

wystawa czynna do 23.06.2019

ZACHĘTA

„POLSKA” NA EKSPORT

Marek Holzman, 1956

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

partnerzy wystawy



BIBLIOTEKA
NARODOWA



Fundacja
Archeologia
Fotografii

Karta

NARODOWE
ARCHIWUM
CYFROWE

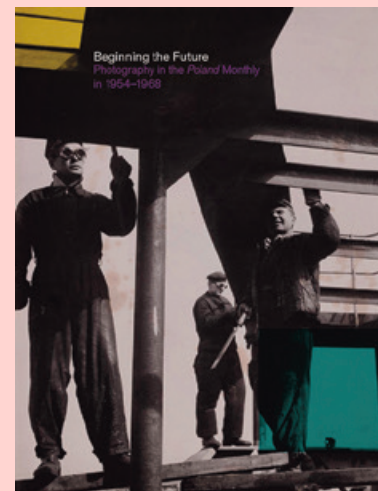
patron medialny

STOLICA

Książka

The Book

zacheta.art.pl/pl/e-sklep
zacheta.art.pl/en/e-sklep



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

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

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

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

wersja językowa polska i angielska | Polish and English edition

strony | pages: 352

Zachęta — Narodowa Galeria Sztuki, Warszawa 2019

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

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

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

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

Zdjęcia dla mediów:
zacheta.art.pl/pl/prasa/zdjęcia-do-pobrania
(dostępne po zalogowaniu)

Press images:
zacheta.art.pl/pl/prasa/press-images
(to access, you will need to register)

30.03–23.06.19

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

„Polska” na eksport ‘Poland’ for Export

kuratorzy | curators: Marta Przybyło, Karolina Puchała-Rojek

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

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

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

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

Miliony egzemplarzy, dziesiątki tysięcy rozkładowek, dziesięć wersji językowych, niemal dwustu autorów fotografii, trzy podstawowe edycje, z czego dwie wychodzące prawie nieprzerwanie od roku 1954 do 1989 (wersja na Zachód) i do 1990 (wersja Wschód) — to imponujący obraz miesięcznika „Polska” w liczbach. Magazyn, choć funkcjonował w ograniczonym zakresie również w polskiej wersji językowej, przeznaczony był przede wszystkim dla zagranicznego odbiorcy — zarówno na zachodzie Europy, jak i w krajach bloku wschodniego, w Stanach Zjednoczonych, Afryce, Azji, a nawet przez krótki okres na Kubie. Jego celem było pokazywanie Polski poza granicami kraju z wykorzystaniem konkretnej strategii opartej na atrakcyjnym projekcie graficznym i fotografii, rozumianej jako pełnowartościowa forma wyrazu.

Redaktorzy pisma rozumieli kluczową rolę fotografii i wykorzystywali jej możliwości w kreowaniu wyobrażeń o Polsce jako kraju atrakcyjnym, nowoczesnym — potencjalnym partnerze ekonomicznym, źródle inspiracji w dziedzinie kultury i sztuki. Gdyby chcieć wymienić nazwiska autorów tekstów i fotografii czy artystów publikujących swoje prace, trzeba by wskazać niemal wszystkich najważniejszych twórców głównego nurtu powojennej kultury polskiej. Wśród fotografów byli to między innymi: **Piotr Barącz, Marek Holzman, Irena Jarosińska, Jan Jastrzębski, Eustachy Kossakowski, Bogdan Łopieński, Jan Morek, Tadeusz Rolke, Zofia Rydet, Tadeusz Sumiński, Harry Weinberg.** Prace większości z nich — wypożyczone z archiwów prywatnych i instytucji będzie można zobaczyć na wystawie.

Wystawa rozpoczyna się wraz z wydaniem pierwszego numeru pisma, w po-odwilżowym momencie kształtowania się powojennego reportażu polskiego, a kończy się wraz z początkiem tzw. dekady gierkowskiej. Koniec lat 60. jest także momentem zmiany pokoleniowej, kiedy na scenę wkraczą reporterzy urodzeni już po wojnie. Sam miesięcznik od 1967 przechodzi pod

Agencję Interpress, gdzie stopniowo zmieniają się też zasady współpracy z fotografami.

