wystawa czynna do 25.08.2019

ZACHĘTA

CZERWIEŃ
ZALEWA KADR
KAZIMIERZ URBAŃSKI

Zachęta —
Narodowa Galeria Sztuki
pl. Małachowskiego 3
Warszawa
zacheta.art.pl

Kazimierz Urbański, *Moto-gaz*, 1963, kadr z filmu (fragment), dzięki uprzejmości rodziny artysty

wernisaż wystawy | opening ceremony
17.06.2019

kontakt dla mediów | press: **Olga Gawerska**
rzecznik@zacheta.art.pl
+48 22 556 96 55, +48 603 510 112

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 Trzaskowski, Katarzyna Waletko (FINA)**

współorganizatorzy | coorganisers: **Filmoteka Narodowa — Instytut Audiowizualny** | National Film Archive – Audiovisual Institute, **Wytwórnia Filmów Dokumentalnych i Fabularnych** | Documentary and Feature Film Studios

Eksperymentator w dziedzinie technik kinematograficznych i pionier edukacji filmowej, pomysłodawca i założyciel Pracowni Rysunku Filmowego krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych (1957–1972) — pierwszej tego typu placówki na świecie kształcącej w kierunku animacji w ramach wyższej uczelni artystycznej.

Kazimierz Urbański to jedna z kluczowych postaci w historii polskiego filmu animowanego. Znajomość jego dorobku niesłusznie jednak ogranicza się 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. Jego biografia artystyczna usytuowana zostaje w kontekście polityki kulturalnej PRL-u. Możliwość realizacji własnych eksperymentów filmowych dawała mu współpraca z państwowymi wytwórniami filmów dokumentalnych, oświatowych czy animacji dla dzieci. Urbański 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 i prawdziwą treścią (ukrytą pod fabułą) była „materia w ruchu" — całkowicie nie mieściła się w ówczesnych strategiach polskiej kinematografii. Z kolei w realiach krakowskiej ASP połowy lat 50. (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 udało się założyć, przy Wydziale Scenografii, Pracownię Rysunku Filmowego. Choć początkowo niepozorna, wpłynęła w poważnym stopniu w następnym dziesięcioleciu na polskie kino. Co więcej, w wyniku starań Urbańskiego 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 i której nadał nieformalną nazwę „tygla laboratoryjnego".

Artystyczny dorobek Urbańskiego sytuuje się na pograniczu filmu i sztuki. W Polsce lat 50. i 60. XX wieku te dwa obszary były od siebie właściwie odseparowane. To dlatego jego twórczość funkcjonowała na marginesie polskiego dyskursu filmowego, a jednocześnie zupełnie nie zaistniała w artystycznym obiegu tego czasu. Jednak jego działalność, która przygotowała miejsce w polu polskiej animacji dla artystów plastyków i doprowadziła do jej redefinicji, zmieniła bezpowrotnie ten obraz. Jako pedagog ukształtował kilka pokoleń twórców animacji w Polsce. W ramach wystawy prezentowane są wybrane filmy Wojciecha Bąkowskiego, absolwenta poznańskiej Pracowni Filmu Animowanego, której współzałożycielem był Kazimierz Urbański ●●●

Wystawie towarzyszy książka Hanny Margolis *Animacja w PRL w latach 1957-1968. Ukryty projekt Kazimierza Urbańskiego* wydana przez wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego

An experimenter in the field of cinematographic techniques and a film education pioneer, originator and founder of the Film Drawing Studio at the Academy of Fine Arts in Krakow (1957-1972) — the first such institution in the world offering education in animation at a higher artistic school.

Kazimierz Urbański is one of the key figures in the history of Polish animated film. However, he is unjustly known only for his animation projects. The exhibition presents both his original filmmaking output (including not only animated films, but also documentaries), his close relations with the avant-garde music of the time (his co-operation with composers and sound engineers from the Polish Radio Experimental Studio is an important theme here), and various aspects of his closely related pedagogical activity. Urbański's artistic biography is located in the context of the cultural policy of Communist Poland. Co-operation with state-run companies producing documentaries, educational films and animations for children gave him an opportunity to pursue his own cinematic experiments. Urbański actively worked in the peripheries of Polish film production, as part — and, at the same time, against the current – of state-owned institutions.

