, but also from other people, especially in relations marked by differences in race, ethnicity, geography, economy, gender, generation, ideology, culture. The tensions entailed are regulated by the necessity of domination and control, mass production, but also gigantic consumption, with the rapid satisfaction of increasingly artificial needs. Alienation describes the relationship between a socioeconomic structure, a capitalist economy geared solely towards profit, and an individual who lacks a sense of identity within themselves. It is no longer the concept of alienation, but a far-reaching self-absorption combined with greed that defines the modern transformations that have negative consequences for the whole earthly civilisation — earthly, because we still hope to discover life in space . . .

As a result of the changes in the last three decades, alienation affects all dimensions of human activity. The origins of such a widely defined concept lie in the lack of rational human control over one's own development, which does not keep pace with high technological achievements. The world is no longer a force alien to the individual — it is humanity that moves away from the world through the plundering exploitation of its resources and the lack of ordinary 'human' concern for the nature and existence of other species inhabiting the earth, which consequently endangers the human species.

At this time of negative changes, when alarming reports of a catastrophe threatening the Earth are being published, the concept of total alienation shows the need for a turning point — *action* — because the threats are so serious that they may result in a great 'fire'. The latter part of the title refers to this issue and is taken from an essay by American writer James Baldwin published in *New Yorker* in November 1962: 'Everything now, we must assume, is in our hands; we have no right to assume otherwise. If we — and now I mean the relatively conscious whites and the relatively conscious blacks, who must, like lovers, insist on, or create, the consciousness of the others — do not falter in our duty now, we may be able, handful that we are, to end the racial nightmare, and achieve our country, and change the history of the world. If we do not now dare everything, the fulfillment of that prophecy, re-created from the Bible in song by a slave, is upon us: *God gave Noah the rainbow sign, No more water, the fire next time!*'

Apart from the writer's characteristic preaching tone, his convictions and thoughts, referring to racial conflicts from half a century ago, but still valid in the contemporary world and taken up, among others, in artistic work, serve as the most important track leading to the necessary turning point in the history of mankind. While remaining in a state of alienation — alienation from each other, from others and from the environment — the processes of degradation will only advance. Can we break our self-absorptions, stop the processes of global alienation and empower values and relationships? Faced with political alienation and its negative impact on the processes of democratisation and the growing authoritarian tendencies of attitudes, can we turn back to the path of tolerance and affirmation? Will the white race share the power? Are we capable of making a structural shift in the commercial phase of the organisation of society, which has reached its peak in capitalism?

The exhibition consists of seven films by outstanding and renowned artists; some of them are presented for the first time. They show in different ways the condition of people, the Earth, what we are losing and what we desire, the effects of the different forms of alienation that we experience globally today. They make us aware of the causes of alienation, the mechanisms of destructive human behaviour, recalling historical and contemporary events that affect the state of today's world. These works are part of a diverse trend of alienation criticism of contemporary culture, which aims to uncover the truth about often hypocritical aspects of reality. Behind them are political, economic, racial and gender differences, as well as violence, greed and anti-humanism. This also includes isolation from nature and its devastation, which is a real threat to the entire planet. Both the works at the exhibition, and above all the contemporary socio-political context, resonate with the views of Joseph Conrad, who already at the turn of the 19th and 20th centuries captured the universal mechanisms associated with globalisation, the dark sides of civilisational progress: imperialism, terrorism, plundering exploitation, all those hearts of darkness, where, under the guise of development, cruel exploitation continues. The exhibition also features a cosmic motif — a desire to make contact with 'aliens' resulting from our sense of isolation, but also a desire for extra-terrestrial expansion, which seems paradoxical in the absence of harmony on Earth. Another theme is the search for roots, the primeval beginnings of humanity, perhaps as an antidote to alienation, but also marked by difficulties, chaos, information overload and just plain inability to reach the truth. Racism and colonial and post-colonial issues are important in the context of the exhibition as an example of multiple 'betrayals' of humanity. In the dimension of individual and group experiences, alienation criticism of culture touches upon the issue of restoring dignity and equal treatment of every human being, the right to live in accordance with one's own convictions. By showing the processes of alienation, such as escaping into sophisticated wealth, rejection or exemption from the obligation to understand others, the exhibition does not only show a catastrophic (though very real) vision. Its finale is an act of also counteracting alienation through assertiveness, resistance and the strength of the body and soul. The power that lies within us — individual and collective — must resound in a cathartic burst. Otherwise, as Baldwin wrote, there will be the fire next time! ●●●

Maria Brewińska



John Akomfrah

ur. 1957 w Akrze (Ghana), mieszka i pracuje w Londynie. Artysta wizualny, reżyser filmowy i pionier brytyjskiego przemysłu filmowego, pisarz i scenarzysta, kurator; założyciel Black Audio Film Collective (1982). Pokazywał swoje filmy na licznych festiwalach międzynarodowych, jak Sundance Film Festival czy Toronto International Film Festival. Otrzymał m.in. brytyjską nagrodę Artes Mundi (2017).

Morze szaleństwa, 2015

Premiera filmu odbyła się w 2015 roku na Międzynarodowej Wystawie Sztuki w Wenecji, gdzie uznano go za jedną z najbardziej znaczących prac. Monumentalny tryptyk porusza problemy niewolnictwa, kolonializmu i postkolonializmu, ekologii, kryzysu uchodźców. W warstwie wizualnej kojarzy się z dokumentem historycznym bądź przyrodniczym; łączy nagrania archiwalne z nowymi zdjęciami inspirowanymi estetyką romantyzmu. Powstawał w okresie masowego exodusu uchodźców, dlatego podnosi kwestię znaczenia wód morskich jako świadka największych ludzkich okrucieństw, a także cmentarza milionów niewolników, więźniów, uchodźców. Motyw ten ukazany w kontekście historycznym i w dobie kryzysu uchodźczego ewokującego problemy polityczne i rasowe jest jednym z najważniejszych w twórczości artysty. Film podejmuje także problem nadmiernej eksploatacji zasobów naturalnych, chciwości i nieetycznych połowów.

born 1957 in Accra (Ghana), lives and works in London. Visual artist, film director and pioneer of the British film industry, writer and screenwriter, curator; founder of the Black Audio Film Collective (1982). He has shown his films at numerous international festivals, such as Sundance Film Festival and Toronto International Film Festival. He received, among others, the British Artes Mundi award (2017).

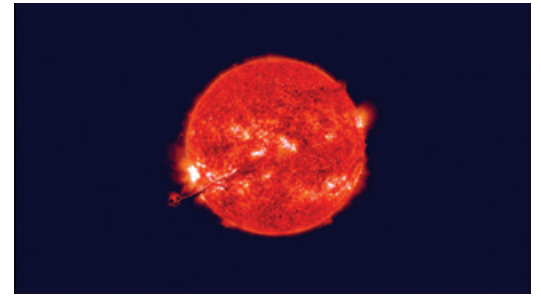


Vertigo Sea, 2015

The film premiered in 2015 at the International Art Exhibition in Venice, where it was recognised as one of the most significant works. The monumental triptych addresses the problems of slavery, colonialism and post-colonialism, ecology and the refugee crisis. In the visual layer, it is associated with a historical or natural document; it combines archival recordings with new photographs inspired by the aesthetics of Romanticism. It was created during a period of mass exodus of refugees, and therefore raises the issue of the importance of sea waters as a witness to the greatest human atrocities, and also as a cemetery for millions of slaves, prisoners and refugees. This motif, shown in the historical context and in the times of refugee crisis evoking political and racial problems, is one of the most important in the artist's work. The film also tackles the problem of over-exploitation of natural resources, greed and unethical fishing.

John Akomfrah, *Morze szaleństwa*, 2015, trójkanałowa instalacja wideo HD, dźwięk, 48'30", © Smoking Dogs Films, dzięki uprzejmości Lisson Gallery

John Akomfrah, *Vertigo Sea*, 2015, three-channel HD video installation, sound, 48'30", © Smoking Dogs Films, courtesy of Lisson Gallery



Arthur Jafa

ur. 1960 w Tupelo (Stany Zjednoczone), mieszka i pracuje w Los Angeles. Artysta wizualny, reżyser filmowy, operator, współzałożyciel studia filmowego TNEG. Współpracował z takimi artystami jak Kanye West, Solange, Jay-Z i Beyoncé. Otrzymał Złotego Lwa na Międzynarodowej Wystawie Sztuki w Wenecji (2019).

SZCZYT, 2013

Film ten jest jednym z najwybitniejszych dzieł ostatniej dekady. Powstał w technice found footage — zmontowany z ponad 800 zdjęć zapożyczonych z różnorodnych mediów. Obrazy emitowane są przy akompaniamencie apokaliptycznego pejzażu dźwiękowego, w rytmie ścieżki techno DJ-a Roberta Hooda, w szybkim pulsującym rytmie przypominającym bicie serca. Wyznaczający skomplikowaną ontologię „czarnego potencjału” *SZCZYT* jest efektem szeroko zakrojonych badań artysty nad „czarną” kulturą i estetyką. W większości drastyczne zdjęcia poddawane są afektywnym zbliżeniom, tworzą koszarne uwikłania i relacje, budzą silny emocjonalny oddźwięk, pokazując zainteresowanie Jafa problemami rasowymi, wstrętem i sublimacją. Zdjęcia pędzą i zmieniają się w tempie uniemożliwiającym ich całościową percepcję, co wywołuje pragnienie oglądania filmu wciąż od nowa.

born 1960 in Tupelo (United States), lives and works in Los Angeles. Visual artist, film director, cinematographer, co-founder of the TNEG film studio. He has collaborated with such artists as Kanye West, Solange, Jay-Z and Beyoncé. He was awarded the Golden Lion at the International Art Exhibition in Venice (2019).

APEX, 2013

The film is one of the most outstanding works of the last decade. It was created in found footage technique — edited from over 800 photos taken from various media. The images are broadcast to the accompaniment of an apocalyptic sound landscape, in the rhythm of Robert Hood's DJ techno track, in a fast pulsating rhythm reminiscent of a heartbeat. Determining the complex ontology of the 'black potential', *APEX* is the result of extensive research on black culture and aesthetics by the artist. The photos, most of them drastic, are subjected to affective close-ups, creating nightmarish entanglements and relationships, evoking a strong emotional response, showing Jaffa's interest in racial problems, repulsion and sublimation. The photos speed by and change at a pace that makes it impossible to perceive them wholly, which evokes the desire to watch the film from the beginning.

Arthur Jafa, *SZCZYT*, wideo, 2013, 8'12", dzięki uprzejmości artysty i Gavin Brown's Enterprise

na sąsiedniej stronie:

Angelika Markul, *Ziemia opuszczenia*, 2014, wideo, 2'53", dzięki uprzejmości artystki

Angelika Markul, *Ziemia opuszczenia*, 2014, instalacja, Muzeum Sztuki w Łodzi, dzięki uprzejmości artystki

Arthur Jafa, *APEX*, video still, 2013, 8'12", courtesy of the and Gavin Brown's Enterprise

opposite:
Angelika Markul, *Land of Departure*, 2014, installation, Muzeum Sztuki in Łódź, courtesy of the artist

Angelika Markul, *Land of Departure*, 2014, video, 2'53", courtesy of the artist

Angelika Markul

ur. 1977 w Polsce, mieszka i pracuje w Paryżu. Absolwentka École National Supérieure des Beaux-Arts w Paryżu. Tworzy rzeźby, obrazy, filmy, instalacje. Laureatka nagród: MAIF (2017), COAL (2016), SAM Art Project Prize (2013).

Ziemia opuszczenia, 2014

Film powstał w obserwatorium ALMA na pustyni Atacama w Chile na wysokości 5000 metrów n.p.m., gdzie ogromny teleskop rejestruje gwiazdy i planety rodzące się w obłokach gazu, odległe galaktyki formujące się na krańcach obserwowalnego Wszechświata. Tytuł pracy odnosi się do wierzeń rdzennych mieszkańców Ameryki Łacińskiej, dla których Ziemia jest zaledwie początkiem dalszego życia w kosmosie. Film prezentuje uwodzicielski obraz rozgwieżdżonego i pełnego poruszających się gwiazd nieba, jego głębię dominującą nad linią mrocznego ziemskiego pejzażu. To jedyna praca na wystawie dotykająca kwestii natury pozaziemskiej, jej niedostępności, niezależności. Usytuowanie na stosunkowo niewielkim obszarze pustyni ponad 60 anten teleskopowych ukazuje ingerencję ludzi w naturę, chęć zawładnięcia kosmosem nie tylko w celach poznawczych. Doświadczenie miejsca i nieskończoności kosmosu wywołuje uczucie głębokiego osamotnienia, izolacji, ale i potrzebę celowej alienacji — odosobnienia w celu doświadczenia spokoju, medytacji, wglądu we własne wnętrze. Projekcji towarzyszy kojący dźwięk szumu kosmicznego.

born 1977 in Poland, lives and works in Paris. Graduate of the École National Supérieure des Beaux-Arts in Paris. She creates sculptures, paintings, films, installations. Winner of awards: MAIF (2017), COAL (2016), SAM Art Project Prize (2013).

Land of Departure, 2014

The film was made in the ALMA observatory in the Atacama desert in Chile at an altitude of 5,000 meters above sea level, where a huge telescope registers stars and planets born in clouds of gas, distant galaxies formed at the ends of the observable Universe. The title of the work refers to the beliefs of the indigenous population of Latin America, for whom the Earth is only the beginning of further life in space. The film presents a seductive picture of a starry sky full of moving stars, its depth dominating the dark earthly landscape. This is the only work in the exhibition that touches upon the issues of extraterrestrial nature, its inaccessibility and independence. The location of over 60 telescopic antennas in a relatively small desert area shows the interference of people in nature, the desire to take over space not only for cognitive purposes. Experiencing the site and infinity of the cosmos evokes the feeling of deep loneliness, isolation, but also the need for deliberate alienation — isolation in order to experience peace, meditation, insight into one's own interior. The projection is accompanied by the soothing sound of cosmic noise.



Allora & Calzadilla

Jennifer Allora (ur. 1974 w Filadelfii) i **Guillermo Calzadilla** (ur. 1971 w Hawanie), od 1995 roku duet artystyczny tworzący instalacje, rzeźby, performanse, wideo, instalacje dźwiękowe. Wystawiali m.in. w Philadelphia Museum of Art, Museum of Modern Art w Nowym Jorku, Stedelijk Museum w Amsterdamie, Los Angeles County Museum of Art, na documenta w Kassel (2012) i Międzynarodowej Wystawie Sztuki w Wenecji (2011, 2015).

Wielka cisza, 2014

„Wielka cisza” to określenie paradoksu Fermiego, badacza opisującego sprzeczność pomiędzy wysokim szacunkiem prawdopodobieństwa istnienia cywilizacji pozaziemskich przy jednoczesnym braku obserwowalnych śladów tego życia w kosmosie w postaci sond, statków czy sygnałów. „Gdzie oni są?” — pytał Enrico Fermi w 1950 roku. Dwukanałowy film duetu Allora & Calzadilla zestawia obraz potężnego teleskopu w obserwatorium Arecibo w Portoryko (nadającego i odbierającego sygnały z kosmosu) z obrazami portorykańskiego lasu tropikalnego zamieszkanego przez zagrożone wyginięciem papugi: amazonki niebieskoskrzydłe. Film powstał we współpracy z pisarzem science fiction Tedem Chiangiem. W odpowiedzi na dociekania, dlaczego szukamy przejawów życia w kosmosie, pozostając jednocześnie głuchymi na sygnały innych gatunków manifestujących swoje życie na Ziemi, napisał on tekst towarzyszący tej instalacji, w którym narratorami są papugi. To z ich perspektywy poznajemy paradoksalną sytuację — jak bardzo zdeterminowani są ludzie, jeśli chodzi o kosztowne poszukiwania inteligencji pozaziemskiej przy jednoczesnych karygodnych zaniechaniach względem istot żyjących obok.

Jennifer Allora (born 1974 in Philadelphia) and **Guillermo Calzadilla** (born 1971 in Havana), since 1995 an artistic duo creating installations, sculptures, performances, videos, sound installations. They have exhibited at the Philadelphia Museum of Art, the Museum of Modern Art in New York, Stedelijk Museum in Amsterdam, the Los Angeles County Museum of Art, at documenta in Kassel (2012) and the International Art Exhibition in Venice (2011, 2015).

The Great Silence, 2014

‘The Great Silence’ is a term used to describe the paradox of Fermi, a researcher



describing the contradiction between high probability of the existence of extraterrestrial civilisations and the lack of observable traces of this life in space in the form of probes, ships or signals. ‘Where are they?’, asked Enrico Fermi in 1950. Allora & Calzadilla’s two-channel film juxtaposes the image of a powerful telescope at the Arecibo Observatory in Puerto Rico (transmitting and receiving signals from space) with the image of a Puerto Rican rainforest inhabited by endangered parrots: Puerto Rican amazons. The film was made in cooperation with science fiction writer Ted Chiang. In response to his in-

quiries as to why we are looking for signs of life in space, while remaining deaf to the signals of other species manifesting their life on Earth, he wrote a text accompanying this installation, in which parrots are the narrators. It is from their perspective that we learn about the paradoxical situation — how determined people are when it comes to the costly search for extraterrestrial intelligence and at the same time the shameful overlooking of the creatures living next to them.

Allora & Calzadilla, *Wielka cisza*, 2014, trójkanałowe wideo HD, 16'22", wystawa Allora & Calzadilla: *Intervals*, Philadelphia Museum of Art; The Fabric Workshop and Museum, 2014

Allora & Calzadilla, *The Great Silence*, 2014, three-channel HD video installation, 16'22", Allora & Calzadilla: *Intervals* exhibition, Philadelphia Museum of Art; The Fabric Workshop and Museum, 2014

Camille Henrot

ur. 1978 w Paryżu, mieszka i pracuje w Paryżu i Nowym Jorku. Tworzy filmy, rzeźby, instalacje. Ukończyła École Nationale Supérieure des Arts Décoratifs w Paryżu. Laureatka Nam June Paik Award (2014); jej praca *Grosse Fatigue* otrzymała Srebrnego Lwa na Międzynarodowej Wystawie Sztuki w Wenecji (2013).

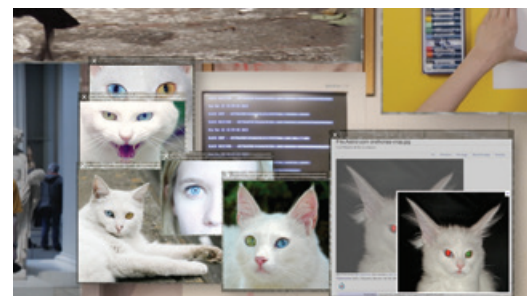
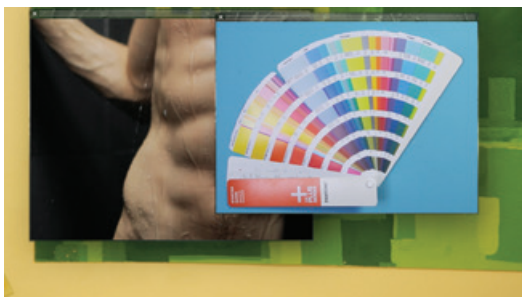
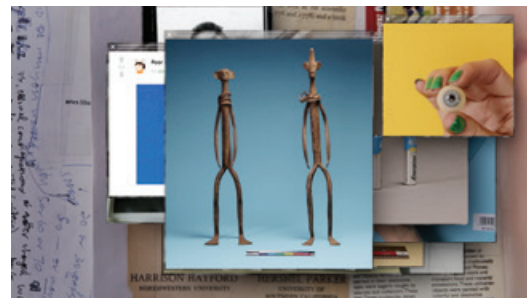
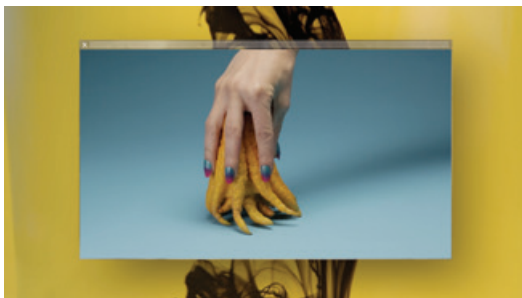
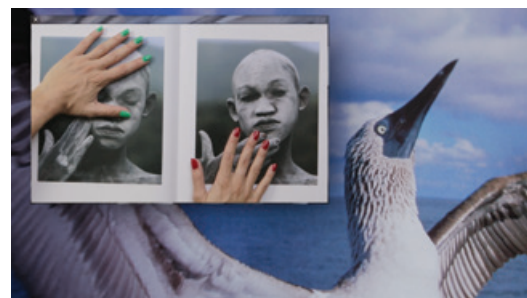
Grosse Fatigue, 2013

Film powstał w trakcie pobytu artystki w Smithsonian Institution w Waszyngtonie. Prezentuje wybór zdjęć zaczerpniętych z bazy tej instytucji i z internetu, pojawiających się szybko i rytmicznie w oknach przeglądark komputerowych oraz w formie wyskakujących automatycznie okienek. Tematem prowadzonych w internecie poszukiwań były początki świata ukazane poprzez zdjęcia antropologicznych artefaktów, zestawione z obrazami współczesnej kultury tworzącymi przypadkowe znaczenia i relacje. Koncentracja na zasobach wiedzy skatalogowanych w sieci ukazuje ją jako rodzaj nowoczesnej, niedającej się przyswoić encyklopedii o kosmologicznym wymiarze, w której dotarcie do początków uniwersum jest trudne ze względu na nadmiar pojawiających się po drodze informacji. Film powstał we współpracy z poetą Jacobem Brombergiem; jego tekst recytuje muzyk Akwetey Orraca-Tetteh.

born 1978 in Paris, she lives and works in Paris and New York. She creates films, sculptures and installations. She graduated from École Nationale Supérieure des Arts Décoratifs in Paris. Winner of the Nam June Paik Award (2014); her work *Grosse Fatigue* received the Silver Lion at the Venice International Art Exhibition (2013).