„Polska” na eksport to niemal 300 fotografii, ukazanych w swoim pierwotnym kontekście — na łamach miesięcznika, w zestawieniu z niepublikowanym materiałem zdjęciowym. Ujęcia spoza kadru bądź historie wokół reportażu rzucają nowe światło na warsztat fotografów, edytorów oraz na strategię działania redakcji pisma. Zobaczymy też bogaty wybór archiwaliów z rozkładowkami oryginalnych numerów pisma, zdjęciami, negatywami i stykówkami, dokumentami pochodzącymi z archiwów prywatnych oraz materiał filmowy ze zbiorów wielu instytucji. Wybór ten pozwala zrozumieć nie tylko historię i złożony kontekst funkcjonowania fotoreportażu, ale też rolę współczesnej fotografii prasowej w Polsce.

Wystawie towarzyszy książka *Początek przyszłości. Fotografia w miesięczniku „Polska” w latach 1954-1968* pod redakcją Karoliny Puchały-Rojek i Marty Przybyło zaprojektowana przez Studio Fontarte. Na publikację składa się historyczny materiał ilustracyjny z miesięcznika „Polska”, teksty oraz bogaty zbiór fotografii prezentowanych na wystawie wzbogacony o biogramy autorów — kluczowych postaci dla historii polskiej fotografii tego okresu.

Pokaz w Zachęcie uzupełnia cykl filmowy oraz program wydarzeń obejmujący spotkania wykłady i warsztaty — zarówno przybliżające historię magazynu „Polska”, jak też odnoszące się do współczesnych realiów fotoreportażu i projektowania czasopism. Szczególną uwagę zwrócimy na rolę i miejsce fotoreportażu oraz proces wydawniczy. ●●●

Millions of copies, tens of thousands of spreads published, ten languages, almost 200 photographers, three basic editions, two of which were published almost continuously from 1954 to 1989 (version for the West) and 1990 (version for the East) — that is the impressive picture of the Poland monthly in numbers. The monthly,

although it also functioned in a limited scope in a Polish language version, was intended primarily for foreign readers — both in Western Europe and Eastern Bloc countries, as well as in the United States, Africa, Asia, and for a short time, even in Cuba. Its aim was to show Poland to the outside, beyond the borders of the country, with the use of a specific strategy based on an attractive graphic design and photography understood as a fully-fledged form of expression.

The editors of the magazine understood the key role of photography and used its capabilities to create ideas about Poland as an attractive and modern country — an inspiration in the field of culture and art, and a potential economic partner. Among the authors of texts, photographers and artists publishing their works who collaborated with the monthly, we will find nearly all the most important creators of the mainstream of post-war Polish culture. The photographers include **Piotr Barącz, Marek Holzman, Irena Jarosińska, Jan Jastrzębski, Eustachy Kossakowski, Bogdan Łopieński, Jan Morek, Tadeusz Rolke, Zofia Rydet, Tadeusz Sumiński, Harry Weinberg.** Works by most of them, on loan from private archives and institutions, will be displayed at the exhibition.

The exhibition covers the period from the publication of the first issue of the magazine (1954) — during the ‘Thaw’, when the post-war Polish reportage was developing — to the beginning of the so-called Gierek decade. The end of the 1960s is also a moment of generational change, when reporters born after the war enter the stage. In 1967, the publisher of the monthly also changed — it was taken over by the Interpress Agency, which gradually introduced new rules of collaboration with photographers.

‘Poland’ for Export presents almost 300 photographs shown in their original context — on the pages of the monthly magazine — juxtaposed with unpublished photographic material. Shots from outside the frame or stories revolving around the reportage shed new light

on the work of photographers and editors, as well as the editorial strategies of the magazine. Therefore, we will see layouts from the original issues of the magazine, as well as prints, negatives and contact sheets from private archives and collections of many institutions. This diverse selection reveals the complex context in which photography functions, without which it is impossible to understand not only the history, but also the role of contemporary press photography in Poland.