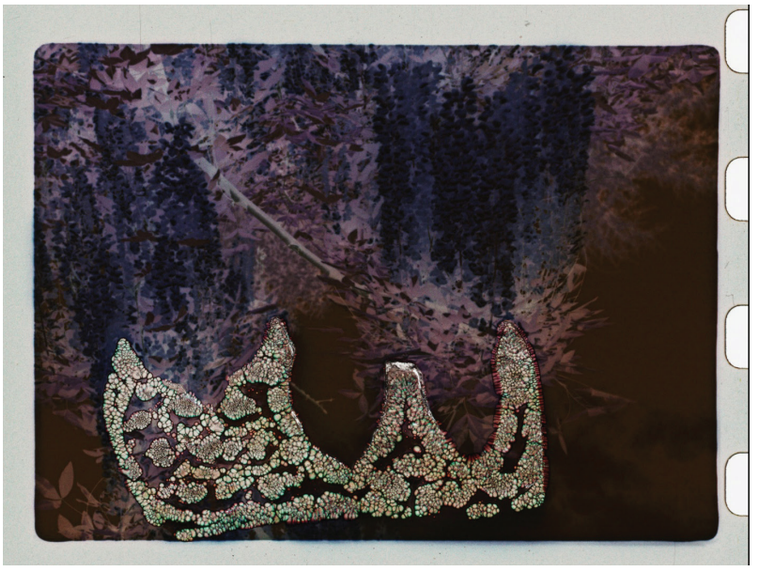
His concept of film as "cineart" — an experiment that treated "matter in motion" as the field of exploration and real content (hidden behind the plot) – was completely out of line with the strategies of Polish cinematography of the time. In turn, in the realities of the Krakow Fine Arts Academy in the mid-1950s (where film and photography were not considered to be disciplines of art in their own right), the project of creating a pioneer educational unit that taught artistic film experiment as a subject seemed completely unreal. However, thanks to his determination, Urbański managed to establish the Film Drawing Studio at the Academy's Department of Stage Design in 1957. Although initially inconspicuous, it had a significant impact on Polish cinema in the next decade. Moreover, Urbański's efforts led to the establishment of the Krakow branch of the Studio of Film Miniatures in Warsaw (affiliated with the FDS) in 1966, which he envisioned as a studio-cum-laboratory, and which he informally called "a laboratory melting pot".

Urbański's artistic output is located on the borderline between film and art. In the Poland of the 1950/60s, these two areas were actually separated from each other. This is why his art functioned on the margins of the Polish film discourse, and at the same time it did not make it to the artistic circulation of the period. However, his efforts, which lay the ground in Polish animation for visual artists and led to the redefinition of the discipline, changed this situation irrevocably. As a teacher, he shaped several generations of animation artists in Poland. The exhibition presents selected films by Wojciech Bąkowski, a graduate of the Poznań Animated Film Studio co-founded by Kazimierz Urbański. ●●●

The exhibition is accompanied by Hanna Margolis's book *Animacja in PRL w latach 1957-1968. Ukryty projekt Kazimierza Urbańskiego* (Animation in the People's Republic of Poland in 1957-1968. Kazimierz Urbański's Hidden Project) published by the Jagiellonian University publishing house

Kazimierz Urbański (1929–2015) — reżyser filmów animowanych i dokumentalnych, scenograf, scenarzysta, animator, performer i wybitny pedagog. W 1956 roku ukończył Wydział Scenografii krakowskiej ASP (dyplom u Karola Frycza). Od 1955 w ramach stypendium MKiS studiował w Wyższej Szkole Rzemiosł Artystycznych w Pradze (praktykował wówczas w praskich studiach animacji: Bratři v Triku Jiřiego Trnki i Barrandov). 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 Czekała, 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 (aktualnie Uniwersytet Artystyczny) w Poznaniu współtworzył, wraz z ówczesnym rektorem Antonim Zydroniem, Pracownię Filmu Animowanego na Wydziale Malarstwa, Grafiki i Rzeźby, przekształconą w 2002 w Katedrę Filmu Animowanego. Równolegle powrócił na warszawską ASP, gdzie miał 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. transpainting. Doświadczenia w dziedzinie plastyki świetlnej wykorzystywał w licznych spektaklach audiowizualnych, przenosił je też do filmu i teatru.

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 Jiřiego Trnki 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 Czekała, 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 Zydroń. 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.



stopklatki z filmu *Moje eksperymenty — reakcje termochemiczne*, lata 60. XX wieku

stills from the *My Experiments — thermochemical reactions* film, 1960s

„Nie mamy sprzętu i malujemy, drapiemy, pieczętujemy bezpośrednio na taśmie (powidoki), którą przywoziłem z WFD 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. Znajomość jego dorobku niesłusznie jednak ogranicza się 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. Jego biografia artystyczna 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 pewnych 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. Tym sposobem 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 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 Studia Filmów Animowanych — krakowskiej filii Studia Miniatur Filmowych w Warszawie (działającej przy PRF), mającej być — według jego założeń — pracownią-laboratorium, której nadał nieformalną nazwę „tygla laboratoryjnego”.

Artystyczny dorobek Urbańskiego sytuuje się na pograniczu filmu i sztuki. W Polsce lat pięćdziesiątych i sześćdziesiątych XX wieku te dwa obszary były od siebie właściwie odseparowane. To dlatego jego twórczość funkcjonowała na marginesie polskiego dyskursu filmowego, a jednocześnie zupełnie nie zaistniała w artystycznym obiegu tego czasu. Jednak jego działalność, 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 możliwość wglądu w kolejne etapy fascynującego procesu twórczego Urbańskiego, stanowiąc jednocześnie praktyczną wykładnię jego koncepcji filmu definiowanego jako „kinoplastyka” czy „kineplastyka”.