Grosse Fatigue, 2013

The film was made during the artist's stay at the Smithsonian Institution in Washington. It presents a selection of photos taken from the database of the institution and from the Internet, appearing quickly and rhythmically in the windows of computer browsers and in the form of automatically popping up windows. The topic of the research conducted on the Internet was the beginning of the world, shown through photographs of anthropological artefacts juxtaposed with images of contemporary culture, creating random meanings and relationships. Concentration on the resources of knowledge catalogued on the web shows it as a kind of modern, assimilable encyclopaedia of cosmological dimension, in which reaching the beginnings of the universe is difficult due to the excess of information appearing along the way. The film was made in cooperation with poet Jacob Bromberg and its text is recited by musician Akwetey Orraca-Tetteh.



Camille Henrot, *Grosse Fatigue*, 2013, wideo (kolor, dźwięk), 13'

Camille Henrot, *Grosse Fatigue*, 2013, video (colour, sound), 13'

oryginalna muzyka | original music by Joakim

głos | voice by Akwetey Orraca-Tetteh

tekst powstał we współpracy z | text written in collaboration with Jacob Bromberg

producent | producer: kamel mennour, Paris/London; z dodatkowym wsparciem | with the additional support of Fonds de dotation Famille Moulin, Paris

produkcja | production: Silex Films

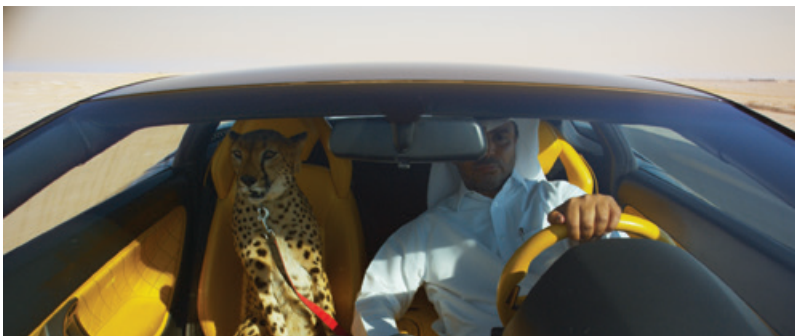
Srebrny Lew, 55 Biennale Sztuki w Wenecji | Silver Lion, 55th Venice Biennale, 2013

projekt zrealizowany w ramach | project conducted as part of the Smithsonian Artist Research Fellowship Program, Washington

specjalne podziękowania dla | special thanks to the Smithsonian Archives of American Art, the Smithsonian National Museum of Natural History, and the Smithsonian National Air and Space Museum

© ADAGP Camille Henrot

dzięki uprzejmości artystki | courtesy the artist, Silex Films i | and kamel mennour, Paris



Yuri Ancarani

ur. 1972 w Rawennie, mieszka i pracuje w Mediolanie, reżyser filmowy. Laureat wielu nagród i wyróżnień, w tym m.in. Grand Prix w konkursie *Lab Competition* na Festival du Court Métrage w Clermont-Ferrand (2012) czy Short Film Grand Prize na IndieLisboa — Festival Internacional de Cinema w Lizbonie (2013).

Wyzwanie, 2018

Film powstał w Katarze, jednym z najbogatszych krajów świata, jako efekt kilkuletniej obserwacji grupy arabskich szejków uprawiających elitarne hobby — sokolnictwo. Niezwykle bogaci mężczyźni otoczeni luksusowymi dobrami i kultywujący wielkomiejski styl życia realizują swoją pasję, przygotowując ptaki do zawodów na pustyni. Przewożone prywatnymi odrzutowcami i sportowymi samochodami sokoły trenują, polując na gołębie. Obiektywne oko kamery ukazuje zamożnych przedstawicieli wyrafinowanej kultury, oddanych tradycji, ale i konsumpcji w stylu zachodnim.

born 1972 in Ravenna, lives and works in Milan, film director. Winner of many awards and distinctions, including the Grand Prix in the *Lab Competition* at the Festival du Court Métrage in Clermont-Ferrand (2012) and the Short Film Grand Prize at the IndieLisboa — Festival Internacional de Cinema in Lisbon (2013).

Yuri Ancarani, *The Challenge*, 2018

The film was made in Qatar, one of the richest countries in the world, as a result of several years of observation of a group of Arab sheikhs practising an elite hobby — falconry. Extremely rich men surrounded by luxurious goods and cultivating the urban lifestyle pursue their passion, preparing birds for competitions in the desert. Transported by private jets and sports cars, falcons train by hunting pigeons. The objective eye of the camera shows the wealthy representatives of refined culture, dedicated to tradition, but also to consumption in the Western style.

Yuri Ancarani, *Wyzwanie*, 2016, wideo, 69', dzięki uprzejmości artysty oraz Galerie Isabella Bortolozzi

na sąsiedniej stronie:

Clément Cogitore, *Zamorskie zaloty*, 2017, wideo, 5'26", produkcja: Paryska Opera Narodowa — scena 3/Les Films Pélleás, dzięki uprzejmości artysty oraz Galerie Eva Hober i Galerie Reinhard Hauff

Yuri Ancarani, *The Challenge*, 2016, wideo, 69', courtesy of the artist and Galerie Isabella Bortolozzi

opposite:

Clément Cogitore, *Les Indes galantes*, 2017, wideo, 5'26", production: Opéra national de Paris — 3 scène/Les Films Pélleás, courtesy of the artist, Galerie Eva Hober and Galerie Reinhard Hauff

Clément Cogitore

ur. 1983 w Colmarze (Francja), mieszka i pracuje w Paryżu i w Strasburgu. W swojej twórczości łączy film, wideo, instalacje i fotografie. Jego filmy były pokazywane na wielu międzynarodowych festiwalach filmowych, m.in. w Cannes i Locarno. Laureat nagrody Fondation Gan na festiwalu filmowym w Cannes (2015) i Prix Marcel Duchamp (2018).

Zamorskie zaloty, 2018

Film inspirowany jest operą-baletem Jeana-Philippe'a Rameau *Zamorskie zaloty* (1735). Jej tematem jest miłość: przegnana z Europy, wędruje po innych kontynentach ścigana przez boga wojny Marsa. Odwiedza między innymi Indie i Amerykę Południową. Kontekst opery łączy ją z konsekwencjami kolonializmu, niewolnictwem i historią czarnych obywateli Ameryki Północnej. W latach dziewięćdziesiątych XX wieku czarnoskórzy mieszkańcy getta Los Angeles, buntując się przeciwko brutalności policji, stworzyli taniec *krump*, poprzez który wyrażali swój gniew i opór. Angażując młodych ludzi tańczących *krump*, Cogitore połączył klasyczną muzykę z kulturą czarnego getta: powstała spontaniczna choreografia ciał jako forma protestu możliwa w każdych czasach. Praca nasycona ogromną siłą tańca i muzyki zamyka wystawę, wzywając do działania.

born 1983 in Colmar (France), he lives and works in Paris and Strasbourg. In his work, he combines film, video, installations and photography. His films have been screened at many international film festivals, including Cannes and Locarno. Winner of the Fondation Gan Award at the Cannes Film Festival (2015) and the Prix Marcel Duchamp (2018).

Les Indes galantes, 2018

The film is inspired by Jean-Philippe Rameau's ballet opera *Les Indes galantes* [The amorous Indies] (1735). Its theme is love: chased away from Europe, it travels to other continents, chased by Mars, the god of war. It visits, among others, India and South America. The context of the opera combines it with the consequences of colonialism, slavery and the history of the black citizens of North America. In the 1990s, black people in the Los Angeles ghettos rebelled against police brutality and created *krump*, a dance to express their anger and resistance. Involving young people dancing *krump*, Cogitore combined classical music with the culture of the black ghetto: a spontaneous choreography of bodies as a form of protest possible at any time. The work, saturated with the enormous power of dance and music, concludes the exhibition, calling for action.







Yuri Ancarani, *Wyzwanie*, 2016, video, 69', dzięki uprzejmości artysty oraz Galerie Isabella Bortolozzi

s. 44–45:

Clément Cogitore, *Zamorskie zaloty*, 2017, video, 5'26", produkcja: Paryska Opera Narodowa — scena 3/ Les Films Pélleas, dzięki uprzejmości artysty oraz Galerie Eva Hober i Galerie Reinhard Hauff

Yuri Ancarani, *The Challenge*, 2016, video, 69', courtesy of the artist and Galerie Isabella Bortolozzi

pp. 44–45:

Clément Cogitore, *Les Indes galantes*, 2017, video, 5'26", production: Opéra national de Paris — 3 scène/ Les Films Pélleas, courtesy of the artist, Galerie Eva Hober and Galerie Reinhard Hauff







Lado Lomitashvili

Lado Lomitashvili

kuratorka | curator: **Magda Kardasz**

współpraca | collaboration: **Julia Harasimowicz**

Water and Everything Resistant to działanie artystyczno-społeczne o charakterze site-specific, zlokalizowane w przestrzeni publicznej. Zgodnie z koncepcją autora główną część projektu stanowi budynek, w którym eksponowane są obiekty. Zaprojektowany w czasach Związku Radzieckiego miał służyć jako przedszkole, jednak jego budowę przerwano w połowie i dziś w jego zadaszonych częściach znalazły schronienie dwie rodziny. Konstrukcja budynku składa się z piętnastu otwartych i ośmiu zamkniętych heksagonów, które przylegają do siebie niczym komórki. Dzięki tej konfiguracji ekspozycję można było podzielić na poszczególne tematy, przy jednoczesnym zachowaniu wzajemnych więzi. Kluczowym medium projektu są rzeźby utworzone z przedmiotów codziennego użytku, wyekstrahowanych z otoczenia. Po zakończeniu wystawy miały one pozostać na miejscu, by mieszkańcy budynku mogli je wykorzystać zgodnie z własnymi pomysłami. Praca została zrealizowana w ramach Biennale Architektury w Tbilisi, dzięki wsparciu organizacji Propaganda.network. ●●●

Lado Lomitashvili urodził się w 1994 roku w Tbilisi, gdzie mieszka i pracuje. Ukończył Wydział Architektury Państwowej Akademii Sztuk Pięknych w Tbilisi. Architektura, jej forma i znaczenie oraz umiejętność myślenia przestrzennego odgrywają główną rolę w abstrakcyjnej twórczości Lomitashvilego. Szczególnie ważne dla niego są rozwiązania konstrukcyjne i umieszczenie dzieł w konkretnej przestrzeni, bowiem to właśnie fizyczna forma i miejsce nadają sens jego projektom. Charakterystyczne jest to, że artysta eksperymentuje z różnymi materiałami i mediami. W zależności od dominującego w danej pracy wątku zmienia kolor, formy, skalę i miejsce.

Water and Everything Resistant is a public, social, site-specific work, a large part of the concept of which is the building, where it is exhibited. Construction of the building, initially designed during soviet union for a kindergarten, was only half-completed and currently its roofed part serves as shelter for two families. The structure of the building consists of fifteen open and eight closed hexagons, which are interconnected like cells. Such configuration allows for the exposition to be



separated into topics, without breaking the connection between them. The main media of the project entitled *Water and Everything Resistant* are sculptures, created from objects extracted from everyday life and other environments. After completion of the exhibition, the sculptures was going to remain in the same space. Inhabitants of the building were able to use them for their original purposes. The work's created as part of Tbilisi Architecture Biennial with support of Propaganda.network. ●●●

Lado Lomitashvili was born in 1994, in Tbilisi, where he lives and works. He graduated from the faculty of architecture of the Tbilisi State Academy of Arts. Architecture, its significance and spatial thinking in general play a main role in the abstract works produced by Lomitashvili. Constructive solutions and location of the works are one of the important parts of Lomitashvili's work, since physical form and location are largely indicative of the conceptual thinking behind the artworks. Relationship of the artist with material and media, which he constantly changes, is notable. Changes depend on what is dominant for the work in question: color, shape, scale or location.

Instytut Polski w Tbilisi kierowany przez Lecha Kończaka powołał do życia Nagrodę im. Zygmunta Waliszewskiego dla gruzińskiej artystki/artysty wizualnego. Jej patronem jest wybitny polski malarz okresu międzywojennego, który spędził swoją młodość w Tbilisi, w środowisku czołowych twórców gruzińskiej awangardy.

W tym roku grupa doświadczonych kuratorów sceny gruzińskiej zaproponowała kandydatów do nagrody, a następnie kuratorzy z Polski — Magda Kardasz, Piotr Rypson, Monika Szewczyk oraz Waldemar Tatarczuk — wyłonili zwycięzców. Nagrodę główną otrzymała GRUPA BOUILLON, a wyróżnienie za wyjątkową zdolność łączenia różnych środków wyrazu, narzędzi wypowiedzi artystycznej oraz subtelność estetyczną trafiło do Lado Lomitashvilego. Nagroda specjalna ma postać prezentacji twórczości artysty organizowanych przez Zachęte — Narodową Galerię Sztuki w Warszawie, Galerię Arsenał w Białymstoku i Galerię Labirynt w Lublinie.

The Polish Institute in Tbilisi, headed by Lech Kończak, has announced the establishing of the Zygmunt Waliszewski Award, presented to Georgian visual artists. The award was named after an outstanding Polish painter of the Interbellum, who spent his youth in Tbilisi, in the milieu of the most prominent Georgian avant-garde artists. This year, a group of experienced curators active in the Georgian scene selected a number of candidates for the award. Subsequently, Polish curators — Magda Kardasz, Piotr Rypson, Monika Szewczyk and Waldemar Tatarczuk — selected the winners. The main award went to the BOUILLON GROUP, with a special distinction awarded to Lado Lomitashvili, for his exceptional ability to combine various means of artistic expression, media and his aesthetic subtlety. The special award comprises showcases of artist's works organised by Zachęta — National Gallery of Art in Warsaw, the Arsenał Gallery in Białystok and the Labirynt Gallery in Lublin.

Odporne na wodę i inne czynniki, minidzielnica Didi Dighomi III, Tbilisi, 1.11.2018

Water and Everything Resistant, Didi Dighomi III microdistrict, Tbilisi, 1 November 2018

27.07–22.11.19

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

Projekt X

Project X

kuratorki | curators: **Magdalena Komornicka, Gosia Wdowik**

współpraca | collaboration: **Aleksandra Szklarczyk**

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

artyści | artists: **Claire Cunningham, Prinz Gholam, Zuza Golińska & Magdalena Łazarczyk, Florentina Holzinger, Agnieszka Kryst, Ivana Müller, Ramona de Barbaro & Aleksandra Borys, Joanna Piotrowska, Magdalena Ptasznik, Michele Rizzo, Teatr 21, Miet Warlop, Weronika Wysocka**





Symbol X oznacza najczęściej niewiadomą (szukaną), możliwą do znalezienia doświadczalnie lub — w matematyce — przez rozwiązanie równań lub nierówności. Termin projekt oznacza „zorganizowane ciągi działań ludzkich” lub zbiór aktywności połączonych ze sobą w złożony sposób.

Projekt X to performatywna wystawa, która wykorzystuje narracyjny potencjał luk przestrzennych i czasowych w pracy instytucji — puste sale ekspozycyjne pomiędzy jedną a drugą wystawą, nieużywane akurat części budynku, wolne terminy, niepotwierdzone lub odwołane wydarzenia. Przez pięć miesięcy w różnych przestrzeniach Zachęty odbędzie się kilkanaście performansów, dla których kluczowa jest sprawczość widza, czyli aktywne uczestnictwo, fizyczna lub wirtualna obecność oraz wspólne budowanie narracji i opowiadanie historii. Każdy z zaproszonych artystów wykorzystuje inne środki wyrazu i sposoby komunikacji z widzem — od doświadczenia ciała w ruchu, narzędzia współczesnej choreografii eksperymentalnej, przez metody pracy warsztatowej i media społecznościowe, po storytelling, pracę z fikcją czy konwencje teatralne (kostium, rola, rekwizyty, tekst literacki). Punktem wyjścia dla wystawy była współpraca pomiędzy kuratorką Zachęty a reżyserką teatralną i połączenie kuratorskich metod budowania relacji i reżyserskiej umiejętności tworzenia światów. Jest ona próbą odpowiedzi na pytania: czy kolejne performanse mogą wciągać jak odcinki serialu lub rozdziały książki? Czy wystawa może rozwijać się z czasem i opowiadać historię? Co się dzieje pomiędzy jednym a drugim performansem? I wreszcie — czy można reżyserować doświadczenie wizyty w galerii? ●●●

The letter X usually stands for an unknown variable, which can be found through experimentation or — in mathematics — by solving equations or inequalities. The term project means ‘organised sequences of human activities’ or a set of activities combined in a complex way.

Project X is a performative exhibition that uses the narrative potential of spatial and temporal gaps in the work of the institution — exhibition rooms that stand empty between one exhibition and the next, unused parts of the building, free time slots, unconfirmed or cancelled events. Over five months, the various spaces of Zachęta will be the setting for over a dozen performances for which the key is the viewer’s agency — active participation, physical or virtual presence, and shared narrative building and storytelling. Each of the invited artists uses different means of expression and communication with the audience — from the experience of the body in motion, tools of contemporary experimental choreography, through workshop methods and social media, to storytelling, work with fiction, and theatrical conventions (costume, role, props, literary text). The starting point for the exhibition was the cooperation between the curator of Zachęta and a theatre director and the combination of curatorial methods of building relations and the director’s ability to create worlds. It is an attempt to answer the questions: can subsequent performances draw the viewers in like episodes of a series or subsequent chapters of a book? Can an exhibition develop over time and tell a story? What happens between one performance and the next? And finally — is it possible to direct the experience of a visit to a gallery? ●●●

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

Centrum w Ruchu, *Celebracja*, 7.07.2018, wystawa Plac Małachowskiego 3

Center in Motion, *Celebration*, 7 July 2018, Plac Małachowskiego 3 exhibition

Z Magdaleną Komornicką rozmawia Gosia Wdowik

Magdalena Komornicka talks to Gosia Wdowik



foto: | photo: Bartosz Górka, archiwum Zachęty / Zachęta archive

Gosia Wdowik: Dlaczego zaprosiłaś reżyserkę teatralną jako współkuratorkę wystawy?

Magdalena Komornicka: Najpierw zaprosiłam cię do udziału w wystawie *Plac Małachowskiego 3* jako artystkę, z tej współpracy wynikła kolejna.

Skąd więc pomysł, żeby zaprosić reżyserki teatralne do wystawy i czego się po tym spodziewałaś? Co „nowego” możemy wprowadzić do galerii?

Praca nad spektaklem czy performansem opiera się na pracy zespołowej także na poziomie koncepcji, a artyści wizualni i kuratorzy najczęściej pracują sami — to determinuje narzędzia i metody pracy. Artyści sztuk performatywnych mają też zupełnie inny kontakt z publicznością i siłą rzeczy inaczej traktują widza. Działając na żywo, można widza zobaczyć, poczuć, skonfrontować się z publicznością. Publiczność zauważy każdy błąd, każdą wpadkę — jest elementem procesu, bo to, jak się zachowa, jaką atmosferę wytworzy, wpływa na to, czy praca się udała. Zrozumiałam to dopiero, pracując z tobą i Anią Karasińską. Pierwszy raz na własnej skórze poczułam, jak różną energię może wytworzyć publiczność i jak ten sam performans, ten sam spektakl, może mieć różny przebieg.

Co wniosły projekty performatywne do twojej pracy jako kuratorki?

Praca nad wystawą performatywną czy choreograficzną odbywa się w czasie rzeczywistym, wernisaż jest początkiem pracy, a nie jej zwieńczeniem. To mi się wydaje najtrudniejsze i zarazem najbardziej fascynujące. Dla kogoś, kto miał do czynienia z teatrem, jest oczywiste, że nad spektaklami pracuje się po premierze, czyli po pierwszym zderzeniu z publicznością, ale dla mnie to było nowe.

Tak, spektakle premierowe to są właściwie nadal próby.

Wystawy performatywne nauczyły mnie pracy zespołowej i otworzyły na to, że w procesie twórczym można zdać się na intuicję, pracować z niewiedzą i ciągle zmieniać zdanie. Nauczyłam się też rozmawiać z publicznością.