The exhibition is accompanied by the book *The Beginning of the Future. Photography in the Poland Monthly in 1954–1968*, edited by Karolina

Puchała-Rojek and Marta Przybyło, designed by Magdalena and Artur Frankowski (Fontarte). The publication consists of original illustrative material from the magazine supplemented by a selection of photographs — presented in a thematic arrangement with editorial comments. It is accompanied by essays devoted to the history of the monthly and showing its operations in the context of the political and social situation of the time. It is additionally supplemented by presentations of the most important photographers cooperating with it — key figures in the history of Polish photography of that period.

The presentation at Zachęta is supplemented by a film programme and a series of events, including meetings, lectures and workshops, both bringing closer the history of the Poland magazine and referring to the contemporary realities of photojournalism and magazine design. Special emphasis will be put on the role and place of photojournalism and the publishing process. ●●●





◀ Winnowing shop at the modern mill in Skymandw

The old windmill, now just part of the landscape



MODERN MILL

Text by ZBIGNIEW CYRANOWICZ Photos by TADEUSZ SUMIŃSKI

12

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

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

are worth seeing. What is even more interesting is its interior. The process chambers with a capacity of 10,000 tons of grain, and remote control devices. These are huge but there is only one worker to control all the installations. He sits in a small room, and he can tell you at any time how much rye, wheat or any other grain is in the elevator at the given moment, and what is the temperature and moisture of the grain, etc., etc. Lamps of different colours light up and go out on the dispatcher's switchboard. They tell him how the process of grain cleaning is going on, consisting of a series of cleaning and sieving operations; how the grain is transferred to the pneumatic conveyor and speedily transported to the mill itself by compressed air.

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

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

New items will soon be added to the list of articles made in the Skymandw Mill, because a new production department is opening, the processed department. Apart from this, the production capacity of the Mill is constantly increasing. When it was not in operation, some four years ago, German experts put its daily production capacity at 250 tons of grain. But Polish engineers and technicians have introduced amendments in the technological process already in the course of construction, so that the current output has increased up to 350 tons. There are not more production lines in which investment outlays can bring profit in such a short period. This leads to the conclusion: let us build not many mills, but few big ones equipped with first-class modern machinery. Mills of that kind are now under construction in various parts of this country.

The control panel of the elevator

Roller grain milling machines



Ćwiczenia z patrzenia Exercises in Looking

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

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

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

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

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

Dlaczego miesięcznik „Polska” jest wyjątkowy?

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

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

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

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

na sąsiedniej stronie:

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

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

opposite:

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



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

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

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

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

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

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

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

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

Mieli większą autonomię.

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

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

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

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

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

na sąsiedniej stronie:

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

s. 34–37:

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

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

opposite:

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

pp. 34–37:

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

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

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

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

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

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

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



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

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

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

Czy wiadomo, kim byli czytelnicy „Polski”?

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

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

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

Jak docierano do odbiorców?

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

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

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



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

na sąsiedniej stronie:

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

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

opposite:

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

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

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

Wolne licencje, Creative Commons tamtych czasów! [śmiech]

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

Może dystrybucja edycji afrykańskiej była po prostu droższa?

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

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

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

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

...w kontekście i bez kontekstu.

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

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

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

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

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

KPR: ...ćwiczenia z patrzania.

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

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

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

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



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

Czy chcieliście też zwrócić uwagę na różnice pomiędzy edycjami?

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

MP: Na wystawie zeszło to na dalszy plan.

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

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

Pierwszą salę zatytułowaliśmy Początek przyszłości.

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

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

18 lutego 2019

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

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

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

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

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



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

What makes the *Poland* monthly exceptional?

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

na sąsiedniej stronie:

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

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

opposite:

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

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

They had greater autonomy.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

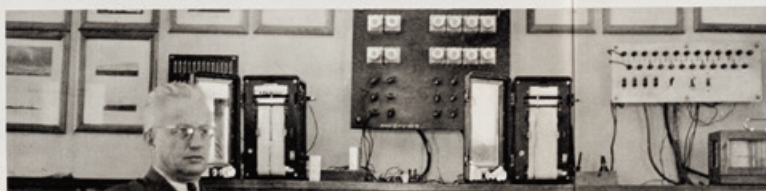
It is obvious that the pilot must have a large reserve of altitude in order to remain aloft while losing altitude due to lack of pressure or while searching for air currents that can support his craft. The reason why nobody thought of flying under these conditions is because it was impossible to rise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