Wystawa obejmuje więc zarówno „ikony” polskiej animacji (*Igraszki*, *Materia* czy *Moto-gaz*), jak całkowicie nieznane abstrakcyjne eksperymenty na taśmie czy wreszcie zrealizowane dla WFD filmy dokumentalne (nazywane przez Urbańskiego „impresjami dokumentalnymi”). Daje tym samym możliwość całościowego spojrzenia na dorobek artysty — ponad sztywnymi podziałami na i 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 wymykając się tym samym ówcześnie narzucanym (miedzy innymi poprzez wymogi festiwalowe) klasyfikacjom. Punktem wyjścia pracy nad filmem, jak wynika z materiałów zachowanych w archiwum artysty, stanowiły 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 kolejnym etapem było tworzenie narracji, często bardzo prostej fabuły osnutej wokół uniwersalnych problemów współczesnego świata (jak konflikty zbrojne czy zanieczyszczenie środowiska). Przedstawienia „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 „żywioł” — wprawiana w ruch materia, jaką 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 storybordy (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 Urbański, 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 koszmarne 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 tworzony 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. Dla Urbańskiego reżyseria filmu była odpowiednikiem inscenizacji teatralnej, a praktyczną wiedzę na temat ruchu scenicznego uważał za istotny element wykształcenia animatora (zajęcia z pantomimy i rytmiki wprowadził ją 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 i elementów animacji filmowej i tzw. transpainting (projekcje abstrakcyjnych, malarskich kompozycji wykonanych różnymi technikami na przeźroczach) 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 tworzyć 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, kuratorka

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

2 Ibidem.

'We do not have any equipment and we paint, scratch, stamp directly on the tape (afterimages) that I brought from WFD 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 certain 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, the Studio of Animated Films — 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 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 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, curator

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

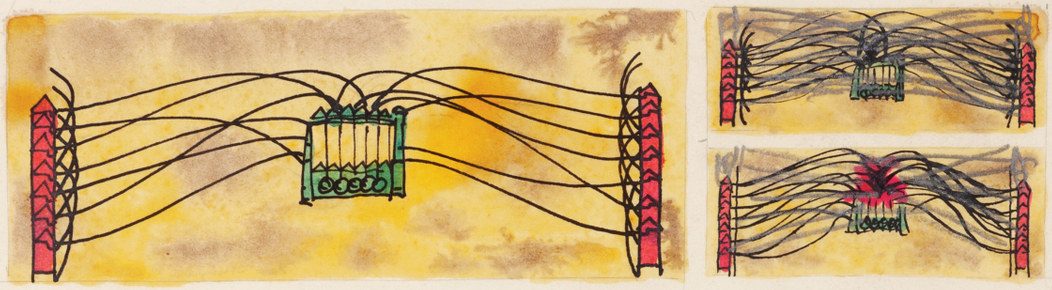
2 Ibid.

Kazimierz Urbański, scenopis do filmu *Czar kółek*, 1966, dzięki uprzejmości rodziny artyst

Kazimierz Urbański, shooting script for *Charm of Two Wheels*, 1966, courtesy of the artist's family

91

4

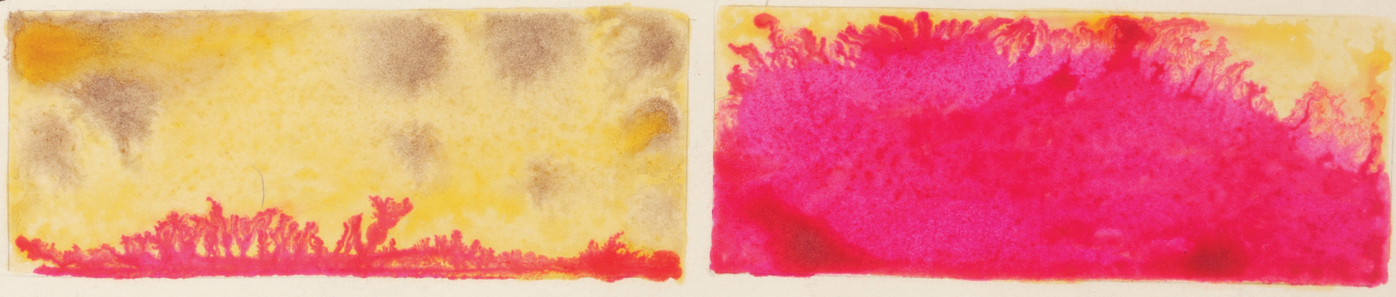


Kadr zakreślony na czarno w tej czerni eksploduje czerwień i się rozprzestrzenia

łucznicy oddają po ~~dwa~~ kilka strzałów - następuje potężny wybuch

92

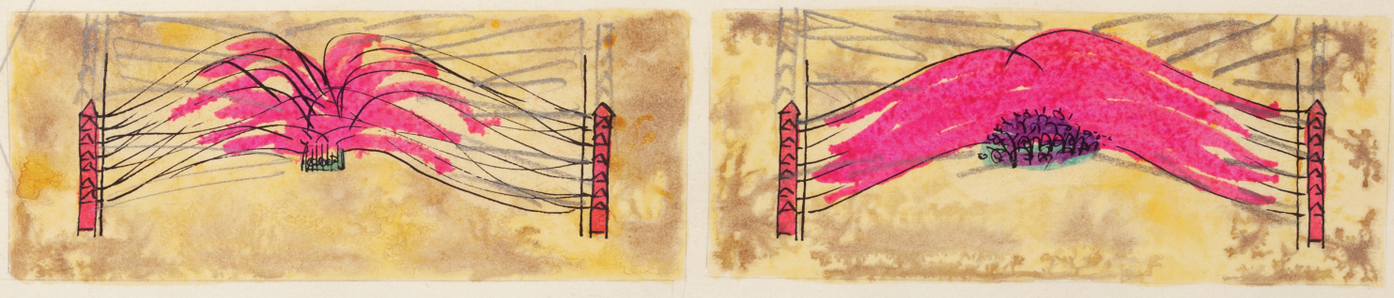
3



kadr zalewa czerwień

93

4



czerwień spływa po drogach strzał, zamek unosi się i zostaje wchłonięty przez czerwień obna - żając swych mieszkańców