Inspiracją dla *Placu Małachowskiego 3* było doświadczenie rozmów z publicznością wystawy *Lepsza ja*. Czego się z nich dowiedziałaś?

Przedtem nie wiedziałam wiele o naszej publiczności. Opierałam się na własnym doświadczeniu — widza wystaw, spektakli teatralnych, performansów i tańca. Jestem

świadoma lęków i oporu, jeżeli chodzi na przykład o współuczestnictwo. Jako widz nauczyłam się, że nie musi być ono niebezpieczne, częściej jest rozwijające. Instytucja czy artysta muszą stworzyć warunki, w których takie doświadczenie będzie dla widza wartościowe. Dużo myślałam o tym, jakie cechy musi mieć przestrzeń wystawy performatywnej, żeby publiczność się w niej dobrze czuła niezależnie od tego, jaką decyzję podejmie — uczestniczenia bądź nie. *Lepsza ja* stała się badaniem terenowym, bo okazało się, że muszę być cały czas na salach. Rozmawiałam ze wszystkimi, obserwowałam i wreszcie zaczęłam czytać książki skarg i wniosków. Kolejna wystawa, *Plac Małachowskiego 3*, była odpowiedzią na uwagi widzów i próbą pójścia krok dalej w budowaniu relacji z publicznością. W ramach *Projektu X* chcemy wykorzystać wszystkie kanały komunikacji z widzem i sprawdzić, czy publiczność zechce oglądać kolejne performanse jak kolejne odcinki serialu, czytać je jak kolejne rozdziały książki. Czy będzie śledzić rozwój wydarzeń w ramach wystawy? Czy zaangażuje się w nasz pomysł?

I czy trzeba przyjść do galerii, żeby śledzić rozwój wydarzeń...

Kwestia uczestnictwa i obecności oraz wartościowania doświadczenia w dzisiejszej rzeczywistości jest bardzo ciekawa. Jeśli na performansie w galerii było 30 osób, a relacje z tego wydarzenia na Instagramie widziało 3000 osób, to jak liczyć frekwencję? Czym się różni doświadczenie zapośredniczone przez media społecznościowe? Claire Bishop zwraca uwagę, że „zjawisko wystaw choreograficznych wyłoniło się około 2007–2008 roku, czyli dokładnie wtedy, gdy na rynku pojawił się iPhone, a nasze życie zdominowała wszechobecna przenośna technologia”.

Chciałabym jeszcze wrócić do metod pracy — jak sposób pracy czy produkcji wpływa na treść tego, co powstaje. Na przykład: gdyby w spektaklu *Dziewczynki* dziewczynki-aktorki nie były potraktowane jako współtworzące ten projekt, ale jako zatrudnione performerki, to nie zbudowałabym jakiegось rodzaju intymności, wspólnoty, która wydarzyła się przypadkiem i okazała się dla wielu widzów najważniejszym elementem tego spektaklu. Nie zaplanowałam tego, że one się zaprzyjaźnią, a to właśnie stało się treścią spektaklu — dzięki temu, że pewne decyzje podejmowałam w trakcie, w wyniku procesu pracy zespołowej i budowania wspólnoty.

Przypadek jako narzędzie jest bardzo twórczy. A nie ma na to zwykle przyzwolenia — jeśli podejmujesz pracę jako reżyser czy kurator to „musisz wiedzieć”. Działanie oparte na rozmowie z artystą i z publicznością pozwala pójść w niespodziewanym kierunku i wszystkich zaskoczyć.

Po zobaczeniu *Gniewu* powiedziałaś (co było dla mnie bardzo ważne), że miałam superproces pracy nad spektaklem, a nie było go widać w spektaklu. Nie pomyślałam, że widz nie będzie miał dostępu do tej wiedzy. Jaką informację dać widzowi, aby była ona przewodnikiem, ale żeby uniknąć jej natłoku i tej podróży całkowicie nie wyreżyserować?

I nie zabić tym doświadczenia, nie przegadać...

Właśnie tak rozumiem założenia *Projektu X*: stwarzamy ścieżkę, planujemy podróż widza i próbujemy odpowiedzieć na te pytania.

Nie mam pomysłu, jak zrobić to inaczej, niż rozmawiając z publicznością. Myślę, że w pracach, które pokażemy w ramach *Projektu X*, sprawczość widza jest kluczowym elementem — widz jest najbliżej tego procesu, może się do niego w pewien sposób włączyć. A wgląd w proces pozwala dowiedzieć się, jak artysta myśli.

Kiedy zaprosiłaś mnie do wspólnej pracy nad wystawą, naszym punktem wyjścia była narracja. Zastanawialiśmy się, czy da się stworzyć wystawę fabularną. Nawet miałaś radykalny pomysł,



fot. | photo: Bartosz Górnka, archiwum Zachęty | Zachęta archive

żeby w formie wystawy ująć powieść taką jak *Chłopi*, co zresztą wydało mi się kuszące! A po pół roku pracy i rozmów odeszliśmy od tradycyjnie rozumianej narracji i zdecydowaliśmy się zaprosić do udziału w wystawie artystów, których prace oparte są na obecności widza i które nie opowiadają konkretnej historii, ale chcą widza zaprosić do jej współtworzenia. Są rodzajem przewodnika, rozwijającej się opowieści, a nie zamkniętej fabuły. Co o tym myślisz, czym jest teraz dla ciebie narracja, od której wyszliśmy?

Na proces pracy nad wystawą wpływają też czynniki zewnętrzne, choćby czas i budżet. Może zdecydowałybyśmy się na *Chłopów*, gdybyśmy miały przed sobą jeszcze rok pracy koncepcyjnej? Co by było, gdybyśmy zaprosiły artystów do zrobienia *Chłopów* w Zachęcie? Wydawało mi się, że tak można w sposób najbardziej radykalny połączyć nasze metodologie pracy — galerię z teatrem, white cube z black boxem. Zastanawialiśmy się, jak zaimplementować teatralne narzędzia do pracy nad wystawą, ale szybko zrozumieliśmy, że to po prostu byłby teatr w galerii. A co by się stało, gdyby powieść stanowiła punkt wyjścia dla wystawy? Albo efekt wystawy? A co by było, gdyby punktem wyjścia stała się nie powieść, a zbiór opowiadań? Lub gdybyśmy pomyślały o wystawie jako o serialu teatralnym, filmowym, telewizyjnym? Odpowiadając sobie na te wszystkie pytania, doszliśmy do wniosku, że te wszystkie formaty nas nie interesują, tylko to, co jest pomiędzy formatami — łączenie formatów, wychodzenie poza ich ramy, hybrydy i eksperymenty.

W tym roku Złotego Lwa na Biennale Sztuki w Wenecji dostał pawilon litewski prezentujący pracę Liny Lapelyte, Vaivy Grainyte i Rugile Barzdiukaite *Sun & Sea (Marina)* — operę o zmianach klimatycznych. Dwa lata temu biennale wygrała Anne Imhof z performansem *Faust*. Zastanawiam się nad potencjałem wpuszczania teatralności w przestrzeń galerijną. Lina Lapelyte powiedziała, że język opowiadania historii musi być coraz bardziej skomplikowany, ponieważ świat jest skomplikowany. Nie jest to tylko moda, tylko odpowiedź na konkretne potrzeby i wydaje mi się, że badasz ten sam potencjał. *Projekt X* można nazwać programem performatywnym, ale ty zawsze podkreślasz, że to jest wystawa. Powiedziałaś, że narrację klasycznej wystawy buduje się w przestrzeni, operuje się dramaturgią przestrzeni, a w wystawie performatywnej czy choreograficznej pracuje się z czasem i dramaturgią czasu. Czy coś jeszcze oprócz tego powoduje, że wystawy, które robisz, są jednak wystawami i dlaczego to jest dla ciebie takie ważne?

Dlatego ja uparcie swoje przedsięwzięcia nazywam wystawami, skoro nikt nie chce tego tak określać? [śmiech]. Pewnie, że łatwiej użyć magicznego słowa projekt, którym zresztą bawimy się w tytule wystawy. Ważne jest dla mnie rozsadzanie terminów, bo tak naprawdę wystawą jest to, co za nią uznamy, co nazwiemy wystawą. Wydaje mi się że dzisiaj, kiedy artyści pracują z różnymi mediami, na wielu poziomach i kiedy przestrzeń komunikowania się ze światem jest tak rozległa, trzeba poszerzać rozumienie zarówno pojęcia wystawy, jak i wyobrażenia o funkcji instytucji kultury. Zgadzamy się na poszerzenie pola sztuki, ale mamy problem z poszerzaniem systemu, w którym ta sztuka funkcjonuje.

Chyba to właśnie miała na myśli Lina Lapelyte: że poszerza się język, jakim się dziś wypowiada my i jakim opisujemy teraźniejszość, a jedną z reakcji na to jest mieszanie się mediów, łączenie tekstu, sztuki, muzyki, performansu. Dlatego wszyscy powinniśmy robić opery!
W takim razie następną zrobimy operę! ●●●

Gosia Wdowik — reżyserka teatralna, absolwentka wiedzy o teatrze. Studiowała także choreografię i performans. W Teatrze Powszechnym wyreżyserowała *Gniew* (2018), w TR Warszawa spektakle *Płkarczy* (2016) i *Strach* (2018), w Teatrze Studio *Dziewczynki* (2017).

Magdalena Komornicka — historyczka sztuki, kuratorka, producentka wystaw. Od 2006 roku związana z Zachętą — Narodową Galerią Sztuki w Warszawie, od 2012 w zespole kuratorskim. Autorka m.in. interdyscyplinarnych wystaw *Lepsza ja* (2017) i *Plac Małachowskiego 3* (2018).

Renata Piotrowska, praktyki performatywne, 20.07.2017, wystawa *Lepsza ja*

na sąsiedniej stronie:
Dominika Olszowy, *Ego Trip*, 7.07.2017, wystawa *Lepsza ja*

Renata Piotrowska, performative practices, 20 July 2017, *Better Self* exhibition

Dominika Olszowy, *Ego Trip*, 7 July 2017, *Better Self* exhibition



foto: | photo: Bartosz Góka, archiwum Zachęty | Zachęta archive

Gosia Wdowik: Why did you invite a theatre director to be a co-curator of the exhibition?

Magdalena Komornicka: I first invited you to participate in the *Plac Małachowskiego 3* exhibition as an artist, and that collaboration resulted in another one.

So where did you get the idea to invite theatre directors to the exhibition and what did you expect from it? What 'innovation' can we bring to the gallery?

Work on a spectacle or performance is based on teamwork also on the conceptual level, and visual artists and curators usually work alone — this determines the tools and methods of work. Performative artists have a completely different contact with the audience and necessarily treat the viewer differently. Working live, you can see and feel the viewer, confront the audience. The audience will notice every mistake, every slip-up — it is an element of the process, because the way they behave, the atmosphere they create, influences whether the work is successful or not. I didn't understand it until I worked with you and Ania Karasińska. For the first time, I felt for myself how different the energy produced by the audience can be, and how the same performance, the same spectacle, can have a different course.

What did performative projects bring to your work as a curator?

The work on a performative or choreographic exhibition takes place in real time, the opening is the begin-

ning of the work, not its culmination. This seems to me to be the most difficult and at the same time the most fascinating. For someone who dealt with the theatre, it is obvious that you work on the performances after the premiere — after the first collision with the audience — but for me it was new.

Yes, premiere performances are still rehearsals in a way.

Performative exhibitions taught me teamwork and opened me up to the fact that in the creative process, you can rely on intuition, work with ignorance and constantly change your mind. I also learned to talk to the audience.

***Plac Małachowskiego 3* was inspired by the experience of conversations with the audience at the *Better Self* exhibition. What did you learn from them?**

I didn't know much about our audience before. I relied on my own experience as a viewer of exhibitions, theatre shows, performances and dance. I am aware of fears and resistance when it comes to participation, for example. As a spectator, I have learned that it does not have to be dangerous, it is more often conducive to development. An institution or an artist must create conditions in which such experience will be valuable for the viewer. I've been thinking a lot about what features the space of a performative exhibition must have in order for the audience to feel good in it, regardless of what decision they make — to participate or not. The *Better Self* exhibition became a field study, because it

turned out that I had to be in the rooms all the time. I talked to everyone, watched them and finally started to read the books of complaints and suggestions. The next exhibition, *Plac Małachowskiego 3*, was a response to the viewers' comments and an attempt to go one step further in building relations with the audience. As part of *Project X*, we want to use all the channels of communication with the viewer and check whether the audience will want to watch the next performances as the next episodes of the series, read them as the next chapters of the book. Will they follow the development of the exhibition? Will they get involved in our idea?

And whether you have to come to the gallery to follow the course of the events . . .

The question of participation, presence and the evaluation of experience in today's reality is very interesting. If there were 30 people in the gallery at the performance, and 3,000 people saw reports from the event on Instagram, how to count the attendance? How is the experience mediated by social media different? Claire Bishop points out that 'the phenomenon of choreographic exhibitions emerged around 2007–2008, exactly when the iPhone emerged on the market and our lives became dominated by omnipresent portable technology'.

Let's go back to working methods — how the way we work or produce affects the content we produce. For example, if in

Paweł Sakowicz, *Jumpcore*, 16.08.2018, wystawa
Plac Małachowskiego 3

na sąsiedniej stronie:
Marta Ziółtek, *Pamela w galerii*, 11–13.08.2017,
wystawa *Lepsza ja*

Paweł Sakowicz, *Jumpcore*, 16 August 2018, Plac
Małachowskiego 3 exhibition

opposite:
Marta Ziółtek, *Pamela in the Gallery*, 11–13 August
2017, *Better Self* exhibition



foto: | photo: Weronika Wysocka, archiwum Zachęty / Zachęta archive

the *Girls* performance, the actors were not treated as co-creators of the project, but as employed performers, I would not have built the intimacy, the sense of community that was not the goal, but happened by accident and turned out to be the most important element of the performance for many viewers. I didn't plan to make friends with them, and that's what became the content of the performance — thanks to the fact that I made certain decisions during my work, as a result of the process of teamwork and community building.

Coincidence as a working tool is very creative. And this is not usually allowed — if you take up a job as a director or curator, you 'need to know'. Work based on a conversation with the artist and the audience allows us to go in an unexpected direction and surprise everyone.

After seeing *Anger*, you said (which was very important to me) that I had a great process of working on the performance, and it wasn't visible in the performance. I didn't think that the viewer wouldn't have access to that knowledge. What information should be given to the viewer so that it can also be a guide, but in a way that avoids information overload and doesn't direct this journey at all?

And doesn't kill the experience, doesn't overtalk it . . .

This is how I understand the assumptions of *Project X*: we create a path, plan the spectator's journey and try to answer these questions.

I have no idea how to do it differently than by talking with the audience. I think that in the works that we will show in *Project X*, the viewer's agency is the key element — the viewer is the closest to the process, they can join it in a way. And insight into the process allows you to learn how the artist thinks.

When you invited me to work with you on the exhibition, our starting point was a narrative. We were wondering if it would be possible to create a narrative exhibition. You even had the radical idea of staging a novel like Władysław Reymont's *The Peasants* as an exhibition, which was actually tempting! And

after six months of work and conversations we left the traditional narrative and decided to invite artists whose works are based on the presence of the viewer and who do not tell a specific story but want to invite the viewer to co-create it. They are a kind of a guide, a developing narrative, not a closed story. What do you think about that, what is the narrative we left behind now for you?

The exhibition process is also influenced by external factors, such as time and budget. Perhaps we would have decided on *The Peasants* if we had one more year of conceptual work ahead of us? What if we invited artists to do *The Peasants* at Zachęta? It seemed to me that this was the most radical way to combine our methodology of work — the gallery with the theatre, the white cube with the black box. We were wondering how to implement theatrical tools to work on an exhibition, but we quickly understood that it would be just a theatre in a gallery. What if the novel was the starting point for the exhibition? Or the effect of the exhibition? What if the starting point was not a novel but a collection of stories? Or if we thought of an exhibition as a theatrical, film or television series? Answering all these questions, we came to the conclusion that we were not interested in any of these formats, but in what is between them — combining formats, going beyond them, hybrids and experiments.

This year, the Golden Lion at the Venice Biennale of Art was awarded to the Lithuanian pavilion presenting *Sun & Sea (Marina)* by Lina Lapelyte, Vaiva Grainyte and Rugile Barzdziukaite — an opera on climate change. Two years ago, Anne Imhof won the Biennale with a performance of *Faust*. I wonder about the potential of letting theatricality into the gallery space. Lina Lapelyte said that the language of storytelling has to be increasingly complicated because the world is complicated. It is not just a fashion, it is a response to specific needs and I think you are exploring the same potential. *Project X* can be called a performative programme, but you always emphasise that it is an exhibition. You said that the

narration of a classical exhibition is built in a space, it uses the dramaturgy of a space, and in a performative or choreographic exhibition you work with time and the dramaturgy of time. Does anything else besides that make the exhibitions you create are still exhibitions, and why is that so important for you?

Why do I stubbornly call my projects exhibitions when nobody wants to describe them that way? [laughter] Sure, it is easier to use the magic word project, which we play with in the title of the exhibition. It is important for me to explode those terms, because an exhibition is whatever we consider to be one, whatever we call an exhibition. It seems to me that today, when artists work with many media, on many levels, and when the space for communication with the world is so vast, it is necessary to broaden the understanding of both the concept of an exhibition and the idea of the function of a cultural institution. We agree to broaden the field of art, but we have a problem with expanding the system in which this art functions.

I think that's what Lina Lapelyte meant: that the language we speak today and with which describe the present is expanding, and one of the reactions to this is the mixing of media, combining text, art, music, performance. That's why we should all do opera!

In that case, the next time, we'll do an opera! ●●●

Gosia Wdowik — theatre director, graduate of theatre studies. She also studied choreography and performance. She directed *Anger* (2018) at Teatr Powszechny, performances of *Football Players* (2016) and *Fear* (2018) at TR Warszawa, and *Girls* (2017) at Teatr Studio.

Magdalena Komornicka — art historian, curator, exhibition producer. Since 2006, she has been working at Zachęta — National Gallery of Art in Warsaw, since 2012, on the curatorial team. Author of interdisciplinary exhibitions *Better Self* (2017) and *Plac Małachowskiego 3* (2018).

Z Gosią Wdowik rozmawia Magdalena Komornicka

Gosia Wdowik talks to Magdalena Komornicka



foto: | photo: Natalia Kabanow

Magdalena Komornicka: Czy twoim zdaniem praca kuratora różni się od pracy reżysera?

Gosia Wdowik: Są bardzo bliskie sobie. Rozpoczynając pracę nad spektaklem, wychodzę od jakiegoś zagadnienia, które mnie w danym momencie interesuje, często bezpośrednio wskazanego w tytule. Jest to dla mnie pole badawcze, do którego zapraszam twórców będących specjalistami w obrębie tego zagadnienia. Do pracy nad *Strachem* zaprosiłam Roberta Bolesto, który chętnie pracuje z konwencją horroru, Tomasza Mroza jako scenografa, Dominikę Olszowy, żeby zrobiła kostiumy, i Katarzynę Szczerbę, która jest reżyserką dźwięku — grupę ludzi rozumiejących problem strachu i pracujących go w swojej twórczości. Chciałam, aby to byli artyści, którym ufam estetycznie — żebym mogła jako reżyserka ustalić tylko kierunek, a potem pozwolić im na wolność twórczą. Oprócz prób z aktorami mieliśmy też próby realizatorskie polegające na tym, że się spotykaliśmy i rozmawialiśmy o tym, kto nad czym w danym momencie pracuje,

pokazywaliśmy sobie swoje postępy. Pracowaliśmy razem, nie realizowaliśmy mojej wizji. Wszystkie te warstwy — tekstową, dźwiękową i wizualną — na koniec łączę w spójną całość. Tu widzę swoją kuratorską rolę, która polega na trzymaniu ręki na pulsie, a potem sklepaniu tych elementów w spektakl. Zaproszeni specjaliści nie pracują dla mnie, oni tworzą swoje dzieło w ramach naszej kolektywnej pracy — tak rozumiem swoje zadanie jako reżyserki. Myślę, że kurator działa podobnie.

Z tym że kurator pracuje najczęściej z obiektami w przestrzeni, a reżyser z ludźmi w przestrzeni i w czasie. W obu przypadkach — wobec widza.

W galerii widz ma dużo większą wolność. Może doświadczać wystawy, zwiedzać ją po swojemu, może chodzić, usiąść, fotografować, sprawdzić maile w telefonie, pójść na kawę, znużyć się, wyjść itd. W konwencjonalnej sytuacji teatralnej widz tej wolności nie ma — ja go zapraszam, żeby usiadł na widowni i poświęcił

swój czas, oglądając to, co mu zaproponuję. Jak już się zdecydował usiąść, to w większości wypadków musi doczekać do braw. To inaczej skonstruowane doświadczenie. Ale też sytuacja teatralna daje dużo komfortu, siedzisz i oglądasz...

I nie musisz podejmować decyzji!