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

Not much faith was placed in this theory at first. Everyone knows how unpredictable weather forecasts are. Yet the stubborn meteorologist's plea was finally granted and the events of one day were held under bad weather conditions. To the surprise of all, the flight was a success, setting new records, although the maximum altitude did not exceed 3/8 of a mile and the average altitude was only several hundred yards. The soaring was fantastic. It was only



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



POLISH METEOROLOGICAL ACHIEVEMENTS FOR SOARING ARE OF INTEREST TO MANY COUNTRIES



SUCH AN ARRANGEMENT OF CLOUDS IS A RARITY

SECRETS OF THE SOLAR MOTOR

Professor WLADYSLAW PARCZEWSKI
Photos: EUSTACHY KOSSAKOWSKI

necessary to fly along the flat and served ranks of seemingly insignificant puffy clouds.

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

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

ed a two-meter glider as a meteorologist and observer. During one of these flights, Andrzej Brzuska, an experienced pilot, skillfully utilizing the air currents, set a new world altitude record on December 1, 1959 (38,485 feet above sea level). Thus a meteorologist inadvertently shared the honor of setting a world record while conducting the only direct observations of this kind. The altitude record was received with exclamations of incredulity abroad, until it was officially accepted by the FAI (Fédération Aéronautique Internationale) on the basis of the Hungarian.

Meteorology sticks its nose into all types of sports flying. The advice tendered by meteorologists is taken not only by glider pilots but also by parachute jumpers and young people who build aircraft models.

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

The considerable progress made by aviation meteorologists (who were trained by Professor Parczewski) - of note have contributed considerably to the world famous achievements of Polish pilots. Today, when the whole world of glider sports is speaking of Pola Magownia's success, it is worth while to say a few words about those who helped them unravel the secrets of the solar motor.

15

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

How did the magazine reach its readers?

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

... in context and out of context.

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

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

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

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

KPR: . . . exercises in looking.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

18 February 2019

Sylwetki autorów

Artists' Profiles

Piotr Barącz

Specjalizował się w fotografii reportażowej, krajoznawczej oraz portretowej. Współpracował z „Polską” (Zachód) od 1962 roku do 1970. Publikował głównie dopracowane estetycznie fotoreportaże poświęcone problematyce społecznej i artystycznej.

Specialised in reportage, local lore and portrait photography. He was a contributor of Poland (West) from 1962 to 1970. He published mainly aesthetically refined photo reportage devoted to social and artistic issues.

Marek Holzman

Dziennikarz prasowy i radiowy, fotoreporter, portrecista. Z miesięcznikiem „Polska” związany był od pierwszego numeru, dlatego nazywany jest jego współtwórcą. Po rozdzieleniu edycji aż do 1982 roku pracował dla redakcji Zachód, początkowo także jako dziennikarz.

Press and radio journalist, photojournalist, portraitist. He was associated with the Poland monthly from the first issue, which is why he is considered its co-creator. After the split of the editions until 1982, he worked for the West editorial team, initially also as a journalist.

Irena Jarosińska

Fotoreporterka, animatorka sztuki; jej twórczość wykraczała poza ramy fotografii: rzeźbiła, realizowała happeningi, organizowała dyskusje o kulturze. Pracowała dla redakcji „Polski” (Zachód) od 1956 roku do lat osiemdziesiątych.

Photojournalist, art animator; her work went beyond photography: she sculpted, organised happenings and discussions about culture. She worked for the editorial office of Poland (West) from 1956 until the 1980s.

Jan Jastrzębski

Fotograf krajobrazu, architektury, a także polskiej prowincji. Początkowo pracował dla redakcji „Polski” (Wschód), od maja 1959 roku do września 1960, następnie dla „The Polish Review” (Afryka/Azja), od marca 1961 do 1963 roku.

Photographer of landscape, architecture, as well as Polish province. Initially he worked for the editorial office of Poland (East), from May 1959 to September 1960, then for The Polish Review (Africa/Asia), from March 1961 to 1963.