94

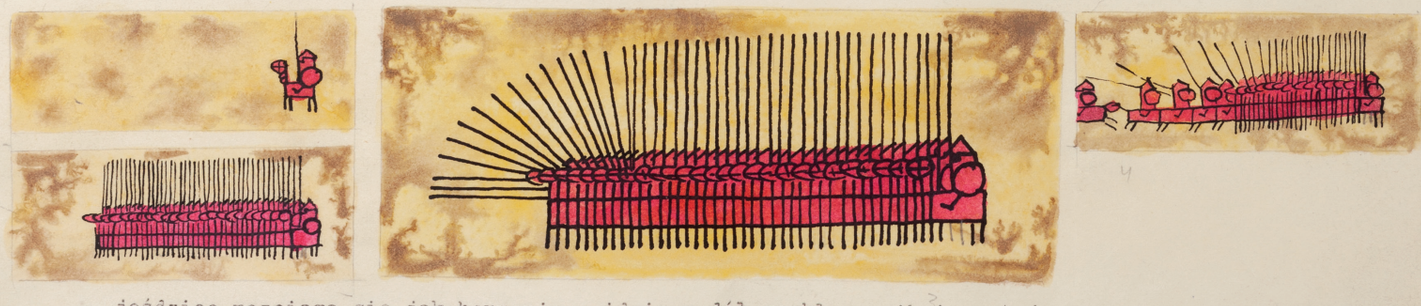
3

OGARNIA ICH CZERWIEŃ

mieszkańcy zbijają się w kupkę i trzęsą portami na tle pulsującej czerwieni

95

4

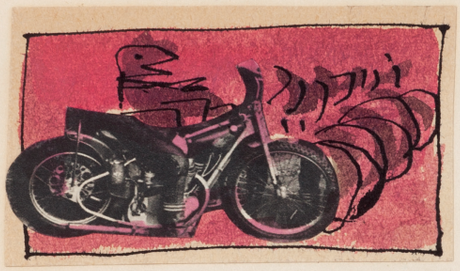


jeździec rozciąga się jak harmonia - idzie w dół wachlarz pik i zostaje rozerwany przez wypada - jących jeźdzców

115

115

3

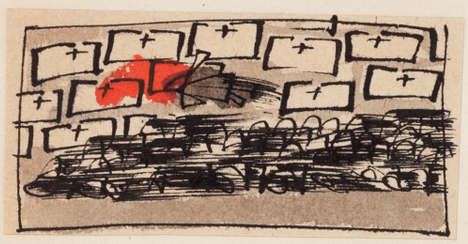


w tej czerwieni zdjęcie z fabryki motocykli - z taśmy w szybkim tempie schodzą nowe motocykle

/ZDJĘCIA REALNE/

116

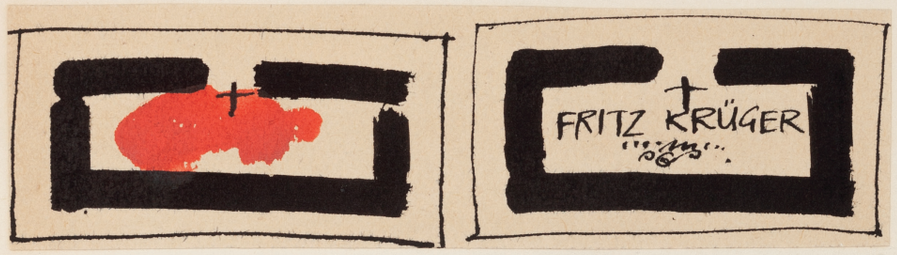
2



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

117

3



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

118

3

w krainie śmierci zapada mrok - kadr ciemnieje

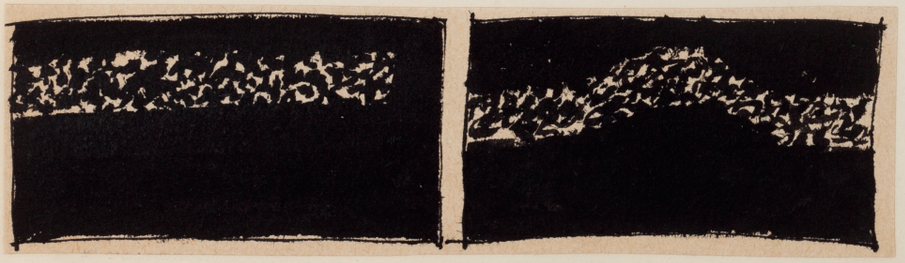
119

3

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

120

3



pędzi/wataha świateł

„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 pracownie filmu animowanego w niemal wszystkich uczelniach artystycznych w Polsce, a większość polskich reżyserów filmu animowanego średniego i starszego pokolenia to jego niegdysiejsi studenci (najczęściej nazywany jest „Profesorem”). Jednak wysiłek autorów wystawy koncentruje się właśnie na „odzwyczajaniu” widza od utrwalonego wyobrażenia na temat artysty, ukazując 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 — sądowym wykluczeniu Urbańskiego z kinematografii, powiązanym 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 jednak ich twórczość mieściła się w ściśle określonych ramach.