Właśnie — *Gniew* jest nie tylko spektaklem, ale i instalacją, w której można się poruszać i podejmować decyzje. Kupując bilet, widz nie wiedział, że będzie w czymś takim brał udział, czuł się trochę zawiedziony, że to krzesło, ta komfortowa pozycja została mu zabrana, bo „nie na to się umawialiśmy”. Dla mnie ciekawe było odkrycie, że nie wystarczy moja decyzja reżyserka i koncepcyjna, ale wymaga to ode mnie przygotowania widza do tej sytuacji i wytłumaczenia, dlaczego to robię.

Czy likwidacja krzeseł na widowni jest porównywalna do sytuacji, kiedy artysta w Zachęcie zaprasza ludzi do pustej sali, gdzie nie ma prac wiszących na ścianach? Czy jednak pu-

Strach, reż. Gosia Wdowik, TR Warszawa

na sąsiedniej stronie:

Gniew, reż. Gosia Wdowik, Teatr Powszechny w Warszawie

Fear, dir. Gosia Wdowik, TR Warszawa

opposite:

Anger, dir. Gosia Wdowik, Teatr Powszechny, Warsaw

bliczność w galerii czuje się w takiej sytuacji bezpieczniej i jest bardziej otwarta niż publiczność teatralna, która spodziewa się krzeseł?

Wydarzenia performatywne już od dłuższego czasu funkcjonują w kontekście galeryjnym czy muzealnym, publiczność je oswoiła i zaakceptowała. Instalacja w teatrze nie jest tak popularna, a widz teatralny nie ma dużo doświadczeń z innymi konwencjami, innym ustawieniem widowni i aktorów bądź performerów i nie wie, jak się ma do tego odnieść. Takie zabiegi nie są nowe, ale ciągle nie są częste. Gdybym realizowała *Gniew* jeszcze raz, zrobiłabym dla widza jakiś rozbieg. Ostatnio byłam w Belgii na spektaklu Lotte van den Berg *Building Conversations*, który polegał na tym, że przez jakiś czas mieliśmy porozumiewać się tylko pozawerbalnie. Wydaje się to bardzo proste, ale żeby do tego doszło, wcześniej sformułowano dużo zasad, np. jak blisko siebie siedzimy, ile trwa ta konwersacja, że jest możliwość wyjścia itd. Dla artystki było bardzo ważne, żebyśmy to ustalili razem jako publiczność, a nie żeby ona to narzuciła. Moja grupa zdecydowała, że będziemy milczeć przez godzinę i 15 minut, ale zanim się na to zdecydowali, ludzie zadali milion dodatkowych pytań! Zaskoczyło mnie to, że decyzja o siedzeniu godzinę i 15 minut w ciszy wyzwala tyle lęku. Widz, który ma się poddać jakiemuś doświadczeniu, potrzebuje bardzo wielu informacji. Lotte van den Berg pracowała nad tym performansem od początku z publicznością i udoskonalała go, uwzględniając uwagi uczestników. Jeśli publiczność ma być głównym aktorem, to faktycznie dziwne byłoby nie robić z nią prób.

Co dla ciebie jest najciekawsze w pracy nad wystawą?

Kusiła mnie wizja wystawy narracyjnej. Ciebie w *Projekcie X* interesuje budowanie relacji z widzem np. poprzez media społecznościowe, a mnie — budowanie zaangażowania, uczestnictwa, trwania poprzez próby stworzenia świata, który jest równoległy do tego, co się wydarza w rzeczywistości. Ciekawe są dla mnie przestrzenie pomiędzy performansami, do których ty też często nawiązujesz. To jak w filmie miejsce między klatkami, między jednym zdjęciem a drugim, poza marginesem zdjęcia lub książki — przestrzeń do zagospodarowania i do pracy.

Chciałam jeszcze wrócić do publiczności. W *Gniewie* pracujesz z hasłem „follow me”, czyli poleceniem: śledź mnie, podążaj za mną, idź za mną, patrz na mnie. Czy pracując nad *Projektem X*, kontynuujesz te badania?

W jakimś sensie tak. Pytanie o to, jak prowokować uczestnictwo, postawiłam już w *Strachu*, w którym publiczność dostała słuchawki. W tym spektaklu widownia była ustawiona wobec sceny konwencjonalnie, na wprost, natomiast wytworzył się dodatkowy kanał uczestnictwa związany ze słuchawkami, które zbliżyły



foto: | photo: Natalia Kabanow

widza do tego, co ogląda. Widz dostał w *Strachu* rolę podsłuchiwacza, ale też słuchawki pozwalały podłączyć się do świata na scenie jak do jakiegoś obcego systemu. Co ważne dla mnie, było to doświadczenie indywidualne. Każdy miał swoje słuchawki izolujące go od reszty. Podoba mi się ten rodzaj bycia we wspólnocie, siedzenia na widowni i równoległe bycia wyizolowanym i samotnym, przez co mniej podatnym na wpływ grupy, jej atmosferę i energię.

Wydawało mi się, że to przede wszystkim bardzo zmienia koncentrację i wystrza patrzeć — czułam się tak, jakbym oglądała spektakl przez lupę.

Bo to było jak podsłuchiwanie! Ja to nazywam zoomowaniem dźwiękiem. Każdy mój spektakl był próbą nawiązania rozmowy z widownią. W *Gniewie* poszłam o krok dalej, bo widownia i aktorzy funkcjonują w tym spektaklu na tych samych prawach, w tej samej przestrzeni. W ramach wystawy *Plac Małachowskiego 3* zrobiłam *Nazwij to przyjemnie* — performans na drze-

wo, kilka przedmiotów i jednego tancerza. Performer przez 30 minut dokonuje aktu destrukcji na przedmiotach. To, co się dzieje na oczach widzów, jest próbą wyrażenia gniewu lub jego reprezentacją. Ciekawe, że siedząc w reżyserce i obserwując performans z góry, nie doświadczyłam tego, co ty, siedząc na widowni, gdzie każdy element i każdy akt destrukcji był realnym zagrożeniem. To można nazwać reżyserowaniem doświadczenia.

Planowałaś swoje spektakle w formie trylogii: *Strach*, *Gniew* i *Wstyd*, który dopiero powstanie. Czy jest dla ciebie ważne, żeby widzowie zobaczyli wszystkie trzy spektakle? W tej właśnie kolejności? Zdradzę, że w *Gniewie* pojawia się czytelne odniesienie do *Strachu*.

Tak, pracuję z założeniem, że jeden spektakl może wpływać na kolejny. W pewnym sensie *Dziewczynki* są drugą częścią *Piłkarzy*, oba spektakle nawet zaczynały się tak samo. Mają bardzo podobną formułę, rodzaj pracy z ciałem czy wręcz te same fragmenty tekstu.



Z czego wynika twoja potrzeba robienia rzeczy w teatrze na opak? Mam wrażenie, że pracujesz też z samą teatralnością i bawisz się klasycznymi elementami składowymi spektaklu. Widz musi się zmierzyć ze swoim wyobrażeniem o teatrze.

W teatrze dostrzegam potencjał, jaki ma fizyczne spotkanie publiczności z twórcami. Żyjemy w czasach, w których kontakt z drugim człowiekiem nie jest oczywistością. To jest podstawa teatru albo może bardziej sztuk performatywnych. I to mnie cały czas inspiruje. Natomiast ogranicza mnie przekonanie, że za teatrem musi stać literatura — musi być tekst i tradycyjnie rozumiana opowieść. I że w teatrze trzeba odgrywać emocje, które stają się emocjonalną protezą dla widzów. Moje występowanie przeciw konwencjonalnemu teatrowi wynika nie z podważania teatru jako takiego, ale tego, jak teatr jest rozumiany w Polsce. To próba zapytania: a wiecie, że można to zrobić inaczej? Że u podstaw jest coś, co nie musi być opowieścią? Mam wrażenie, że nie pracuję wbrew konwencji, tylko wbrew danemu rozumieniu konwencji. Robiąc wystawę performatywną, musisz negocjować z instytucją, żeby zrobić rzeczy inaczej niż zazwyczaj. Kiedy zaczynam pracę w instytucjonalnych teatrach, których zespoły są przyzwyczajone do jakiegoś rodzaju teatru, i mówię, że teraz zrobimy to inaczej, najczęściej najpierw napotykam opór. Takie rzeczy też trzeba w pewnym sensie negocjować z publicznością. Uważam to za część procesu twórczego i element spektaklu, podobnie jak grę z oczekiwaniami. I kiedy tych negocjacji zabraknie — np. w przestrzeni galeryjnej — zastanawiam się, czy to wszystko zadziała.

Masz na myśli negocjowanie z Zachętą czy z publicznością?

Z publicznością. Z Zachętą nie negocjuję, bo mam ciebie. ●●●

Magdalena Komornicka: Do you think that the work of a curator is different from the work of a director?

Gosia Wdowik: They're very close to each other. When I start working on a spectacle, I start with an issue that interests me at a given moment, often directly indicated in the title. For me, this is a research field to which I invite artists who are specialists in this field. I invited Robert Bolesto, who likes to work with the horror convention, to work on *Fear*, Tomasz Mróz for set design, Dominika Olszowy for costumes, and Katarzyna Szczęrbka, who is a sound director — a group of people who understand the problem of fear and work through it in their work. I wanted them to be artists I trust aesthetically — so that as a director, I could just set the direction and then give them creative freedom. In addition to rehearsals with actors, we also had production rehearsals in which we met and talked about who is working on what at a given moment, we showed each other our progress. We were working together; we weren't just implementing my vision. All these layers — text, sound and visual — are combined into a coherent whole at the end. I see my curatorial role here, which consists in keeping my hand on the pulse and then putting these elements together in a performance. The specialists I invited don't work for me, they create their work as part of our collective work — that's how I understand my task as a director. I think the curator works in a similar way.

Podobnie było ze *Strachem* i *Gniewem*. Chodzi mi też po głowie pomysł, żeby zrobić kolejne części *Dziewczynek* — *Kobiety*, *Babcie* i na końcu *Trumny*. Żeby ten spektakl stał się teatralną wersją filmu Richarda Linklatera *Boyhood* [film pokazuje dorastanie i wchodzenie w dorosłość głównego bohatera, kręcony był przez blisko 12 lat i przez cały czas bohaterów grali ci sami aktorzy]. *Dziewczynki* były grane przez dwa lata i niedawno zeszły z afisza, ale może za dwa lata wrócą jako *Dziewczyny* — jestem ciekawa, co by na to powiedziała publiczność. Taka zabawa bardzo mi się podoba, bo moje spektakle stają się dużym serialem.

Budujesz połączenia pomiędzy spektaklami na różnych poziomach i widz może je śledzić, ale nie musi, to mogą być samodzielne doświadczenia. Pracując nad *Projektem X*, wykorzystujemy twoją umiejętność myślenia o spektaklach nie jako poszczególnych bytach, ale jako sieci.

O! Sieć to dobre słowo!

However, the curator usually works with objects in space and the director with people in space and time. In both cases — in relation to the viewer.

In the gallery, the viewer has much more freedom. They can experience the exhibition, visit it in their own way, walk, sit down, take photographs, check emails on the phone, go for coffee, get bored, leave, and so on. In a conventional theatrical situation, the viewer does not have this freedom — I invite them to sit in the audience and devote their time to watching what I offer them. Once they have decided to sit down, they will have to wait for the final applause in most cases. It's a differently constructed experience. But the theatrical situation also gives you a lot of comfort, you sit and watch . . .

And you don't have to make decisions!

That's right — *Anger* is a play-installation in which one can move around and make decisions. When buying a ticket, the viewer did not know that they would be involved in such a thing, they felt a little disappointed that this chair, this comfortable position was taken away from them, because 'this isn't what we agreed on'. It was interesting for me to discover that my directing and conceptual decision is not enough, but it requires me to prepare the viewer for the situation and explain why I am doing it.

Is what you do when you eliminate chairs in the audience comparable to when an artist at Zachęta invites people into an empty room where there are no works hanging on the walls? Does the audience in the gallery feel safer in such a situation and is more open than a theatre audience who expects chairs?

Performative events have been functioning in a gallery or museum context for a long time, the audience has grown accustomed to them and accepted them. The installation in the theatre is not as popular, and the theatre viewer does not have so much experience with other conventions, with a different setting of the audience and actors or performers, and does not know how to relate to it. Such procedures are not new, but they are still not frequent. If I made *Anger* again, I would make some kind of introduction for the viewer. Recently I was in Belgium for Lotte van den Berg's *Building Conversations*, which was about communication non-verbally for some time. It seems very simple, but in order for this to happen, a lot of rules were formulated earlier, e.g. how close we are to each other, how long the conversation lasts, that there is a possibility to leave and so on. For the artist, it was very important for us to agree on this together as an audience, and not for her to impose it. My group decided that we would remain silent for an hour and 15 minutes, but before we got there, people asked a million other questions! I was surprised that the decision to sit for an hour and 15 minutes in silence triggered so much fear. An audience that has to undergo some kind of experience needs a lot of information. Lotte van den Berg has worked on this performance with the audience from the very beginning and made improvements to it to take the comments of the participants into account. If the audience is to be the main actor, it would actually be strange not to rehearse with the audience.

What's the most interesting thing about working on an exhibition for you?

I was tempted by the vision of a narrative exhibition. In *Project X*, you are interested in building relationships with the viewer, e.g. through social media, and I am interested in building commitment, participation, duration by trying to create a world that is parallel to what is happening in reality. I find the spaces between performances, to which you often refer, very interesting. It is like the space between frames in film, between one photo and another, outside the margin of a photo or a book — a space for development and work.

I wanted to go back to the audience. In *Anger* you work with the slogan 'follow me', which is a command: track me, come with me, look at me. Are you continuing this research while working on *Project X*?

In a way, yes. The question of how to provoke participation has already been posed in *Fear*, in which the audience was given headphones. In this performance, the audience was placed in front of the stage in a conventional manner, but an additional channel of participation was created, associated with headphones that brought the viewer closer to what they were watching. The spectator was given the role of an eavesdropper in *Fear*, but the headphones also allowed them to connect to the world on stage as if to some kind of a foreign system. What is important for me is that it was an individual experience. Everyone had their own headphones to isolate them from the others. I like this way of being in a community, sitting in the audience and simultaneously being isolated and lonely, and thus less susceptible to the influence of the group, its atmosphere and its energy.

It seemed to me that, above all, it changes focus and sharpens the way of looking at things — I felt as if I was watching the play through a magnifying glass.

Because it was like eavesdropping! I call it a zoom sound. Each of my performances was an attempt to establish a conversation with the audience. In *Anger* I went one step further, because the audience and actors function in this performance with the same rights, in the same space. As part of the *Plac Małachowskiego 3* exhibition, I created the *Naming It Nicely* performance for a tree, a few objects and one dancer. The performer carries an act of destruction on the objects for 30 minutes. What happens in front of the viewers is an attempt to express anger or its representation. It is interesting that while sitting in the control booth and observing the performance from above, I did not have the experience you had while sitting in the audience, where every element and every act of destruction was a real threat. This could be called directing the experience.

You planned your performances in the form of a trilogy: *Fear*, *Anger* and *Shame*, which is still to be created. Is it important to you that the viewers see all three performances? In that order? I can tell you that there is a clear reference to *Fear* in *Anger*.

So yes, I'm working with the assumption that one spectacle can affect another. In a sense, *Girls* is the second part of *Footballers*, both performances even started the same way. They have a very similar formula, a type of body work or even the same fragments of text. It was the same with *Fear* and *Anger*. I'm also thinking about the idea of making more parts of *Girls*

— *Women*, *Grandmothers* and at the end, *Coffins*. To make this performance a theatrical version of Richard Linklater's *Boyhood* [the film shows the main character's adolescence and adulthood, it was shot over nearly 12 years and the characters were played by the same actors throughout]. *Girls* played for two years and recently closed, but maybe in two years they will come back as *Young Women* — I wonder what the audience would say about it. I like playing with it this way very much, because my shows are becoming a big series.

You build connections between performances on different levels and the spectator can follow them, but not necessarily, they can be independent experiences. When working on *Project X*, we use your ability to think about performances not as individual beings, but as a network.

Oh! 'Network' is a good word!

Where does your need to do things backwards in the theatre come from? I get the impression that you also work with theatricality itself and play with the classic elements of the performance. The viewer has to face their idea of the theatre.

In theatre, I can see the potential of the physical encounter between the audience and the creators. We live in a time when contact with other people is not obvious. That's the basis of theatre, or perhaps more performative arts. And that's what constantly inspires me. However, I am limited by the belief that there must be literature behind the theatre — there must be text and a traditionally understood story. And that in the theatre you have to play emotions that become an emotional prosthesis for the audience. My stand against conventional theatre is not a result of undermining theatre as such, but of how theatre is understood in Poland. It's an attempt to ask 'did you know it can be done differently?' That there's something at the foundation that doesn't have to be a story? I have the impression that I am not working against the convention, but against a certain understanding of the convention. When making a performative exhibition, you have to negotiate with the institution to do things differently than usual. When I start working in institutional theatres with companies accustomed to a certain kind of theatre, and I say that we're going to do it differently now, I usually encounter resistance first. Such things also need to be negotiated with the audience in a way. I consider it a part of the creative process and an element of the performance, as well as playing with expectations. And when these negotiations are lacking — for example in the gallery space — I wonder if it will work.

Do you mean negotiating with Zachęta or the audience?

With the audience. I don't negotiate with Zachęta because I have you.

**więcej informacji: zacheta.art.pl, Facebook i Instagram
more information: zacheta.art.pl, Facebook and Instagram**



NIGDY WIĘCEJ WOJNY! — plakat

Strajk. Käthe Kollwitz, Hito Steyerl, Keren Donde

Strike. Käthe Kollwitz, Hito Steyerl, Keren Donde

kurator | curator: **Stanisław Welbel**

Projekt wystawy został zainspirowany historyczną ekspozycją prac niemieckiej graficzki, rzeźbiarki i malarzki Käthe Kollwitz, która miała miejsce w Centralnym Biurze Wystaw Artystycznych Zachęta w 1951 roku. Opracowanie dokumentacji i analiza recepcji wystawy była możliwa dzięki prowadzonemu w ostatnich latach w Zachęcie projektowi badawczemu, w którym to właśnie wystawy, a nie poszczególne dzieła stanowiły przedmiot badań — jako moment mediacji i spotkania artysty, kuratora (dawniej komisarza), dzieła z publicznością, galerią, instytucją i polityką.

Käthe Kollwitz (1867–1945) Grafika. Rzeźba była pierwszą powojenną wystawą o takiej skali i w tak znaczącej instytucji jak siedziba Centralnego Biura Wystaw Artystycznych, zrealizowaną we współpracy z Niemiecką Republiką Demokratyczną (wystawę pokazywano później również w Sopocie na IV Festiwalu Plastyki w tym samym roku). Znalazło się na niej 90 przede wszystkim graficznych prac z lat 1892–1938 (66 grafik w różnych technikach, 5 rysunków, 12 reprodukcji, 6 rzeźb; jedną rzeźbę ukazano wyłącznie na dwóch fotografiach). Rolę komisarza wystawy pełnił Otto Nagel, malarz i opiekun spuścizny artystki, ówczesny wiceprzewodniczący Akademii Sztuk Pięknych Niemieckiej Republiki Demokratycznej (Akademie der Künste der DDR) oraz przewodniczący Niemieckiego Związku Plastyków (Verband Bildender Künstler Deutschlands), który sam miał indywidualną wystawę w CBWA Zachęta cztery lata później.

Główny trzon historycznej wystawy stanowiły dwa prezentowane w całości cykle grafik: *Powstanie tkaczy* (1897) i *Wojna chłopska* (1903). Wśród reprodukcji znalazły się plakaty, z których w ówczesnej prasie najczęściej publikowano *Nie wieder Krieg! (Nigdy więcej wojny!)* z 1924 roku — jako dzieło podkreślające polityczne i antywojenne zaangażowanie artystki. Tytułowa fraza to sztandarowe hasło organizacji pacyfistycznych od 1919 roku. Figura chłopca z wyciągniętą ręką zainspirowana została postacią chłopca z bronią z drugiego planu obrazu Eugène'a Delacroix *Wolność wiodąca lud na barykady* (1830). Grafika została wykorzystana jako plakat dni młodzieży w 1924 roku i stała się znakiem rozpoznawczym ruchów na rzecz pokoju.

Cykl *Powstanie tkaczy* (1893–1897) stanowi ilustrację do sztuki Gerharta Hauptmanna *Tkacze* (1892),

opowiadającej o powstaniu tkaczy na Śląsku w 1844 roku. Kollwitz uważała, że lektura dramatu Hauptmanna uwrażliwiła ją na rzeczywistość, stała się kluczowym momentem jej twórczości. Autorka (laureata Nagrodą Nobla w 1912 roku) poznała osobiście w Londynie w 1886 roku, a praca nad cyklem zaowocowała wymianą korespondencji z Hauptmannem oraz ich późniejszą współpracą, m.in. jego tekstem do katalogu rysunków Kollwitz. W latach 1903–1908 powstał jej kolejny słynny cykl, *Wojna chłopska*, ilustrujący antyfeudalne powstanie chłopskie w Niemczech w pierwszej połowie XVI wieku. W swoich grafikach historyczne wydarzenia artystka często przenosiła do współczesnej sobie rzeczywistości.