Bogdan Łopieński

Fotoreporter, członek Związku Polskich Artystów Fotografików i Stowarzyszenia Dziennikarzy Polskich. Pierwszy fotoreportaż opublikował w „Polsce” (Wschód) w 1963 roku, dwa lata później został etatowym fotografem miesięcznika. Pracował dla redakcji Wschód do 1969 roku.

Photojournalist, member of the Union of Polish Art Photographers and the Polish Journalists Association. He published his first photo reportage in Poland (East) in 1963; two years later, he became a full-time photographer of the monthly. He worked for the East editorial office until 1969.

Eustachy Kossakowski

„Fotograf polskich awangard”, dokumentalista działalności Galerii Foksal, współpracownik wielu popularnych czasopism, twórca rozbudowanych serii fotograficznych. Pierwszy reportaż w miesięczniku „Polska” opublikował w 1960 roku, do wyjazdu z Polski w 1970 wykonał dla magazynu kilkadziesiąt reportaży.

'Photographer of the Polish avant-garde', documentarian of the Foksal Gallery, contributor to many popular magazines, creator of extensive photographic series. He published his first reportage in Poland in 1960, and made several hundred reportages for the magazine until his emigration from Poland in 1970.

Jan Morek

Fotograf, kronikarz życia politycznego PRL, autor albumów fotograficznych poświęconych społeczeństwu, architekturze i krajoznawstwu, współpracownik wielu czasopism. W 1966 roku został zatrudniony w „The Polish Review” (Afryki/Azja). Dla wydawnictwa Polonia, a później Polskiej Agencji Interpress przepracował niemal trzy dekady.

Photographer, chronicler of the political life of the Polish People's Republic, author of photo albums devoted to society, architecture and local lore, contributor to many magazines. In 1966, he was hired by The Polish Review (Africa/Asia). He worked for the Polonia publishing house, and later for the Polish Interpress Agency, for almost three decades.

Tadeusz Rolke

Specjalizuje się w fotografii reportażowej i fotografii mody, jest jednym z najbardziej rozpoznawalnych w Polsce przedstawicieli tzw. fotografii „decydującego momentu”. Od 1960 roku aż do wyjazdu z kraju w 1970 fotografował dla miesięcznika „Polska” (Zachód, Wschód), jednocześnie współpracując jako wolny strzelec z innymi ilustrowanymi periodykami.

He specialises in reportage and fashion photography, and is one of the most recognisable representatives of the so-called 'decisive moment' photography in Poland. From 1960 until leaving Poland in 1970, he was a photographer for Poland (West, East), at the same time working as a freelance contributor with other illustrated periodicals.

Zofia Rydet

Jedna z największych indywidualności polskiej fotografii, „artystka bez mistrza”, konsekwentnie stawiała człowieka w centrum swoich zainteresowań. Z miesięcznikiem „Polska” nie wiązały jej stałe zlecenia ani etat, jednak w latach 1962–1968 opublikowano tam kilkanaście artykułów ilustrowanych wykonanymi przez nią zdjęciami. Sama czuła się współpracowniczką magazynu. Co najmniej dwa reportaże z Politechniki Śląskiej zostały wykonane na zamówienie i opublikowane dla redakcji „Polska” (Zachód).

One of the greatest personalities of Polish photography, 'an artist without a master', consistently put humanity at the centre of her interests. She was not associated with Poland either through commissions or permanent work; however, in 1962–1968, a dozen or so articles illustrated with her photographs were published in the magazine. She considered herself to be a contributor to the magazine. At least two reports from the Silesian University of Technology were commissioned and published by the editors of Poland (West).

Tadeusz Sumiński

Fotograf krajobrazu, sytuował swoją twórczość w nurcie nawiązującym do estetyki piktorialnej. Pierwsze zdjęcie jego autorstwa ukazało się w drugim numerze nowej edycji „The Polish Review” (Azja) z 1961 roku. W 1964 roku zakończył stałą pracę w „Polsce” w konsekwencji zmiany na stanowisku redaktora naczelnego, ale jego fotografie w mniejszym zakresie nadal były publikowane w miesięczniku.

A landscape photographer, he situated his work in the trend referring to the pictorial aesthetics. His first photo was published in the second issue of the new edition of The Polish Review (Asia) in 1961. In 1964, he ended his regular work at Poland as a consequence of a change of the editor-in-chief, but his photographs were still published in the monthly to a lesser extent.