W polityce kulturalnej PRL słowo „animator” miało bardzo konkretny 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 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 właściwe 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 (bliższe „eksperymentom bez treści”), które nie mieściły się w formacie 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 wydobył 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 termo-chemicznych 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”, pozwalając postrzegać jego działalność w zakresie animacji (także w teatrze) jako „skutek uboczny” twórczości artystycznej. W filmach takich jak *Demony*, *Diabły*, *Czar kółek*, *Moto-gaz*, *Słodkie rytmy* czy *Gips-Romanca* bazą pojawił się szczególny rodzaj „ożywionego” malarstwa.

Poprzez archiwum można również zrewidować strategie 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, pozostając jedynie „tłami”. U Urbańskiego niemalże 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, jednakże kluczowe znaczenie miała dystrybucja profesjonalnej taśmy filmowej 35 mm, która stanowiła towar ścisłego zarachowania i nie mogły jej posiadać prywatne osoby; także dostęp do laboratoriów, postprodukcja i dystrybucja były pod nadzorem urzędników kinematografii (film nie był własnością jego twórcy, bo inaczej definiowano prawo autorskie). Fakt tak ścisłej pieczy nad każdym z elementów składowych branży był również powodem tego, że 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 był w stanie zaistnieć underground w swoim podstawowym sensie — jako niezależny od mainstreamowego obieg oparty na niezależnej bazie produkcyjnej, dystrybucyjnej i krytycznej. Paradoksalnie, podobne produkty czy realizacje, jakie wychodziły na świecie z undergroundu, w PRL powstawały wewnątrz instytucjonalnego mainstreamu, ale niejako na jego peryferiach, przy użyciu dostępnej bazy produkcyjnej i dystrybucyjnej. W strukturach totalitarnej kinematografii pozwolono zaistnieć postawom i realizacjom filmowym typowym i równoległym 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. Dobitnym 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, podejmując współpracę 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.

Kazimierz Urbański, scenopis do filmu *Tren zbója*, 1967, dzięki uprzejmości rodziny artyst

Kazimierz Urbański, shooting script for *Train Robber*, 1967, courtesy of the artist’s family

Krakowska filia warszawskiego studia tylko przez trzy lata była „tyglem 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 Pięknych, pierwsza w Europie placówka ucząca filmu animowanego jako narzędzia artysty — chyba dlatego, że efekty pracy studentów (nieme etiudy filmowe) nie budziły zainteresowania władz i były niemal niewidoczne. Mimo likwidacji owych eksperymentalnych przyczółków strategie wyrosłe z postaw undergroundowych zakamuflowane istniały nadal, stając się wzorem dla współczesnych artystów filmowych.

Wystawa odkrywa twórczość Kazimierza Urbańskiego „potrójnie". Przede wszystkim jego filmy, dające możliwość recepcji 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 Audiowizualny 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 jego prace, 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 przynależy w większości do rozmaitych strategii wywodzących się bądź równoległych do kręgu filmu strukturalnego. Spuścizna Urbańskiego jest też szczególna z tego powodu, 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 z kinematografii, korzystali z grantów akademickich, jednak przede wszystkim ze wsparcia finansowego instytucji sztuki, które w wielu krajach wolnorynkowych od lat sześćdziesiątych XX wieku zaczęły interesować się filmem artystów i w niego inwestować. W Polsce tamtych czasów większość filmów artystycznych powstawała na amatorskiej taśmie 8 lub 16 mm, a ich twórcy nie mogli liczyć na jakiekolwiek subwencje czy profesjonalne wsparcie. W tym kontekście niezwykły wydaje się chociażby film Urbańskiego *Diabły* — zrealizowany na niespotykanym profesjonalnym poziomie (WFD, 1963), 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 court 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 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 Film Form Studio.

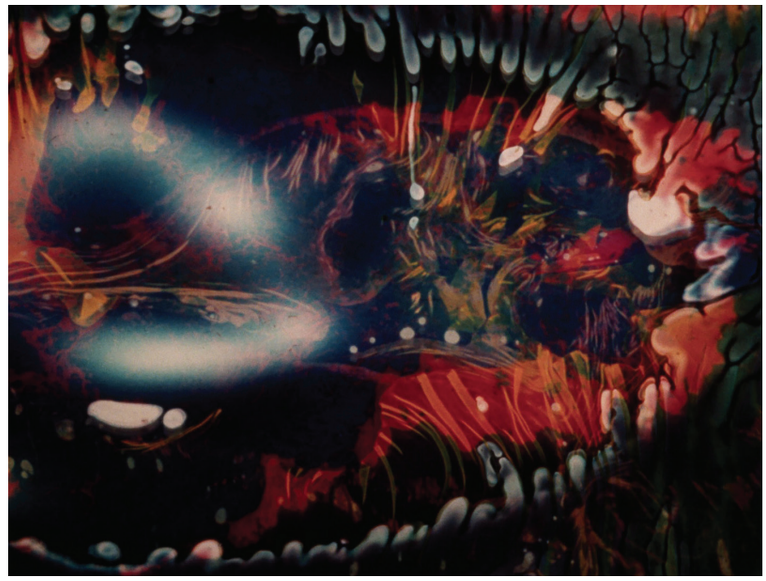
However, having easy access to his works thanks to digital technology, one cannot help but notice their significance for the Polish art history. We found the missing link — an independent experiment in animation technology. The aforementioned Lenica and Borowczyk are also a part of this story; however, 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*, made on an unprecedented professional level (WFD, 1963), 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. ●●●