Wybrane cykle graficzne reprezentowały aspekt twórczości Kollwitz istotny dla warszawskiej wystawy, pokazywanej w okresie stalinizmu: znalazły się na niej prace o tematyce zaangażowanej społecznie, a nie grafiki o bardziej osobistym czy symbolicznym charakterze. Serie rysunków, rzeźb i prac graficznych powstałych po 1914 roku pod wpływem przeżyć wojennych i śmierci syna wpisywały się w antywojenne przesłanie. Na pośmiertnej już wystawie (artystka zmarła na krótko przed końcem II wojny światowej) prezentowano jej twórczość jako prekursorską wobec socrealizmu, jednak przede wszystkim przedstawiano ją jako artystkę postępową, której sztuka jest wciąż aktualna. Autorzy tomu *Käthe Kollwitz and the Women of War* (2016) zwracają uwagę na motyw kobiety w jej twórczości, szczególnie matki i wdowy (nawiązujący do jej własnych przeżyć)¹, który nie został dostatecznie uwypuklony na wystawie w Zachęcie prezentowanej kilkadziesiąt lat temu. Tak przyjęta perspektywa ekspozycji przyczyniła się do długotrwałego postrzegania całej twórczości artystki jako zaangażowanej, antywojennej, uniwersalnej, realistycznej, nie zaś ekspresjonistycznej, symbolicznej czy osobistej. Świadectwem tej utartej recepcji jest umieszczenie w 1993 roku w Nowym Odwachu w Berlinie powiększonej kopii rzeźby Kollwitz *Pietà* lub *Matka z martwym synem* jako pomnika upamiętniającego wszystkie ofiary wojny i terroru nazistowskiego. Decyzja wzbudziła duże kontrowersje z uwagi na chrześcijański motyw ikonograficzny (*Pietà*) i niejasny przekaz rzeźby — ustawionej w miejscu uniwersalnego, niefiguratywnego pomnika z czasów NRD autorstwa Lothara Kwasnitzy².



Zorganizowany w 80 rocznicę wybuchu II wojny światowej Rok Antyfaszystowski jest ogólnopolską niezależną inicjatywą. Włączyły się w nią instytucje publiczne, organizacje pozarządowe, ruchy społeczne, samodzielne kolektywy oraz osoby indywidualne, by wspólnie pracować nad stworzeniem sieci antyfaszystowskich i antywojennych działań. Projekt jest wyrazem niezgody na gloryfikację wojny, kult przemocy, autorytaryzm, nacjonalizm, nietolerancję, mizoginię, homofobię i rasizm. Na program Roku Antyfaszystowskiego składa się wiele wydarzeń kulturalnych i społecznych, które organizowane są w całej Polsce od 1 września 2019 do 8 maja 2020 (75 rocznica zakończenia II wojny światowej).

Organised on the 80th anniversary of the outbreak of Second World War, the Anti-Fascist Year is a nationwide, independent initiative. Public institutions, NGOs, social movements, independent collectives and individuals joined in to work together to create a network of anti-fascist and anti-war activities. The project is an expression of the rejection of the glorification of war, the cult of violence, authoritarianism, nationalism, intolerance, misogyny, homophobia and racism. The programme of the Anti-Fascist Year includes a series of cultural and social events, which are organised throughout Poland from 1 September 2019 to 8 May 2020 (75th anniversary of the end of Second World War).

rokantyfaszystowski.org



Wystawa Käthe Kollwitz 1867–1945. Grafika. Rzeźba,
20.06–21.07.1951

na sąsiedniej stronie:

reprodukcje w katalogu CBWA z 1951 roku:
okładka

Käthe Kollwitz, *Demonstracja*, 1930, litografia

Käthe Kollwitz, *Szturm*, z cyklu *Powstanie tkaczy*, 1897

Käthe Kollwitz, *Żony żołnierzy*, 1937, brąz

s. 58:

Käthe Kollwitz, *Nie wieder Krieg! (Nigdy więcej wojny!)*, 1924,
plakat, reprodukcja w katalogu CBWA z 1951 roku

Käthe Kollwitz 1867–1945. Graphics. Sculpture exhibition,
20.06–21.07.1951

opposite:

reproductions in CBWA catalogue from 1951:

cover

Käthe Kollwitz, *Demonstration*, 1930, litograph

Käthe Kollwitz, *Attack*, from *The Weavers' Revolt* series, 1897

Käthe Kollwitz, *Soldiers' Wives*, 1937, bronze

p. 58:

Käthe Kollwitz, *Nie wieder Krieg! (No More War!)*, 1924, poster,
reproduction in CBWA catalogue from 1951

fot. | photo: Stanisław Wdowiński, Archiwum CAF/PAP | CAF/PAP Archive

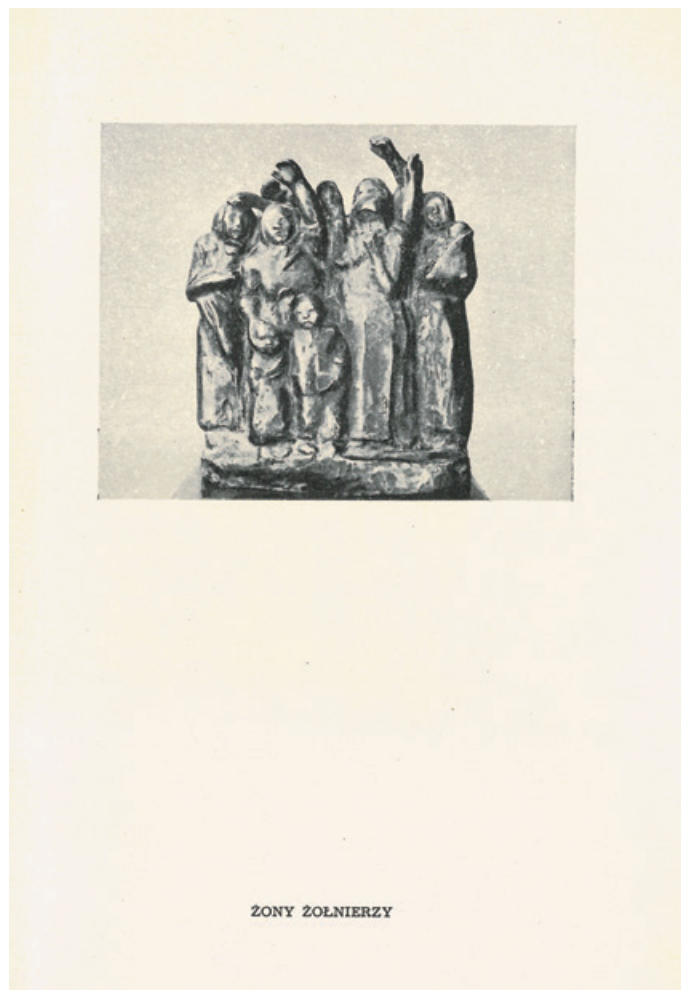
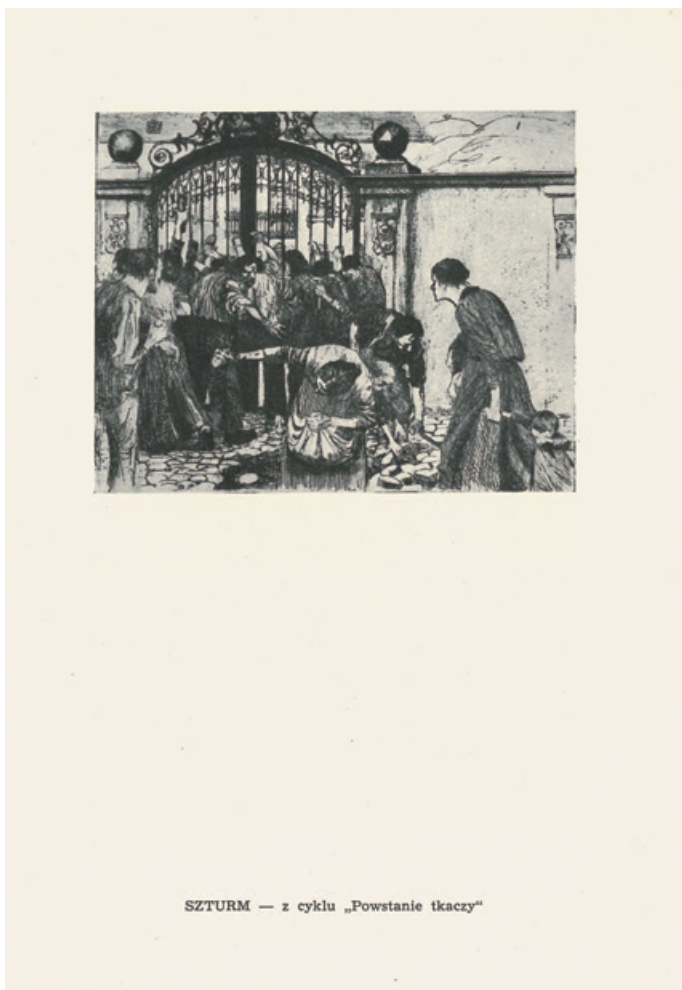
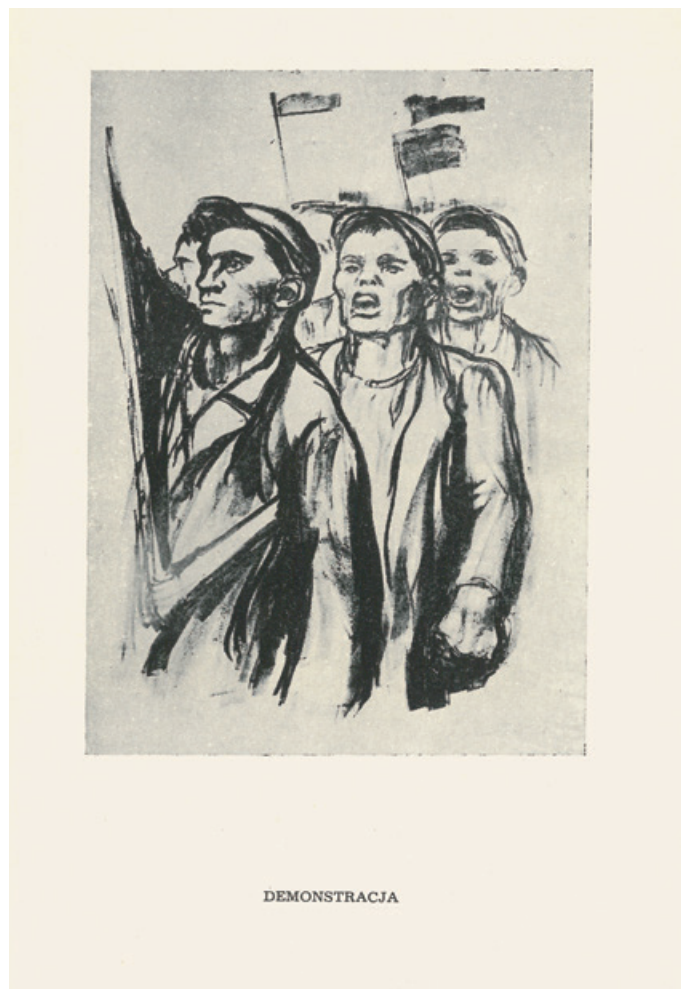
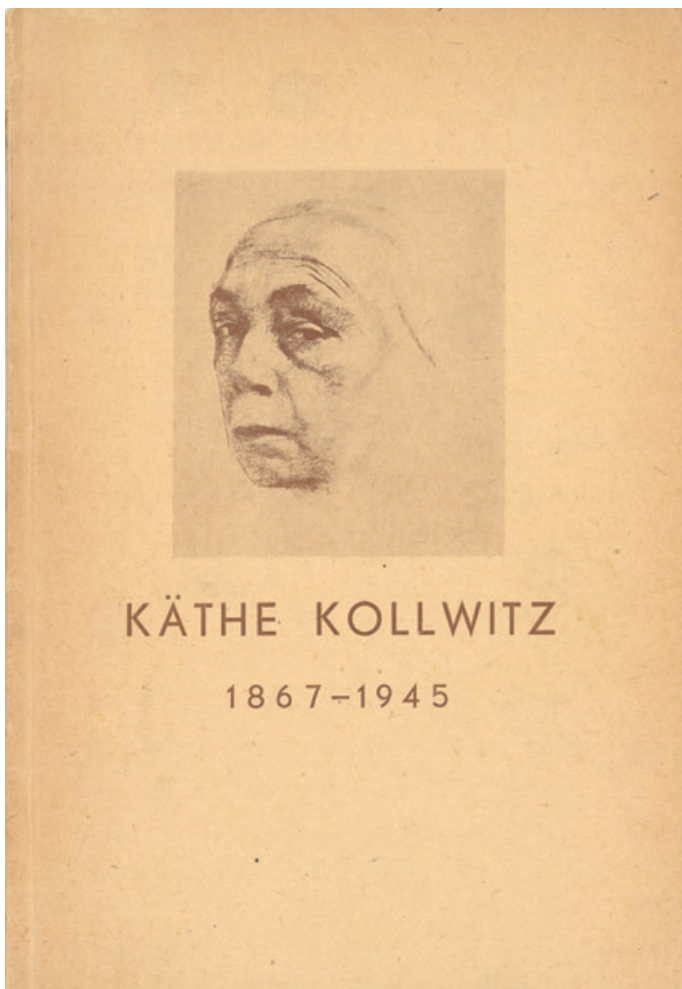
Obecna wystawa Käthe Kollwitz nie jest rekonstrukcją historycznej ekspozycji — prezentowana będzie w innych salach i w odmienny sposób, ale w dużej mierze powtarza wybór kluczowych dzieł z 1951 roku. W Zachęcie znajdą się ponownie wspomniane wyżej cykle graficzne oraz wiele innych prac artystki z muzeów w Polsce i w Niemczech. W tytule ekspozycji w CBWA oprócz nazwiska artystki i dat jej życia znalazło się dopowiedzenie: *Grafika. Rzeźba*; w wypadku obecnego pokazu tytuł należałoby uzupełnić o inne określenie — *Wystawa* — wskazując, że tym razem historyczna prezentacja staje się jednym z elementów projektu.

Na wystawie prezentowane są również dzieła zaproszonych do udziału współczesnych artystek: Hito Steyerl oraz Keren Donde, stąd wybór tytułu *Strajk*, będącego cytatem z pracy Steyerl. W języku angielskim można rozumieć go zarówno jako zorganizowaną formę protestu społecznego polegającą zazwyczaj na powstrzymaniu się od wykonywania pracy lub dosłownie — jako uderzenie, czyli manifestującą się przemoc, lub coś, co szokuje, jest uderzające. Wideo Steyerl zestawione z pracami Kollwitz uwypukla ograniczenia jej twórczości, czy też w ogóle ograniczenia dotyczące obrazowania rzeczywistości bądź wręcz jego niemożność. Komentuje granice zaangażowania oraz krytycznie analizuje rolę artystów i artystek w procesach politycznych i społecznych.

Hito Steyerl jest laureatką nagrody imienia Käthe Kollwitz (2019) przyznawanej w Niemczech od 1960 roku (początkowo przez Akademie der Künste der DDR, czyli instytucję współorganizującą wystawę w CBWA; w 1967 roku laureatem nagrody był Otto Nagel). Otrzymała tę nagrodę za zaangażowanie w dyskurs społeczny i polityczny, krytykę postkolonialną, globalizacji oraz neoliberalnej ekonomii. Artystka w swoich pracach ukazuje również rolę nowoczesnych technologii we współczesnych konfliktach i ich znaczenie dla globalnej ekonomii, przemysłu zbrojeniowego i polityki.

Prezentowane na wystawie rysunki Keren Donde z cykli: *Gathering (Zgromadzenie)*, *Civilians (Cywile)*, *Lovers (Kochankowie)* w inny sposób aktualizują prace Kollwitz. Podkreślają istniejącą w nich ambiwalencję pomiędzy przemocą a czułością, celebracją i estetyzacją a zaangażowaniem i odrzuceniem. Rysunki te przypominają prace niemieckiej artystki, zarówno formalnie, jak poprzez wybrane tematy: ukazują współczesne protesty (strajki), zajścia uliczne, aresztowania. Ich dynamika jest podobna, różnią się natomiast współczesnymi detalami, chociaż formy oporu pozostały niezmiennie. Mieszkająca obecnie w Berlinie Donde pochodzi z Izraela, gdzie starcia pomiędzy cywilami a wojskiem odbywają się regularnie. Przeciwwagą dla pełnych przemocy rysunków stanowią przedstawienia kochanków ukazujące raczej moment pożegnania i melancholii niż zakochania — podobną rolę na wystawie Kollwitz pełniły smutne i mroczne autoportrety. Tak jak w niektórych pracach Kollwitz z symbolicznymi personifikacjami śmierci, w rysunkach Donde trudno odróżnić, czy ludzie obejmują się czy walczą ze sobą. Jest w tych lirycznych przedstawieniach coś niepokojącego, niepozwalającego patrzeć na nie niewinnym okiem. Osiągnięcie tej granicy — niemożności obrazowania, klarownego przedstawiania świata zewnętrznego i wewnętrznego — staje się narzędziem zmiany. Bo w sposób jej przekroczenia może być strajk przeciwko obrazom, a zarazem przeciwko rzeczywistości.

Wystawa w Zachęcie ukazuje, jak niepokojąco wiele współczesnych dyskursów nakłada się obecnie na dzieła Kollwitz. Podobnie jak w przypadku ekspozycji z 1951 roku „aktualność” jest słowem-kluczem do spojrzenia na jej prace z kilku perspektyw: feministycznej, walki o równouprawnienie i prawa mniejszości, relacji władzy, krytyki kapitalizmu i militarizmu, a także w kontekście wzmagającego nacjonalizmu, neofaszyzmu, rasizmu, antysemityzmu i homofobii, co wpisuje wystawę w ramy Roku Antyfaszystowskiego.



Ekspozycja ukazuje recepcję historycznej już wystawy i zawiera wybrane materiały znalezione w trakcie badań archiwalnych. Współczesne prace pozwolą na nowo spojrzeć na twórczość Käthe Kollwitz oraz uruchomić subwersywny potencjał jej dzieł i samej wystawy. ●●●

Stanisław Welbel

- 1 Zob. *Käthe Kollwitz and the Women of War. Femininity, Identity, and Art in Germany During World Wars I and II*, red. C. C. Whitner, Yale University Press, New Haven 2016.
- 2 Sergiusz Michalski, *Public Monuments: Art in Political Bondage 1870–1997*, Reaktion Books, London 1998, s. 91.

Wystawie towarzyszyć będzie jednorazowy pokaz filmu Hito Steyerl *Normality 1–10, 1999–2001, Austria/Niemcy, 36 min*

Käthe Kollwitz (1867–1945) — graficzka, rzeźbiarka i malarka, jest jedną z najbardziej rozpoznawalnych artystek niemieckich XX wieku. Uczyła się w Berlinie, Królewcu, studiowała w Monachium. Znana jest ze swoich realistycznych prac graficznych, często odnoszących się do historii i aktualnych wydarzeń politycznych, jak również doświadczeń osobistych. W jej twórczości widoczne są inspiracje ekspresjonizmem, realizmem i symbolizmem. Jej karierę zapoczątkował cykl grafik *Powstanie tkaczy* (1893–1897) prezentowany w 1898 roku na Wielkiej Berlińskiej Wystawie Sztuki. W 1919 roku została członkinią Pruskiej Akademii Sztuk Pięknych w Berlinie jako pierwsza kobieta w historii tej instytucji. Przez całe życie zaangażowana politycznie, wspierała ruchy socjalistyczne i komunistyczne. W czasach dyktatury nazistowskiej jej prace zaliczono do sztuki zdegenerowanej. Artystka zmarła tuż przed końcem drugiej wojny światowej. Jej prace znajdują się w najważniejszych światowych kolekcjach muzealnych.

Hito Steyerl — artystka wizualna mieszkająca w Berlinie, tworzy filmy, zajmuje się filozofią oraz krytyką kultury. Uzyskała tytuł doktora w dziedzinie filozofii w Akademii der bildenden Künste w Wiedniu. Obecnie jest profesorką na wydziale nowych mediów na Universität der Künste w Berlinie, gdzie wraz z Verą Tollman i Boazem Levinem założyła centrum badawcze: Research Centre for Proxy Politics. Stworzyła liczne dokumenty i eseje filmowe poświęcone samemu filmowi oraz krytyce postkolonialnej, zarówno jako producentka, jak i teoretyczka. Ukończyła również szkołę filmową: Japan Institute of the Moving Image oraz Hochschule für Fernsehen und Film w Monachium. Brała udział w biennale Manifesta 5 (2004), od tego czasu prezentowała swoje prace na licznych wystawach solowych i grupowych, m.in.: 3 Berlin Biennale (2004); documenta 12, Kassel (2007); Shanghai Biennale (2008); Venice Biennale (2015, w Pawilonie Niemieckim, oraz 2019); Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madryt (2015); Museum of Contemporary Art, Los Angeles (2016); Akademie der Künste, Berlin (2019). Interesuje i zajmuje się głównie tematami związanymi z mediami, technologią oraz globalnym obiegiem obrazów. Teksty Steyerl ukazują się w czasopiśmie, gazetach oraz magazynach i antologiach, jak również w jej własnych publikacjach, jak np. głośna książka *Duty Free Art. Art in the Age of Planetary Civil War* (2017).

Keren Donde jest artystką pochodzącą z Izraela, mieszka w Berlinie. Ukończyła Akademię Sztuk Pięknych i Rzemiosł Artystycznych Bezalel w Jerozolimie w 2011 roku, od tego czasu brała udział w wielu wystawach grupowych w Izraelu i Niemczech. Jej prace podejmują temat konfliktów społecznych i politycznej

agresji, odnosząc się do wyzwań (kryzysu) reprezentacji oraz jej zbawczej mocy.

The exhibition project was inspired by the historical exhibition of the works of the German graphic artist, sculptor and painter Käthe Kollwitz, which took place in the Zachęta Central Bureau of Art Exhibitions (CBWA) in 1951. The development of documentation and analysis of the exhibition reception was possible thanks to a research project conducted in recent years at the Zachęta gallery, in which exhibitions, rather than individual works, were the subject of research — as a moment of mediation and meeting of the artist, curator (formerly commissioner), the work with the audience, gallery, institution and politics.

Käthe Kollwitz (1867–1945) Graphics. Sculpture was the first post-war exhibition on such a scale and in such an important institution as the Central Bureau of Art Exhibitions, organised in cooperation with the German Democratic Republic (the exhibition was later also shown in Sopot at the 4th Festival of Art that same year). It included 90 works, mainly graphics, from 1892–1938 (66 graphics in various techniques, 5 drawings, 12 reproductions, 6 sculptures; with one sculpture shown only in two photographs). Otto Nagel, painter and custodian of the artist's legacy, then vice-president of the Academy of Fine Arts of the German Democratic Republic (Akademie der Künste der DDR) and chairman of the German Artists Association (Verband Bildender Künstler Deutschlands), who had an individual exhibition at the Zachęta CBWA four years later, played the role of exhibition commissioner.

The main core of the historical exhibition consisted of two graphic series presented in their entirety: *The Weavers' Revolt* (1897) and *The Peasant War* (1903). Among the reproductions were posters, of which *Nie wieder Krieg!* (*No More War!*) from 1924 was the most often reproduced in the press of the time — as a work emphasising the artist's political and anti-war engagement. The title phrase has been a banner slogan of pacifist organisations since 1919. The figure of a boy with an outstretched hand was inspired by the figure of a boy with a weapon who appears in Eugène Delacroix's painting *Liberty Leading the People* (1830). The graphics were used as a poster for youth days in 1924 and became the hallmark of peace movements.

The series *The Weavers' Revolt* (1893–1897) is an illustration of Gerhart Hauptmann's play *Weavers* (1892), which tells about the weavers' uprising in Silesia in 1844. Kollwitz believed that reading Hauptmann's drama made her sensitive to reality and became a key moment in her work. She met the author (awarded the Nobel Prize in 1912) in London in 1886, and work on the series resulted in an exchange of correspondence with Hauptmann and their later cooperation, including his text for a catalogue of Kollwitz's drawings. Between 1903 and 1908, she created another famous cycle called *Peasant War*, illustrating the anti-feudal peasant uprising in Germany in the first half of the 16th century. In her graphics, the artist often transferred historical events to contemporary reality.

Selected graphic series represented an aspect of Kollwitz's work that was important for the Warsaw ex-

hibition presented during the Stalinist period: it included works on socially engaged topics, rather than graphics of a more personal or symbolic nature. The series of drawings, sculptures and graphic works created after 1914 under the influence of war experiences and the death of her son were part of the anti-war message. The posthumous exhibition (the artist died shortly before the end of Second World War) presented her work as a precursor to Socialist Realism, but above all she was presented as a progressive artist whose art is still relevant. The authors of *Käthe Kollwitz and the Women of War* (2016) draw attention to the motif of women in her work, especially mothers and widows (referring to her own experiences)¹, which was not sufficiently emphasised in the exhibition presented at Zachęta several decades ago. Such an approach to the exhibition contributed to the long-term perception of the entire oeuvre of the artist as engaged, anti-war, universal, realistic, and not expressionistic, symbolic or personal. Evidence of this established reception is that in 1993, an enlarged copy of Kollwitz's statue *Pietà* or *Mother with a Dead Son* was placed in the Neue Wache in Berlin as a monument commemorating all the victims of the war and the Nazi terror. The decision aroused great controversy because of the Christian iconographic motif (*Pietà*) and unclear message of the sculpture — placed there instead of the universal, non-figurative monument by Lothar Kwasnitza from the times of the GDR².

The current exhibition of Käthe Kollwitz is not a reconstruction of a historical exhibition — it will be presented in other rooms and in different ways, but largely repeats the selection of key works from 1951. Zachęta will once again feature the above-mentioned graphic series and many other works by the artist from museums in Poland and Germany. In the title of the exhibition at CBWA, apart from the artist's name and dates of her life, there is an addition: *Graphics. Sculpture*; in the case of this show, the title should be supplemented by another term — *Exhibition* — indicating that this time the historical presentation becomes one of the elements of the project.

The exhibition also presents works by contemporary artists invited to participate — Hito Steyerl and Keren Donde — hence the choice of the ambiguous title *Strike*, which is a quotation from Steyerl's work. It can be understood either as an organised form of social protest that usually involves refraining from doing work, or literally as a strike, i.e. manifesting violence, or as something that shocks and is striking. Steyerl's video juxtaposed with Kollwitz's works emphasises the limitations of her work, or even the limitations of depicting reality in general, or even the inability to depict it. It comments on the limits of engagement and critically analyses the role of artists in political and social processes.

Hito Steyerl is the winner of the Käthe Kollwitz Prize (2019) awarded in Germany since 1960 (initially by Akademie der Künste der DDR, the institution which co-organised the exhibition at CBWA; in 1967, Otto Nagel was the winner of the prize). She received this award for her commitment to social and political discourse, postcolonial criticism, globalisation and neoliberal economics. In her works, the artist also



'STRIKE

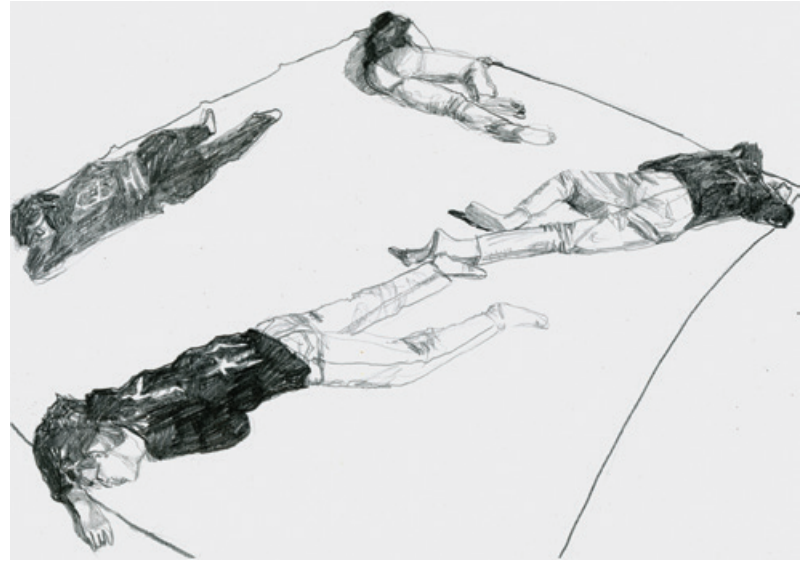


shows the role of modern technologies in contemporary conflicts and their significance for global economy, the arms industry and politics.

Drawings by Keren Donde from the series presented at the exhibition — *Gathering, Civilians and Lovers* — update Kollwitz's work in a different way. They underline the ambivalence present in them, between violence and tenderness, celebration and aesthetics, and commitment and rejection. These drawings resemble the works of the German artist, both formally and through selected themes: they show contemporary protests (strikes), street incidents, arrests. Their dynamics are similar, but they differ in contemporary details, although the forms of resistance remain unchanged. Donde, who now lives in Berlin, comes from Israel, where clashes between civilians and the military take place regularly. The violent drawings are counterbalanced by representations of lovers that showing moments of farewell and melancholy rather than love — sad and dark self-portraits played a similar role in Kollwitz's exhibition. As in some of Kollwitz's works with symbolic personifications of death, in Donde's drawings it is sometimes difficult to distinguish whether people are embracing each other or fighting each other. There is something disturbing in these lyrical performances that does not allow a viewer to look at them with an innocent eye. Achieving this boundary — the impossibility of imaging, a clear representation of the external and internal world — becomes a tool for change. A way to exceed it can be a strike against images and at the same time against reality.

The exhibition at Zachęta shows how disturbingly many contemporary discourses overlap with Kollwitz's works. Just as in the case of the 1951 exhibition, 'timeliness' is a key word in looking at her works from the perspectives of feminism, struggle for equal rights and minority rights, power relations, criticism of capitalism and militarism, as well as in the context of intensifying nationalism, neo-fascism, racism, anti-Semitism and homophobia, which inscribes the exhibition within the framework of the Anti-Fascist Year.

The exhibition shows the reception of the historical exhibition and contains selected materials found during archival research. Contemporary works will allow



us to take a new look at Käthe Kollwitz's body of work and to unlock the subversive potential of her works and the exhibition itself. ●●●

Stanisław Welbel

1 See *Käthe Kollwitz and the Women of War. Femininity, Identity, and Art in Germany During World Wars I and II*, ed. C. C. Whitner, New Haven: Yale University Press, 2016.

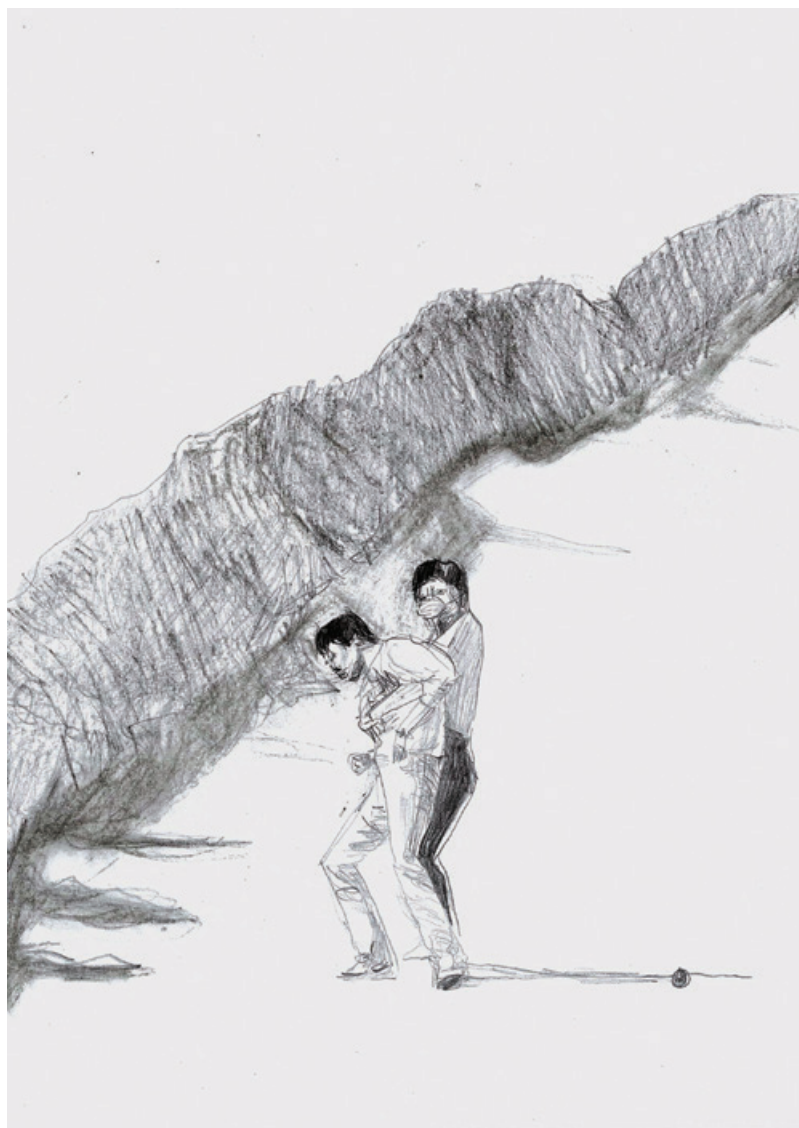
2 Sergiusz Michalski, *Public Monuments: Art in Political Bondage 1870-1997*, London: Reaktion Books, 1998, p. 91..

The exhibition will be accompanied by a one-time screening of Hito Steyerl's film *Normality 1-10, 1999-2001, Austria/Germany*, 36 min.

Käthe Kollwitz (1867–1945), a graphic artist, sculptor and painter, one of the most recognisable German artists of the 20th century. She studied in Berlin, Königsberg and Munich. She is known for her realistic graphic work, often referring to historical and current political events as well as personal experiences. Her work is inspired by expressionism, realism and symbolism. Her career began with a series of graphic works entitled *The Weavers' Revolt* (1893–1897) presented at the Great Berlin Art Exhibition in 1898. In 1919, she became a member of the Prussian Academy of Fine Arts in Berlin as the first woman in the history of this institution. Throughout her life, she was politically involved, supporting socialist and communist movements. During the Nazi dictatorship, her works were classified as degenerate art. The artist died just before the end of Second World War. Her works can be found in the world's most important museum collections.

Hito Steyerl is a visual artist, based in Berlin. She works as a filmmaker, philosopher, and cultural critic. Steyerl holds a PhD in Philosophy from the Akademie der bildenden Künste in Vienna. She is currently a professor of New Media Art at the Universität der Künste in Berlin, where she co-founded the Research Centre for Proxy Politics, together with Vera Tollmann and Boaz Levin. Steyerl has produced a variety of work as a filmmaker and author in the field of essayist documentary, filmography and post-colonial critique, both as a producer and theorist. Steyerl attended the Japan Institute of the Moving Image and University of Television and Film Munich. She participated in Manifesta 5 in 2004 and has exhibited widely in solo and group shows since this time: the 3rd Berlin Biennale (2004); documenta 12, Kassel (2007); the Shanghai Biennale (2008); Venice Biennale (2015, in the German Pavilion, and 2019); Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid (2015); Museum of Contemporary Art, Los Angeles (2016); Akademie der Künste, Berlin (2019). Her principal topics of interest are media, technology, and the global circulation of images. Steyerl is widely published in periodicals, newspapers, journals and anthologies, as well as her own publications, including the critically acclaimed *Duty Free Art. Art in the Age of Planetary Civil War* (2017).

Keren Donde is an Israeli artist based in Berlin. She received her BFA from Bezalel Academy of Art and Design Jerusalem in 2011 and since participated in various group exhibitions in Israel and Germany. Her works explore themes of social conflict and political aggression while addressing the challenges of representation and its redemptive power.



Keren Donde, *Bez tytułu*, z cyklu *Cywile*, 2015–w trakcie

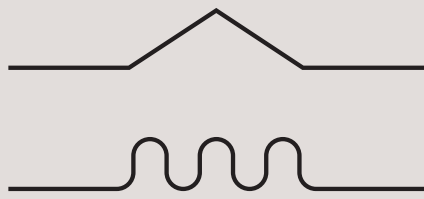
na sąsiedniej stronie:

Keren Donde, *Kochankowie (Płaczący)*, z cyklu *Kochankowie*, 2015–w trakcie, rysunek
Keren Donde, *Bez tytułu*, z cyklu *Zgromadzenie*, 2015–w trakcie, rysunek

Keren Donde, *Untitled*, from the *Civilians* series, 2015–ongoing

opposite:

Keren Donde, *Lovers (Crying)*, from the *Lovers* series, 2015–ongoing, drawing
Keren Donde, *Untitled*, from the *Gathering* series, 2015–ongoing, drawing



TOWARZYSTWO
ZACHĘTY SZTUK
PIĘKNYCH

Pocztówka z Wenecji

Postcard from Venice

Towarzystwo Zachęty Sztuk Pięknych
Society for the Encouragement of Fine Arts

W te wakacje polecamy wybrać się na Biennale Sztuki w Wenecji!

Mecenas i patroni Towarzystwa Zachęty Sztuk Pięknych wzięli udział w wyjeździe na dni prasowe Biennale. Uczestniczyli tam w oprowadzaniach kuratorskich i spotkaniach z artystami. Znakomite recenzje zebrała wystawa *Lot* Romana Stańczaka w Pawilonie Polskim: „jeden z pawilonów narodowych, w których warto się zatrzymać” („The Art Newspaper”); „artysta, który uczy nas nowego spojrzenia” („Artsy”).

Dołącz do Towarzystwa Zachęty Sztuk Pięknych i odkrywaj z nami sztukę współczesną!

This summer a trip to the Art Biennale in Venice is a must!

The patrons of the Society for the Encouragement of Fine Arts took part in an organised visit to the press days, where they participated in curatorial guided tours and meetings with artists. They enjoyed the great reviews of the exhibition *Flight* by Roman Stańczak presented in the Polish Pavilion: ‘one of the biggest show-stoppers among the national pavilions’ (*The Art Newspaper*), the artist that is ‘teaching others new ways of seeing’ (*Artsy*).

Join the Society for the Encouragement of Fine Arts and discover contemporary art with us!

1



4



- 1, 3. Otwarcie wystawy *Roman Stańczak. Lot* w Pawilonie Polskim na Międzynarodowej Wystawie Sztuki w Wenecji
2. Spotkanie z kuratorami Łukaszem Mojsakiem i Łukaszem Rondudą na wystawie *Roman Stańczak. Lot*
4. Spotkanie z Martą Kirszenbaum, kuratorką wystawy *Laure Provost* w Pawilonie Francuskim
5. Oprowadzanie Magdy Komornickiej po Biennale Sztuki w Wenecji dla członków TZSP
6. Spotkanie z Adamem Budakiem i Stanislavem Kolibalem w Pawilonie Czeskim

- 1, 3. Opening of the *Roman Stańczak. Flight* exhibition in Polish Pavilion at the International Art Exhibition in Venice
2. Meeting with curators Łukasz Mojsak and Łukasz Ronduda at the *Roman Stańczak. Flight* exhibition
4. Meeting with curator Marta Kirszenbaum at the *Laure Provost* exhibition in French Pavilion
5. Magda Komornicka's guided tour of the Art Biennale in Venice for members of the Society for the Encouragement of the Fine Arts
6. Meeting with Adam Budak and Stanislav Kolibal in Czech Pavilion



Księgarnia Artystyczna poleca na wakacje:

The Art Bookshop's recommendations for summer vacation:



Życie. Instrukcja [Life. A manual]

pod redakcją | edited by Jadwiga Sawicka

projekt graficzny | graphic design: Magda Piwowar

rysunki | drawings: Anna Piwowar

wersja językowa polska | Polish edition

stron | pages: 120

Zachęta — Narodowa Galeria Sztuki, Warszawa 2017

ISBN 978-83-64714-47-4

Książka wydana przy okazji wystawy o tym samym tytule ukazuje związki pomiędzy literaturą a sztuką, ale także muzyką i teatrem. Inspiracją stała się twórczość Georges'a Pereca, pisarza o konceptualnym podejściu do twórczości i bardzo zróżnicowanym dorobku.

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

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

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



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 | Polish edition

strony | pages: 352

Zachęta — Narodowa Galeria Sztuki, Warszawa 2019

ISBN 978-83-64714-78-8

Książka 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. Dzięki pracującym dla miesięcznika znakomitym fotografom, jak m.in. Marek Holzman, Irena Jarosińska, Tadeusz Rolke, Tadeusz Sumiński, Jan Morek i wielu innych, stanowi on 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 zabiegom poddawano autorskie fotografie, by osiągnąć zamierzone cele propagandowe, ale 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.

The book 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. 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 juxtaposes materials published in various editions of the monthly and 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 *Poland*.



She-Documentalists. Polish Women Photographers of the 20th Century,

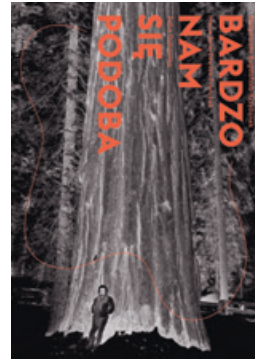
pod redakcją | edited by Karolina Lewandowska
projekt graficzny | graphic design: Lech Majewski
wersja językowa angielska | English edition
strony | pages: 224

Zachęta Narodowa Galeria Sztuki, Wydawnictwo Bosz, Warszawa 2008
ISBN 978-83-60713-13-6, ISBN 978-83-7576-019-4

Anglojęzyczny album towarzyszył wystawie prezentowanej w Zachęcie w 2008 roku. Ukazuje prace 51 polskich fotografek XX wieku zajmujących się głównie fotografią dokumentalną. Unikatowe zdjęcia zebrane podczas szerokiej kwerendy przedstawiają rzeczywistość różnych momentów historii ubiegłego stulecia. Publikacja zawiera obszerny noty biograficzne fotografek oraz teksty autorstwa Karoliny Lewandowskiej, Karoliny Puchały-Rojek, Adama Soboty i Agaty Jakubowskiej.