stopklatki z filmu *Moto-gaz*, 1963

stills from the *Moto-Gas* film, 1963

Prace na wystawie
Works at the exhibition



Kazimierz Urbański
prace | works

Zróżnicowane efekty non-camerowe na zapisie żywej akcji do filmu *Słodkie rytmy*, ok. 1962–1965, film 35 mm, kopia cyfrowa, 9'10", dzięki uprzejmości rodziny artysty i Filmoteki Narodowej — Instytutu Audiowizualnego
Differentiated non-camera effects on live-action recording for the film *Sweet Rhythms*, ca 1962–1965, film 35 mm, digital copy, 9'10", courtesy of National Film Archive — Audiovisual Institute

Pasieka, 1962, film dokumentalny oświatowy, zdjęcia: Jerzy Chluski, film 35 mm, kopia cyfrowa, 3'47", Wytwórnia Filmów Dokumentalnych i Fabularnych
Apiary, 1962, educational documentary film, cinematography: Jerzy Chluski, 35 mm film, digital copy, 3'47", Documentary and Feature and Film Studios

Słodkie rytmy, 1965, film kombinowany, efekty termiczne i non-camerowe na filmie 35 mm, kopia cyfrowa, zdjęcia: Jan Tkaczyk, muzyka: Krzysztof Penderecki, film 35 mm, 6'50", dzięki uprzejmości Filmoteki Narodowej — Instytutu Audiowizualnego, © Studio Miniatur Filmowych
Sweet Rhythms, 1965, combination film, thermal and non-camera effects on 35 mm film, digital copy, cinematography: Jan Tkaczyk, music: Krzysztof Penderecki, 35 mm film, 6'50", courtesy of National Film Archive — Audiovisual Institute, © Film Miniature Studio

Na krakowskim rynku, 1965, zdjęcia: Henryk Makarewicz, montaż: Alfreda Czarnecka, film 35 mm, kopia cyfrowa, 4'20", Wytwórnia Filmów Dokumentalnych i Fabularnych
In the Kraków Market Square, 1965, cinematography: Henryk Makarewicz, montage: Alfreda Czarnecka, 35 mm film, digital copy, 4'20", Documentary and Feature and Film Studios

Gips-romanca, 1960, zdjęcia: Henryk Makarewicz, montaż: Ludmiła Niekrasowa, film 35 mm, kopia cyfrowa, 6'43", Wytwórnia Filmów Dokumentalnych i Fabularnych
Gips-Romanca, 1960, cinematography: Henryk Makarewicz, editing: Ludmiła Niekrasowa, 35 mm film, digital copy, 6'43"', Documentary and Feature and Film Studios

Moto-gaz, 1963, film animowany, animacja postaci techniką wycinanki, tło — animacja farb na wilgotnych podłożach oraz rozcieńczanych w wodzie, współpraca: Jan January Janczak, muzyka: Andrzej Markowski, realizacja muzyki: Eugeniusz Rudnik [Studio Eksperymentalne Polskiego Radia], film 35 mm, kopia cyfrowa, 9'17", dzięki uprzejmości Filmoteki Narodowej — Instytutu Audiowizualnego, © Studio Miniatur Filmowych
Moto-Gas, 1963, animated film, figure animation using cutout technique, background — animation of paint on moist primer and diluted in water, collaboration: Jan January Janczak, music: Andrzej Markowski, music production: Eugeniusz Rudnik [Polish Radio Experimental Studio], 35 mm film, digital copy, 9'17", courtesy of National Film Archive — Audiovisual Institute, © Film Miniature Studio

Czar kółek, 1966, film animowany, animacja postaci techniką wycinanki, tło — zróżnicowane efekty non-camerowe, współpraca realizatorska: Ryszard Czekała, zdjęcia: Jan Tkaczyk, muzyka: Krzysztof Penderecki, film 35 mm, kopia cyfrowa, 6'41", Studio Miniatur Filmowych
Charm of Two Wheels, 1966, animated film, figure animation using cutout technique, background — differentiated non-camera effects, production collaboration: Ryszard Czekała, cinematography: Jan Tkaczyk, music: Krzysztof Penderecki, 35 mm film, digital copy, 6'41", Film Miniature Studio