The English-language album accompanied the exhibition presented at Zachęta gallery in 2008. It presents works by 51 Polish women photographers of the 20th century, mainly involved in documentary photography. Unique photographs, collected during a wide search, present the reality of different moments in the history of the last century. The publication contains extensive biographical profiles of the photographers and texts by Karolina Lewandowska, Karolina Puchała-Rojek, Adam Sobota and Agata Jakubowska.

autorki zdjęć | photo authors: Małgorzata Apathy, Dorota Biłska, Anna Beata Bohdziewicz, Anna Brzezińska-Skarżyńska, Zofia Burzyńska, Wanda Chicińska, Anna Chojnacka, Zofia Chomętowska, Maria Chrzęszczowa, Maria Czaplicka, Irena Elgas-Markiewicz, Jadwiga Golcz, Krystyna Gorazdowska, Danuta Goździewicz, Ewa Hartwig-Fijałkowska, Helena Hartwig, Joanna Helander, Wanda Herse, Halina Holas-Idziakowa, Ada Janczewska, Irena Jarosińska, Irena Jurkiewicz, Maria Kietlińska, Antonina Kołakowska, Irena Kummant-Skotnicka, Izabela Lipowska, Maria Lipowska, Weronika Łodzińska, Krystyna Łyczywek, Bożena Michalik, Janina Mierzecka, Janina Mokrzycka, Anna Musiałówna, Zofia Nasierowska, Fortunata Obrąpalska, Maria Panasewicz, Julia Pirotte, Danuta Rago, Jadwiga Rubiś, Zofia Rydet, Nina Smolarz, Helena Stanisiz, Julia Staniszevska, Zofia Szembek, Elżbieta Tejchman, Wanda Wojewódzka, Jadwiga Wolska, Maria Zbąska, Bolesława Zdanowska, Zorka Project: Monika Redzisz i Monika Berezecka



Małgorzata Bogdańska-Krzyżanek, Zofia Dubowska, Maria Świerżewska-Franczak
Bardzo nam się podoba. Współczesna. Sztuka. Pytania [We like it very much.

Contemporary. Art. Questions]
projekt graficzny | graphic design: Syfon Studio
wersja językowa polska | Polish edition

stron | pages 116
Zachęta — Narodowa Galeria Sztuki, Warszawa 2015
ISBN 978-83-64714-19-1

Książka jest pierwszą publikacją o sztuce współczesnej adresowaną do młodzieży. Autorki na przykładzie dzieł z kolekcji Zachęty wprowadzają młodego czytelnika w świat sztuki współczesnej. Konstrukcja całej książki oraz przystępnie napisane teksty z jednej strony pozwalają dobrze poznać opisane dzieła, z drugiej — zachęcają do samodzielnego stawiania pytań i szukania na nie odpowiedzi. *Bardzo nam się podoba* nie narzuca interpretacji i pokazuje, jak ciekawym zjawiskiem jest sztuka najnowsza.

„Sztuka współczesna jest formą komunikacji z ludźmi. Artyści po to wystawiają swoje prace zamiast trzymać je w pracowniach, żeby rozmawiać. A skoro zapraszają do rozmowy, to dlaczego mielibyśmy nie pytać, nie spierać się i nie dyskutować? Możemy nie zgadzać się z rozmówcą? Możemy! I róbmy to. Drążmy, dociekajmy, krytykujmy”.
(fragment wstępu)

„Dzięki książce szansa na porozumienie z tymi, którzy bronią się przed wejściem w świat sztuki, będzie na pewno większa. Czytelna, napisana zrozumiałym językiem praca, pełna szacunku dla młodego czytelnika i widza dopiero zaczynającego swoją przygodę ze sztuką współczesną to rzecz, na która wielu czekało”.

Anna Dziewit-Meller, vlog WeBook

The book is the first publication on contemporary art addressed to young people. Using works from the Zachęta collection as examples, the authors introduce the young readers to the world of contemporary art. The structure of the whole book and the accessible texts on the one hand allow readers to get to know the described works well, on the other hand they encourage readers to ask questions and look for answers on their own. *We like it very much* does not impose interpretations and shows how interesting the latest art is.

‘Contemporary art is a form of communication with people. Artists exhibit their works instead of keeping them in studios in order to talk about them. And if they invite us to talk, why not ask, argue and discuss? Can we disagree with people? We can! And let’s do it. Let’s dig, dive in, criticise.’

(excerpt from the introduction)

‘Thanks to the book, we will have a better shot at communicating with those who resist entering the world of art. A readable work written in plain language, full of respect for young readers and viewers who are just beginning their adventure with contemporary art is something that many people have been waiting for.’

Anna Dziewit-Meller, WeBook vlog



wszystkie fot.: archiwum Zachęty | all photos: Zachęta archive

Sztuka graficzna USA

American Graphic Art

Petra Skarupsky

Sztuka graficzna USA

9.12.1957–6.01.1958

Zachęta Centralne Biuro Wystaw Artystycznych

organizacja: Ambasada Stanów Zjednoczonych w Polsce, CBWA

opracowanie naukowe wystawy: Doris Meltzer

projekt plakatu: Lowell Naeve

liczba artystów: 122

liczba eksponatów: 150

„Po raz pierwszy mamy okazję bliższego poznania rysunku, grafiki i akwrel Stanów Zjednoczonych. Pokaz w »Zachęcie« jest więc bardzo istotnym dopełnieniem naszych niewielkich wiadomości o sztuce tego kraju oraz jakąś podstawą do sądów — co prawda bardzo fragmentarycznych — jeśli chodzi o odrębność tej sztuki” — pisał Ignacy Witz w recenzji wystawy *Sztuka graficzna USA* otwartej w grudniu 1957 roku w Centralnym Biurze Wystaw Artystycznych.¹

Wystawa była zapowiadana w polskiej prasie już pod koniec października 1957 roku. W „Trybunie Ludu” podano wtedy liczbę prac (ok. 150) i wymieniono nazwiska trojga artystów: „[...] z bardziej znanych polskim plastykom malarzy amerykańskich na wystawie tej reprezentowani będą Mary Cassatt [Cassatt — GŚ], [Edward] Hopper, [Aleksandr] Archipenko”². W niezbyt licznych recenzjach i wzmiankach podkreślano, że ta pierwsza wystawa grafiki ze Stanów Zjednoczonych została zorganizowana dzięki staraniom Ambasady³. Była to wystawa zebrana i opracowana przez Doris Meltzer, dyrektorkę National Serigraph Society, łącząca wybór z kolekcji amerykańskich z ekspozycją objazdową akwarel *L'Aquarelle Contemporaine aux États-Unis* (zorganizowaną przez Sekcję Kulturalną Ambasady Stanów Zjednoczonych i L'Action Française). Zespół grafik pokazywany w CBWA pochodził z Metropolitan Museum of Art, a rysunki m.in. ze zbiorów Fogg Art Museum, Rosenwald Collection, American Association of University Women oraz nowojorskich galerii sztuki⁴.

Podkreślając, że wyobrażenia polskiej publiczności o kulturze Stanów Zjednoczonych zostały ukształtowane przede wszystkim przez amerykańską literaturę (Ernest Hemingway, Erskine Caldwell, John Steinbeck, William Faulkner), Ignacy Witz wyliczył w swojej recenzji pewne niedostatki, jeśli chodzi o listę artystów uczestniczących w pokazie w CBWA: „[...] są tu nieobecni ci, o których nerwie społecznym wiemy, a więc przede wszystkim Ben Shahn, znany nam [William] Gropper, Charles White, najwybitniejszy dziś na świecie nowatorski satyryk [Saul] Steinberg i inni, zwłaszcza zaś artyści urzeczeni dawnym prymitywem amerykańskim. Jakoś tak się składa, że twórcy, których przed chwilą wspominałem, rysują się w moim umyśle jako najbardziej [...] związani z kulturą amerykańską”⁵.

W tej najobszerniejszej i najbardziej wnikliwej recenzji Witz zauważa jednocześnie, że sztuka amerykańska prezentowana w CBWA w 1957 roku jest tworzona przez artystów przybyłych do Stanów Zjednoczonych z całego świata, stąd też „[...] są tu promieniowania dziesiątków różnych kultur, przyniesionych przez artystów z wszystkich zakątków świata. Gruzińskie demony, paryskie nastroje, małe wschodnioeuropejskie getta, namiętności i dramatyzm Hiszpanii, słowiańskie liryczne nieokiełznanie i centralnoeuropejskie poszukiwania syntezy — wszystko to miesza się tutaj. [...] Odnajdziemy też w salach »Zachęty« bohaterski okres walki o nową sztukę w rysunkach Archipenki — wielkiego ukraińskiego rzeźbiarza. Odnajdziemy pierwsze promieniowanie impresjonizmu w pracach Mary Cassatt i [Jamesa Abbotta McNeilla] Whistlera, równie francuskich co amerykańskich. [...] Ten tygiel daje obraz określony, lecz nie wykrystalizowany do końca, obraz rodzącej się dopiero tradycji, bez której w sztuce nigdy nie można pójść dalej”⁶.

Przedstawione powyżej rozpoznanie wielokulturowości Witz dopełnia uwagą, że Zygmunta Menkesa (w katalogu wystawy — Sigmunda Menkesa, malarza ży-

W projekcie badawczym *Historia wystaw w Zachęcie — Centralnym Biurze Wystaw Artystycznych w latach 1949–1970* (realizowanym w Instytucie Historii Sztuki Uniwersytetu Warszawskiego we współpracy z Zachętą w ramach Narodowego Programu Rozwoju Humanistyki MNiSW w latach 2014–2018) opracowano i udostępniono na stronie internetowej galerii materiały dotyczące ponad 100 historycznych wystaw. W tym numerze magazynu *Zachęta* publikujemy tekst Petry Skarupsky z Instytutu Historii Sztuki Uniwersytetu Warszawskiego na temat ekspozycji sztuki amerykańskiej na przełomie 1957 i 1958 roku. W dniach 28–29 listopada 2019 roku w Zachęcie odbędzie się międzynarodowe sympozjum *Exhibition Histories: New Perspectives*, które wpisuje się we współczesną refleksję nad historiami wystaw sztuki i architektury, podejmowaną przez instytucje badawcze czy muzea i galerie dokumentujące swoją działalność wystawienniczą.

As part of the *The History of Exhibitions at Zachęta — Central Bureau of Art Exhibitions in 1949–1970* research project (carried out at the Institute of Art History at the University of Warsaw in cooperation with Zachęta as part of the National Programme for the Development of Humanities of the Polish Minister of Science and Higher Education in 2014–2018) materials concerning over 100 historical exhibitions were compiled and made available on the gallery's website. The current issue of the *Zachęta* magazine features a text by Petra Skarupsky from the Institute of Art History at the University of Warsaw on the exhibition of American art at the turn of 1957 and 1958, which serves as an example of the research on the history of exhibitions. On 28–29 November 2019, the international symposium *Exhibition Histories: New Perspectives* will take place at Zachęta as part of the contemporary reflection on the history of art and architecture exhibitions undertaken by research institutions, museums and galleries documenting their exhibition activities.

s. 70–73:

Widok wystawy *Sztuka graficzna USA*, 9.12.1957–6.01.1958, Zachęta Centralne Biuro Wystaw Artystycznych

pp. 70–73:

American Graphic Art, exhibition view, 9 December 1957–6 January 1958, Zachęta Central Bureau of Art Exhibitions (CBWA)

dowskiego pochodzenia, urodzonego w 1896 roku we Lwowie, związanego z École de Paris) „możemy uważać za artystę w dużej mierze polskiego”, mimo „iż wyemigrował około ćwierć wieku temu z Polski [Menkes wyjechał do Stanów Zjednoczonych w 1935 roku — GŚ]”⁷.

W niepodpisanej recenzji w „Tygodniku Powszechnym”, bardzo podobnej w tonie do recenzji Witza, podkreślano, że „mniej więcej 1/3 artystów, których widzimy na wystawie, urodziła się poza USA, najczęściej w Europie” i jednocześnie powtarzano „najwybitniejsze nazwiska” obecne na ekspozycji: „światny rzeźbiarz ukraiński Archipenko oraz klasycy plastyki amerykańskiej Whistler i Mary Cassatt”⁸. Doceniając znaczenie pierwszego pokazu sztuki amerykańskiej w CBWA, krytycy zauważali jednak nieobecność niektórych artystów (i Williama Groppera, i Jacksona Pollocka): „Nie ma na [wystawie] genialnego, a popularnego w Polsce rysownika Saula Steinberga (Rumuna z pochodzenia, a Amerykanina z wyboru), nie ma jednego z najświetniejszych malarzy USA Ben Shahna (urodzonego gdzieś na Wileńszczyźnie), nieobecni są Jackson Pollock, Mark Tobey, [Willem] de Kooning czy [Charles] Demuth. Nie ma też przedstawicieli satyry społecznej, jak znany w Polsce William Gropper”⁹. Uzupełnić trzeba, że Gropper znany był polskiej publiczności chociażby z *Wystawy prac postępowych artystów plastyków* (CBWA, 6.02–6.03.1954). Ciekawym wątkiem jest również postulat, że „miło byłoby [...] zobaczyć wystawę amerykańskiego malarstwa, a jeszcze lepiej np. »one-man show« Ben Shahna”¹⁰. Brak prac tego malarza zauważano już w recenzjach z *Wystawy prac postępowych artystów plastyków*, zorganizowanej jeszcze przez działający w okresie stalinizmu Komitet Współpracy Kulturalnej z Zagranicą (1950–1956)¹¹.

Wspomnieć też należy, że czujne oko recenzentki „Sztandaru Młodych” wychwytiło na wystawie w CBWA, oprócz rysunków Mary Cassatt i Whistlera, „akwafortę Edwarda Hoppera — znanego przedstawiciela nurtu realistycznego”, „rysunek Georgii O’Keffe [O’Keeffe — GŚ] oraz obecność prac Morrisa Gravesa, przedstawiciela tzw. szkoły Pacyfiku”¹².

Powtarzane przez krytyków argumenty o „wielkich nieobecnych” niewątpliwie zostały zainspirowane tekstem *O sztuce amerykańskiej* Bohdana Urbanowicza zamieszczonym w katalogu wystawy. Wprowadza on czytelnika w historię sztuki amerykańskiej, wspomina o twórczości Pollocka czy Hoppera, ale też i o momentach jej styczności ze sztuką europejską; przykładem jest działalność Archipenki w Stanach Zjednoczonych od 1923 roku. Urbanowicz wyjaśnia jednocześnie, że, po pierwsze, wystawa w CBWA nie jest przeglądem „całokształtu sztuki amerykańskiej”; po drugie, nie ma układu chronologicznego, ani też systematyzującego kierunku artystycznego; po trzecie, nie ma na niej niektórych nazwisk, w tym „Kooninga, Tobeya i Pollocka”¹³. Domaganie się przez krytyków obecności Shahna wynikało zapewne z faktu, że w swoim eseju Urbanowicz zaznaczył: „na wystawie znajdują się realistyczne i społeczne dzieła Ben Shahna”¹⁴. Tę rozbieżność między treścią wcześniej napisanego eseju a ostatecznym kształtem ekspozycji w CBWA wyjaśnia w oficjalny sposób adnotacja w katalogu: „Warunki transportowe wystawy objazdowej wpłynęły na ograniczenie jej rozmiarów, uniemożliwiając np. wystawienie większych prac wykonanych ostatnio przez artystów amerykańskich”¹⁵.

Wystawa zajmowała pięć sal Zachęty¹⁶. Sposób eksponowania prac został skrytykowany przez Witza: „Na wystawie znajduje się bardzo wiele ciekawych prac i niejeden interesujący artysta. Niestety zobaczenie ich jest utrudnione przez niefortunne rozwieszenie, które rozrzuca kilka pozycji jednego artysty na różne sale i ściany, co z góry już przesądza możliwości ogarnięcia i wczucia się w indywidualną atmosferę dzieł jednej ręki. Podobnie ma się rzecz z gatunkami nieco nadmiernie przemieszany, przez co zamazuje się najistotniejsza i najsympatyczniejsza bodaj cecha tej wystawy, a więc różnorodność współistnienia najrozmaitszych tendencji. Słowem, chaosik trzeba sobie tutaj uporządkować samemu [...]”¹⁷. Recenzentka „Sztandaru Młodych” spojrzała na formę prezentacji dzieł z większą przychylnością: „Zwróćcie uwagę na ciekawy sposób ekspozycji, na świetnie skomponowaną kwadratową salę z półkolistym, czarnym ekranem”¹⁸. ●●●

(redakcja Gabriela Świtek)

Opracowanie powstało w ramach programu Ministra Nauki i Szkolnictwa Wyższego pod nazwą Narodowy Program Rozwoju Humanistyki — projekt badawczy *Historia wystaw w Zachęcie* — Centralnym Biurze Wystaw Artystycznych w latach 1949–1970 (nr 0086/NPRH3/H11/82/2014) realizowany w Instytucie Historii Sztuki Uniwersytetu Warszawskiego we współpracy z Zachętą — Narodową Galerią Sztuki.





Bibliografia

Katalog: *Sztuka graficzna USA*, wstęp Bohdan Urbanowicz. Centralne Biuro Wystaw Artystycznych, Warszawa 1957

Rocznik CBWA 1957, oprac. graf. Wojciech Zamecznik. Centralne Biuro Wystaw Artystycznych, Warszawa, [1958], s. 22–23

Teksty źródłowe:

(b). *Po raz pierwszy Warszawa...* „Stolica” 1958, nr 1

Barbara. *Grafika USA w „Zachęcie”*. „Sztandar Młodych” 1957, nr 302

Grafika amerykańska. „Tygodnik Powszechny” 1958, nr 5 (2.02)

Grubert, H. *O paryskiej wieży Eiffla...* „Express Wieczorny” 1957, nr 255

(l j). *Wystawa grafiki amerykańskiej*. „Kurier Polski” 1957, nr 85

Osęka, Andrzej. *Spotkanie ze sztuką USA*. „Trybuna Ludu” 1958, nr 20

Stopczyk, Stanisław K. *Młoda grafika amerykańska*. „Kierunki” 1958, nr 4

[b.a.]. *Sztuka graficzna USA*. „Zwierciadło” 1958, nr 1

Witz, Ignacy. *Grafika amerykańska*. „Życie Warszawy” 1958, nr 2

[b.a.]. *Wystawa rysunków i grafiki amerykańskiej*. „Trybuna Ludu” 1957, nr 300 (30.10)

z k. *Wystawa sztuki graficznej USA*. „Trybuna Ludu” 1957, nr 341 (10.12)

Opracowania dodatkowe (grafika amerykańska):

Acton, D. *A Spectrum of Innovation: Color in American Printmaking 1890–1960*. London 1990

Castleman, R. *Prints of the Twentieth Century: A History*. New York 1988

Shadwell, W. *American Print Making: First 150 Years*. Washington 1969

Smith, J. T., K.M Murphy. *Pressed in Time: American Prints 1905–1950*. San Marino, (CA) 2008

Twentieth-Century American Drawing: Three Avant-Garde Generations, kat. wyst. Solomon R. Guggenheim Museum, New York 1976

Artyści

Rysunek: Aleksandr Archipenko, Dorr Bothwell, Byron Browne, Charles Burchfield, Kenneth Callahan, Rhys Caparn, Mary Cassatt, Edward Chávez, Lily Cushing, Fred Farr, Madeleine Gekiere, Edward Giobbi, Morris Graves, Marsden Hartley, John Hultberg, Angelo Ippolito, Mitchell Jamieson, Paul Jenkins, Walter Kamys, Morris Kantor, Robert Leland Kiley, Gaston Lachaise, Robert Laurent, Vincent Longo, Ezio Martinelli, George Morrison, Lowell Naeve, Georgia O’Keeffe, Robert Andrew Parker, Tom V. Schmitt, Charles Seliger, Edward John Stevens, Joachim H. Themal, Jean (Jones) Watts, James Abbott McNeill Whistler.

Grafika: Irving Amen, Leonard Baskin, John Bernhardt, Dorr Bothwell, Fiske Boyd, Howard Bradford, Louis Bunce, Mary Cassatt, Minna Citron, Glenn O. Coleman, Warrington Colescott, siostra Mary Corita [Sister Mary Corita Kent], Ralston Crawford, Zulema Damianovich, Arthur B.[owen] Davies, Worden Day, Richard A. Florsheim, Antonio Frasconi, Jan Gelb, Gordon Gilkey, Philip Hicken, Sheila Boyd Hoermann, Winslow Homer, Edward Hopper, Hans Jelinek, Robert Leland Kiley, Edward Landon, Boris Margo, Joseph Margulies, Henry Mark, Robert Marx, Sigmund Menkes, Seong Moy, Thomas Nast, Frederick O’Hara, Joseph Pennell, Jack Perlmutter, Gabor Peterdi, Leonard Pytlak, Bernard Reder, Hulda D. Robbins, Anne Ryan, Louis Schanker, Karl Schrag, Kurt Seligmann, Nahum Tschacbasov, Janet Turner, Mary Van Blarcom, Sylvia Wald, Emil Weddige.

Akwarele: William Baziotes, Morris Blackburn, William Boughton, Byron Browne, Gunvor Bull-Teilman, Charles Burchfield, Gene Charlton, George Constant, Fred Conway, Lucille Corcos, Dorothy Dehner, Lamar Dodd, Ethel Edwards, Jimmy Ernst, Betty Esman, Ilse Getz, Xavier Gonzales, Frank Govan, Morris Graves, Balcomb Greene, Siv Holme, Martha Visser’t Hooft, Florence Kawa, Dong Kingman, Michael Lekakis, Douglas Lockwood, Einar Lunden, Reginald Marsh, Ezio Martinelli, Hans Moller, Isaac Lane Muse, Arthur Osver, Gabor Peterdi, Phillip Pieck, Sibley Smith, Irwin Touster, Sylvia Wald.

- 1 Ignacy Witz, *Grafika amerykańska*, „Życie Warszawy” 1958, nr 2 (2.01).
- 2 *Wystawa rysunków i grafiki amerykańskiej*, „Trybuna Ludu” 1957, nr 300 (30.10).
- 3 z k. *Wystawa sztuki graficznej USA*, „Trybuna Ludu” 1957, nr 341 (10.12).
- 4 Zob. *Sztuka graficzna USA*, wstęp Bohdan Urbanowicz, kat. wyst., Centralne Biuro Wystaw Artystycznych, Warszawa 1957, s. nlb. Prace zostały wypożyczone z: American Association of University Women, Grace Borgenicht Gallery, Julius Carlebach Gallery, Contemporary Arts, Inc., Fogg Art Museum, Grand Central Moderns, Heller Gallery, Martha Jackson Gallery, Kootz Gallery, Meltzer Gallery, Metropolitan Museum of Art, Midtown Galleries, Milch Galleries, National Gallery of Art (Rosenwald Collection), Frank K.M. Rehn Gallery, Roko Gallery, Bertha Schaefer Gallery, Tom V. Schmitt, Maynard Walker Gallery, Weyhe Gallery, Willard Gallery, Zabriskie Gallery.
- 5 Ignacy Witz, op. cit.
- 6 Ibidem.
- 7 Ibidem.
- 8 *Grafika amerykańska*, „Tygodnik Powszechny” 1958, nr 5 (2.02).
- 9 Ibidem.
- 10 Ibidem.
- 11 Na temat działalności Komitetu Współpracy Kulturalnej z Zagranicą zob. Karolina Zychowicz, *The Exhibition-Organising Activity of the Comitee for Cultural Cooperation with Foreign Countries (1950–1956) Based on the Example of Selected Exhibitions at the Zachęta Central Bureau of Art Exhibitions*, przekł. Klaudyna Michałowicz, „Ikonotheka” 2016, nr 26, s. 63–94.
- 12 Barbara, *Grafika USA w „Zachęcie”*, „Sztandar Młodych” 1957, nr 302.
- 13 Bohdan Urbanowicz, *O sztuce amerykańskiej*, w: *Sztuka graficzna USA*, wstęp Bohdan Urbanowicz, kat. wyst., Centralne Biuro Wystaw Artystycznych, Warszawa 1957, s. nlb.
- 14 Ibidem.
- 15 *Sztuka graficzna USA*, op. cit., s. nlb.
- 16 z k. *Wystawa sztuki graficznej USA*, op. cit.
- 17 Ignacy Witz, op. cit.
- 18 Barbara, *Grafika USA w „Zachęcie”*, op. cit.

American Graphic Art

9 December 1957–6 January 1958

Zachęta Central Bureau of Art Exhibitions (CBWA)

organiser: US Embassy in Poland, Central Bureau of Art Exhibitions

substantive development of the exhibition: Doris Meltzer

poster design: Lowell Naeve

number of artists: 122

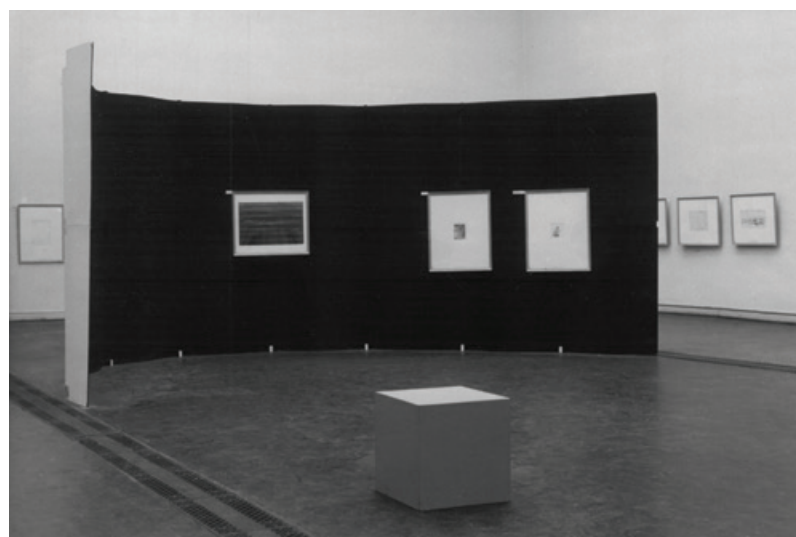
number of exhibits: 150

‘For the first time we have the opportunity to get more closely acquainted with drawings, prints and watercolours from the United States. Therefore, the exhibition in “Zachęta” crucially supplements our limited knowledge of the art of this country and provides us with the basis for making judgements, even if very fragmentary, as to its unique character,’ Ignacy Witz wrote in a review of the *American Graphic Art* exhibition, opened in the Central Bureau of Art Exhibitions (CBWA) in December 1957.¹

The American display had been announced in the Polish press by the end of October 1957. For example, *Trybuna Ludu* gave the number of works (‘about 150’) and indicated three participants: ‘from among the American artists more familiar to their Polish colleagues, Mary Cassatt [Cassat — GŚ], [Edward] Hopper and [Aleksandr] Archipenko will have their works presented’.² In just a few reviews and articles it was emphasised that this first exhibition of engravings from the United States had been mounted thanks to the efforts of the US Embassy.³ Doris Meltzer, director of the National Serigraph Society, gathered the exhibits and developed the event, which showed both a selection of works from American collections and a touring exhibition of watercolours, *L’Aquarelle Contemporaine aux États-Unis* (organised by the Cultural Section of the US Embassy and L’Action Française). The prints featured in the CBWA came from the Metropolitan Museum of Art, while the drawings came from, among others, the Fogg Art Museum, Rosenwald Collection, American Association of University Women and New York art galleries.⁴

Stressing the fact that the Polish public shaped its ideas about American culture mostly by reading American authors (Ernest Hemingway, Erskine Caldwell, John Steinbeck, William Faulkner), Ignacy Witz, in his review, enumerated some deficiencies regarding the list of the artists participating in the exhibition at the CBWA: ‘Lacking are those whose social bent is known to us, so first of all Ben Shahn, [William] Gropper, an artist famous in our country, Charles White, [Saul] Steinberg, the most outstanding innovative satirist and others, in particular artists enchanted by old American primitives. Somehow it happens that the artists I have just named appear in my mind as the most closely . . . bound up with American culture.’⁵

At the same time, in this most thorough and insightful review Witz notes that the American art presented at the CBWA in 1957 was created by people who had come to the United States from all over the world, thus ‘you feel here the radiation of dozens of different cultures brought by the artists from every nook and cranny of the world. Georgian demons, Parisian moods, small Eastern European ghettos, the



passions and dramatic tensions of Spain, lyrical Slav unbridledness and the Central European search for synthesis — everything mixes here . . . In the exhibition halls of “Zachęta”, we also find a heroic period of a struggle for new art reflected in the drawings of Archipenko, a prominent Ukrainian sculptor. The first influences of impressionism can be noticed in the works of Mary Cassatt and [James Abbott McNeill] Whistler, equally French as American . . . This melting pot conveys a definite but not fully crystallised image, the image of the incipient tradition which conditions any further progress in art.’⁶

Witz adds to the above acknowledgement of multiculturalism the remark that Zygmund Menkes (in the exhibition catalogue — Sigmund Menkes, a painter of Jewish origin, born in 1806 in Lwów, connected with the École de Paris) ‘can be considered as an artist to a considerable extent Polish’, in spite of the fact that he ‘emigrated from Poland about a quarter of a century ago [Menkes left for the United States in 1935 — GŚ]’.⁷

In an unsigned review published in *Tygodnik Powszechny* it was emphasised, in the same vein, that ‘more or less one third of the artists seen at the exhibition were born outside the US, usually in Europe’ and simultaneously ‘the most outstanding names’ of the display were repeated: ‘Archipenko, an excellent Ukrainian sculptor, and the classics of American art, Whistler and Mary Cassatt.’⁸ In spite of their recognising the importance of the first exhibition of American art at the CBWA, critics noticed the absence of some artists (William Gropper as well as Jackson Pollock), ‘Saul Steinberg, a brilliant graphic artist popular in Poland (Romanian by origin, American by choice), is missing [at the exhibition]; there are not any works by one of the greatest American painters, Ben Shahn (born somewhere in the Vilnius Region); Jackson Pollock, Mark Tobey, [Willem] de Kooning and [Charles] Demuth are absent, too. The visitor will not find representatives of social satire either, such as William

Gropper, famous in our country.⁹ It should be mentioned that the Polish public knew Gropper from, among others, the *Exhibition of Works by Progressive Artists* (CBWA, 6 February–6 March 1954). The postulate that ‘it would be nice . . . to see a display of American paintings, and even better, for example, a “one-man show” by Ben Shahn is also an interesting idea’.¹⁰ The lack of works by this painter had already been observed in the reviews of the *Exhibition of Works by Progressive Artists*, organised by the Committee for Cultural Cooperation with Foreign Countries, which functioned as early as the period of Stalinism (1950–1956).¹¹

It should be noted that the keen eye of the *Sztandar Młodych* reviewer spotted, at the exhibition in the CBWA, apart from the drawings of Mary Cassatt and Whistler, ‘an etching by Edward Hopper — a well-known representative of the realist movement’, ‘a drawing by Georgia O’Keeffe [O’Keeffe — GŚ] and the presence of works by Morris Graves, a representative of the so called Northwest School’.¹²

The arguments about the ‘great absentees’ were undoubtedly inspired by the text *O sztuce amerykańskiej* [On American Art] by Bohdan Urbanowicz, published in the exhibition catalogue. It introduced the reader to the history of American art, including the artistic work of Pollock and Hopper, and mentions its points of contact with European art; the activity of Archipenko in the United States after 1923 provides an example here. At the same time, Urbanowicz explains that, first of all, the exhibition at the CBWA was not a review of ‘the entirety of American art’; second, it keeps neither a chronological order nor one systematising artistic movements; third, it lacks some names, including ‘Kooning, Tobey and Pollock’.¹³ The critics’ demand for the presence of Shahn probably resulted from Urbanowicz announcing in his essay that ‘realist and social works by Ben Shahn will be put on display’.¹⁴ This discrepancy between the content of the essay written beforehand and the final form of the event in the CBWA was officially explained by the following annotation in the catalogue: ‘The transport conditions of the touring exhibition limited its dimensions and made it impossible to bring larger works recently created by American artists.’¹⁵

The exhibition occupied five rooms at Zachęta.¹⁶ Witz criticised the way of showing the works: ‘The exhibition presents numerous interesting works and artists. Unfortunately, their viewing is impeded by an ill-considered arrangement, scattering pieces by one artist in various rooms and on different walls, which in advance renders it impossible to take in the works done by one hand and sense their atmosphere. The case of the overly mixed genres is much the same and leads to the blurring of the most crucial and enjoyable feature of this exhibition, that is, the diversity of coexisting tendencies. In a word, you have to order this chaos by yourself . . .’¹⁷ The reviewer from *Sztandar Młodych*, on the other hand, adopted a more favourable attitude towards the form of work presentation, remarking, ‘Please note the interesting way of exhibiting graphics, a perfectly composed square room with a semi-circular black screen.’¹⁸ ●●●

(edited by Gabriela Świtek)

This compilation was prepared as part of the National Programme for the Development of Humanities of the Polish Minister of Science and Higher Education — research project *The History of Exhibitions at Zachęta — Central Bureau of Art Exhibitions in 1949–1970* (no. 0086/NPRH3/H11/82/2016) conducted by the Institute of Art History of the University of Warsaw in collaboration with Zachęta — National Gallery of Art.

Bibliography

Catalogue: *Sztuka graficzna USA*, introduction: Bohdan Urbanowicz. Warsaw: Centralne Biuro Wystaw Artystycznych, 1957

Rocznik CBWA 1957. Warsaw: Centralne Biuro Wystaw Artystycznych, [1958], pp. 22–23

Source texts:

(b). ‘Po raz pierwszy Warszawa . . .’. *Stolica*, no. 1, 1958

Barbara. ‘Grafika USA w „Zachęcie”’. *Sztandar Młodych*, no. 302, 1957

‘Grafika amerykańska’. *Tygodnik Powszechny*, no. 5, 2 February 1958

Grubert, H. ‘O paryskiej wieży Eiffla . . .’. *Express Wieczorny*, no. 255, 1957

(l j). ‘Wystawa grafiki amerykańskiej’. *Kurier Polski*, no. 85, 1957

Ośęka, Andrzej. ‘Spotkanie ze sztuką USA’. *Trybuna Ludu*, no. 20, 1958

Stopczyk, Stanisław K. ‘Młoda grafika amerykańska’. *Kierunki*, no. 4, 1958

(b. a.). ‘Sztuka graficzna USA’. *Zwierciadło*, no. 1, 1958

Witz, Ignacy. ‘Grafika amerykańska’. *Życie Warszawy*, no. 2, 1958

(b. a.). ‘Wystawa rysunków i grafiki amerykańskiej’. *Trybuna Ludu*, no. 300, 30 October 1957

z k. ‘Wystawa sztuki graficznej USA’. *Trybuna Ludu*, no. 341, 10 December 1957

Additional compilations (American graphic art):

Acton, D. *A Spectrum of Innovation: Color in American Printmaking 1890–1960*. London, 1990

Castleman, R. *Prints of the Twentieth Century: A History*. New York, 1988

Shadwell, W. *American Print Making: First 150 Years*. Washington, DC, 1969

Smith, J. T., Murphy, K. M. *Pressed in Time: American Prints 1905–1950*. San Marino, CA, 2008

Twentieth-Century American Drawing: Three Avant-Garde Generations, exh. cat. New York: Solomon R. Guggenheim Museum, 1976

Artists:

Drawing: Aleksandr Archipenko, Dorr Bothwell, Byron Browne, Charles Burchfield, Kenneth Callahan, Rhys Caparn, Mary Cassatt, Edward Chávez, Lily Cushing, Fred Farr, Madeleine Gekiere, Edward Giobbi, Morris Graves, Marsden Hartley, John Hultberg, Angelo Ippolito, Mitchell Jamieson, Paul Jenkins, Walter Kamys, Morris Kantor, Robert Leland Kiley, Gaston Lachaise, Robert Laurent, Vincent Longo, Ezio Martinelli, George Morrison, Lowell Naeve, Georgia O’Keeffe, Robert Andrew Parker, Tom V. Schmitt, Charles Seliger, Edward John Stevens, Joachim H. Themal, Jean (Jones) Watts, James Abbott McNeill Whistler.

Graphic arts: Irving Amen, Leonard Baskin, John Bernhardt, Dorr Bothwell, Fiske Boyd, Howard Bradford, Louis Bunce, Mary Cassatt, Minna Citron, Glenn O. Coleman, Warrington Colescott, siostra Mary Corita [Sister Mary Corita Kent], Ralston Crawford, Zulema Damianovich, Arthur B.[owen] Davies, Worden Day, Richard A. Florsheim, Antonio Frasconi, Jan Gelb, Gordon Gilkey, Philip Hicken, Sheila Boyd Hoermann, Winslow Homer, Edward Hopper, Hans Jelinek, Robert Leland Kiley, Edward Landon, Boris Margo, Joseph Margulies, Henry Mark, Robert Marx, Sigmund Menkes, Seong Moy, Thomas Nast, Frederick O’Hara, Joseph Pennell, Jack Perlmutter, Gabor Peterdi, Leonard Pytlak, Bernard Reder, Hulda D. Robbins, Anne Ryan, Louis Schanker, Karl Schrag, Kurt Seligmann, Nahum Tschacbasov, Janet Turner, Mary Van Blarcom, Sylvia Wald, Emil Weddige.

Watercolours: William Baziotis, Morris Blackburn, William Boughton, Byron Browne, Gunvor Bull-Teilman, Charles Burchfield, Gene Charlton, George Constant, Fred Conway, Lucille Corcos, Dorothy Dehner, Lamar Dodd, Ethel Edwards, Jimmy Ernst, Betty Esman, Ilse Getz, Xavier Gonzales, Frank Govan, Morris Graves, Balcomb Greene, Siv Holme, Martha Visser’t Hooft, Florence Kawa, Dong Kingman, Michael Lekakis, Douglas Lockwood, Einar Lunden, Reginald Marsh, Ezio Martinelli, Hans Moller, Isaac Lane Muse, Arthur Osver, Gabor Peterdi, Phillip Pieck, Sibley Smith, Irwin Touster, Sylvia Wald.

1 Ignacy Witz, ‘Grafika amerykańska’, *Życie Warszawy*, no. 2, 2 January 1958.

2 ‘Wystawa rysunków i grafiki amerykańskiej’, *Trybuna Ludu*, no. 300, 30 October 1957.

3 z k. ‘Wystawa sztuki graficznej USA’, *Trybuna Ludu*, no. 341, 10 December 1957.

4 Cf. *Sztuka graficzna USA*, exh. cat., Centralne Biuro Wystaw Artystycznych, Warsaw, 1957, n.pag. The works were borrowed from: The American Association of University Women, Grace Borgenicht Gallery, Julius Carlebach Gallery, Contemporary Arts, Inc., Fogg Art Museum, Grand Central Moderns, Heller Gallery, Martha Jackson Gallery, Kootz Gallery, Meltzer Gallery, Metropolitan Museum of Art, Midtown Galleries, Milch Galleries, National Gallery of Art (Rosenwald Collection), Frank K.M. Rehn Gallery, Roko Gallery, Bertha Schaefer Gallery, Tom V. Schmitt, Maynard Walker Gallery, Weyhe Gallery, Willard Gallery, and Zabriske Gallery.

5 Witz.

6 Ibid.

7 Ibid.

8 ‘Grafika amerykańska’, *Tygodnik Powszechny*, no. 5, 2 February 1958.

9 Ibid.

10 Ibid.

11 For more on the activity of the Committee for Cultural Cooperation with Foreign Countries see Karolina Zychowicz, *The ‘Exhibition-Organising Activity of the Committee for Cultural Cooperation with Foreign Countries (1950–1956) Based on the Example of Selected Exhibitions at the Zachęta Central Bureau of Art Exhibitions’*, trans. Klaudyna Michałowicz, *Ikonothea*, no. 26, 2016, pp. 63–94.

12 Barbara, ‘Grafika USA w „Zachęcie”’, *Sztandar Młodych*, no. 302, 1957.

13 Bohdan Urbanowicz, ‘O sztuce amerykańskiej’, in *Sztuka graficzna USA*, exh. cat., Warsaw: Centralne Biuro Wystaw Artystycznych, 1957, n.pag.

14 Ibid.

15 *Sztuka graficzna USA*, n.pag.

16 z k.

17 Witz.

18 Barbara.



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 — lipiec, sierpień, wrzesień 2019
Zachęta — July, August, September 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 Pierśkos
tłumaczenie | translation: Paulina Bożek, Izabela Suchan
według projektu graficznego | after graphic design by
Magdalena Piwowar
łamanie | typesetting: Krzysztof Łukawski
opracowanie zdjęć | image editing: Tatarak
druk | printed by Argraf, Warszawa

ISBN 978-83-64714-81-8

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

udział Polski w 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 i Instytut Polski w Rzymie
the exhibition in the Polish Pavilion at the 58th International Art Exhibition in Venice
is supported by the Adam Mickiewicz Institute and the Polish Institute in Rome



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



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



partner wystawy *Lado Lomitashvili*
partner of the *Lado Lomitashvili* exhibition



współorganizatorzy wystawy *Czerwień zalewa kadr. Kazimierz Urbański*
coorganisers of the *Red Floods the Frame. Kazimierz Urbański* exhibition



partnerzy wystawy *Alienacje albo następnym razem pożar*
partners of the *Alienations or the Fire Next Time* exhibition



sponsor wystawy *Alienacje albo następnym razem pożar*
sponsor of the *Alienations or the Fire Next Time* exhibition



patroni medialni
media patronage

cojestgrane24

STOLICA



**MIEJSCE
PROJEKTÓW
ZACHĘTY**

ul. Gálczyńskiego 3
00-362 Warszawa
tel. 22 826 01 36
zacheta.art.pl