Diabły, 1965, film dokumentalny, zdjęcia: Jerzy Gościk, efekty dźwiękowe: Andrzej Markowski, montaż: Alfreda Czarnecka, taśma 35 mm, kopia cyfrowa, 4', Wytwórnia Filmów Dokumentalnych i Fabularnych
Devils, 1965, documentary film, cinematography: Jerzy Gościk, sound effects: Andrzej Markowski, montage: Alfreda Czarnecka, 35 mm film, digital copy, 4', Documentary and Feature and Film Studios

Arytmia, 1980, film kombinowany, projekcja efektów termochemicznych na powierzchnie gładkie i animowane materiały sypkie, muzyka: Kazimierz Urbański, film 35 mm, kopia cyfrowa, 11', dzięki uprzejmości Filmoteki Narodowej — Instytutu Audiowizualnego, © Telewizyjne Studio Filmów Animowanych
Arhythmia, 1980, combination film, projection of thermochemical effects on smooth surfaces and animated loose materials, music: Kazimierz Urbański, 35 mm film, digital copy, 11', courtesy of National Film Archive — Audiovisual Institute, © Animated Film Television Studio

Demony, 1981, film kombinowany, animacja lalkowa, tło: zróżnicowane montowane efekty non-camerowe, muzyka: Kazimierz Urbański, śpiew: Piotr Kusiewicz, montaż: Alfreda Czarnecka, taśma 35 mm, kopia cyfrowa, 11', dzięki uprzejmości Filmoteki Narodowej — Instytutu Audiowizualnego, © Telewizyjne Studio Filmów Animowanych
Demons, 1981, combination film, puppet animation, background: differentiated non-camera effects, music: Kazimierz Urbański, singing: Piotr Kusiewicz, montage: Alfreda Czarnecka, 35 mm film, digital copy, 11', courtesy of National Film Archive — Audiovisual Institute, © Animated Film Television Studio

Poszukiwania 1953–69, zróżnicowane efekty non-camerowe, 1'03", film 35 mm, kopia cyfrowa, dzięki uprzejmości rodziny artysty i Filmoteki Narodowej — Instytutu Audiowizualnego
Experiments 1953–69, differentiated non-camera effects, 1'03", 35 mm film, digital copy, courtesy of the artist's family and National Film Archive — Audiovisual Institute

Kazimierz Urbański, lata 50. XX wieku, fotografie z albumu z dokumentacją twórczości, własność rodziny artysty
Kazimierz Urbański, l950s, photographs from album with documentation of the artist's work, artist's family collection
scenopis do filmu *Igraszki*, 1962, dzięki uprzejmości rodziny artysty
shooting script for *Playthings*, 1962, courtesy of the artist's family

Igraszki, 1962, film animowany, wycinankowy, muzyka: Andrzej Markowski, film 35 mm, kopia cyfrowa, 7'07", Studio Filmów Lalkowych, Tuszyn (później Studio Małych Form Filmowych Se-Ma-For)
Playthings, 1962, animated film, cutouts, music: Andrzej Markowski, 35 mm film, digital copy, 7'07", Puppet Film Studio, Tuszyn (later Se-Ma-For Small Film Forms Studio)

Kazimierz Urbański, „kabaret świetlny", lata 50. XX wieku, fotografie z albumu z dokumentacją twórczości, własność rodziny artysty
Kazimierz Urbański, 'light cabaret', 1950s, photographs from album with documentation of the artist's work, artist's family collection

czołówka do Ogólnopolskiego Festiwalu Filmów Krótkometrażowych (materiały próbne), 1961, film rysunkowy, tło — animacja farb w roztworze wodnym, 43", film 35 mm, kopia cyfrowa, dzięki uprzejmości rodziny artysty i Filmoteki Narodowej — Instytutu Audiowizualnego
intro for the National Festival of Short Films (sample materials), 1961, drawing film, background — animation of paint in water solution, 43", 35 mm film, digital copy, courtesy of the artist's family and National Film Archive — Audiovisual Institute

scenopisy do filmu *Czar kółek*, 1966, dzięki uprzejmości rodziny artysty
shooting scripts for *Charm of Two Wheels*, 1966, courtesy of the artist's family

scenopis do filmu *Tren zbója*, 1967, dzięki uprzejmości rodziny artysty
shooting script for *Train Robber*, 1967, courtesy of the artist's family

scenopis do filmu *Moto-gaz*, 1963, dzięki uprzejmości rodziny artysty
shooting script for *Moto-Gas*, 1963, courtesy of the artist's family

Materia, 1962, film animowany, film „nitkowy" (animacja włóczki wełnianej), muzyka: Andrzej Markowski, film 35 mm, kopia cyfrowa, 9'37", Studio Miniatur Filmowych
Materia, 1962, animated film, 'yarn' film (wool yarn animation) music: Andrzej Markowski, 35 mm film, digital copy, 9'37", Film Miniature Studio

scenopis do filmu *Materia*, 1962, dzięki uprzejmości rodziny artysty
shooting script for *Materia*, 1962, courtesy of the artist's family

dokumentacja spektakli: *Dante*, 1974, Teatr Studio, Warszawa, reżyseria i scenografia: Józef Szajna, projekcje: Kazimierz Urbański oraz *Antiphone*, muzyka: Bogusław Schaeffer, VII Międzynarodowy Festiwal Sztuki, Arles, album z dokumentacją twórczości, własność rodziny artysty
documentation of spectacles: *Dante*, 1974, Teatr Studio, Warsaw, dir. and stage design: Józef Szajna, projections: Kazimierz Urbański and *Antiphone*, music: Bogusław Schaeffer, 7th International Art Festival, Arles, album with documentation of the artist's work, artist's family collection

część projekcyjna do spektaklu *Król Maciuś Pierwszy*, 1985, efekty termochemiczne i zróżnicowane efekty non-camerowe, Teatr na Targówku, Warszawa, 4'48", film 35 mm, kopia cyfrowa, dzięki uprzejmości rodziny artysty i Filmoteki Narodowej — Instytutu Audiowizualnego
projection materials for the spectacle *King Maciuś the First*, 1985, thermochemical and differentiated non-camera effects, Teatr na Targówku, Warsaw, 4'48", 35 mm film, digital copy, courtesy of the artist's family and National Film Archive — Audiovisual Institute

Moje eksperymenty — reakcje termochemiczne, lata 60. XX wieku, zróżnicowane efekty non-camerowe, 4'28'', film 35 mm, kopia cyfrowa, dzięki uprzejmości rodziny artysty i Filmoteki Narodowej — Instytutu Audiowizualnego
My Experiments — thermochemical reactions, 1960s, 4'28'', 35 mm film, digital copy, courtesy of the artist's family and National Film Archive — Audiovisual Institute

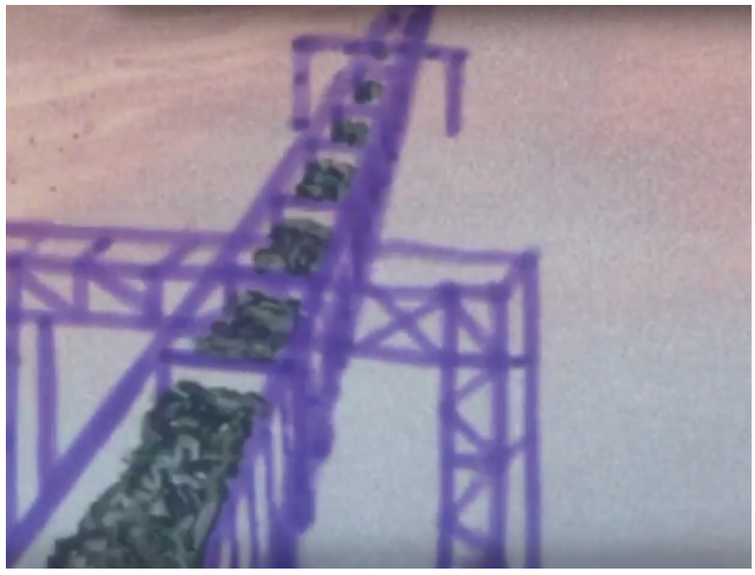
eksperymenty na taśmach filmowych, dzięki uprzejmości rodziny artysty
experiments on film, courtesy of the artist's family

dokumentacja do *Moto-gaz*, 1963, projekty kadrów, eksplikacja, dzięki uprzejmości rodziny artysty
documentation to *Moto-Gas*, 1963, shot designs, explanation, courtesy of the artist's family

dokumentacja do filmu *Demony*, 1963, dzięki uprzejmości rodziny artysty
documentation to *Demons*, 1963, courtesy of the artist's family

dokumentacja do filmu *Igraszki* (projekty kadrów, eksplikacja), 1962, dzięki uprzejmości rodziny artysty
documentation to *Playthings* (shot designs, explanation), 1962, courtesy of the artist's family

dokumentacja do filmu *Słodkie rytmy* (scenopis, eksplikacja), 1965, dzięki uprzejmości rodziny artysty
documentation to *Sweet Rhythms* (shooting script, explanation), 1965, courtesy of the artist's family



Wojciech Bąkowski
prace | works

Jedzenie, 2006, film animowany, pisaki na celuloidzie, ścieżka dźwiękowa: muzyka autorska, 4'38", dzięki uprzejmości artysty oraz Galerii Stereo
Eating, 2006, animated film, marker on 35 mm film, soundtrack: author's music, 4'38", courtesy of the artist and Stereo Gallery

Wstyd, 2005, pisak na taśmie, 35 mm, ścieżka dźwiękowa: śpiew godowy grzywacza, elektroniczne efekty dźwiękowe, 3'01", dzięki uprzejmości artysty oraz Galerii Stereo
Shame, 2005, animated film, marker on 35 mm film, soundtrack: nuptial singing of the wood-pigeon, electronic sound effects, 3'01", courtesy of the artist and Stereo Gallery

Strach, 2005, film animowany, DVD, pisak i ślina na taśmie, ścieżka dźwiękowa: śpiew godowy lelka, 3'43", dzięki uprzejmości artysty oraz Galerii Stereo
Fear, 2005, animated film, DVD, marker and saliva on 35 mm film, soundrack: nuptial singing of the nighjar, 3'43", courtesy of the artist and Stereo Gallery

stopklatka z filmu *Jedzenie*, 2006

na sąsiedniej stronie:
stopklatka z filmu *Arytmia*, 1980

still from the *Eating* film, 2006

opposite:
still from the *Arrhythmia* film, 1980