Harry Weinberg

Absolwent technikum fototechnicznego przy ulicy Spokojnej w Warszawie, współpracownik Edwarda Hartwiga. Pod koniec 1963 roku rozpoczął pracę jako zastępca kierownika fotolaboratorium w wydawnictwie Polonia. Od początku 1965 roku pracował już jako fotoreporter redakcji „Polska” (Wschód), którą rozstał się we wrześniu 1976 roku.

A graduate of the phototechnical college on Spokojna Street in Warsaw, a co-worker of Edward Hartwig. At the end of 1963, he started working as the deputy director of the photo laboratory in the Polonia publishing house. Starting at the beginning of 1965, he worked as a photojournalist of the Poland (East) editorial office, leaving it in September 1976.



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

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

Kalendarz wydarzeń

○ wstęp wolny

● wstęp w cenie biletu

● wstęp płatny

⊕ obowiązują zapisy

Wystawę w Zachęcie uzupełnia program wydarzeń obejmujący spotkania, wykłady i warsztaty zarówno przybliżające historię magazynu „Polska”, jak też odnoszące się do współczesnych realiów fotoreportażu oraz projektowania czasopism. Dr hab. Błażej Brzostek opowie o wizerunku PRL kreowanym przez magazyn „Polska” w kraju i na świecie, a Max Cegielski szerzej omówi edycję kierowaną do odbiorców z Azji i Afryki. Ważnym elementem programu są spotkania z fotografami magazynu „Polska”. Jan Morek, Tadeusz Rolke i Harry Weinberg opowiedzą o realiach pracy w prestiżowym piśmie i kulisach powstawania fotoreportażu. Zdjęcia prezentowane na wystawie poszerzą o te zachowane we własnych archiwach. O tym, jak dziś opowiadać o świecie, czyli o współczesnym fotoreportażu opowie Justyna Mielnikiewicz — reporterka regularnie publikująca swoje prace w takich czasopismach jak „The New York Times”, „Newsweek Polska”, „Paris Match”, „Stern”, czy „Le Monde”. Z kolei Monika Szewczyk-Wittek podczas wykładu przyjrzy się obecności fotografii na okładkach prasowych. Dopełnieniem programu są prowadzone przez Agnieszkę Rayss warsztaty dla dorosłych z czytania i używania fotografii oraz warsztaty Riso Covers z projektowania okładek.

Program filmowy towarzyszący wystawie ma pokazać „drugą stronę” mitu budowanego na zewnątrz przez miesięcznik „Polska”. Wszechobecna cenzura dotyczyła wszystkie dziedziny życia i twórczości, choć państwo kreowało pewne „wentyle bezpieczeństwa”. W polskiej kinematografii w czasach PRL-u ważną rolę odegrały powołane na fali odwilży, w połowie lat 50., Zespoły Autorów Filmowych. Grupy twórczo-produkcyjne odpowiadały za realizację filmu od etapu scenariusza po finalne dzieło. W tym kontekście pokazujemy działania cenzorskie na przykładzie wybranych „półkowników”, czyli filmów, na które został nałożony zapis cenzorski (niektóre z nich spędziły na półkach nawet 20 lat).

29.03 (piątek), godz. 19 ○
Wernisaż

31.03 (niedziela), godz. 12.15 ● ⊕
Oprowadzanie kuratorskie Karoliny Puchały-Rojek i Marty Przybyło tłumaczone na polski język migowy

24.04 (środa), godz. 18 ○
Jak opowiadać o świecie, czyli o współczesnym fotoreportażu. Spotkanie z Justyną Mielnikiewicz w ramach projektu *Wszyscy Jesteśmy Fotografami*.
→ współorganizator: Fundacja Powiększenie

7.05 (wtorek), godz. 18 ○
Pokaz filmu *Ósmy dzień tygodnia*, reż. Aleksander Ford, Polska/RFN, 1958
→ wejściówki do odbioru od godz. 17:30

8.05 (środa), godz. 18 ○
Spotkanie z Janem Morkiem
→ prowadzenie: Dominik Czapigo

9.05 (czwartek), godz. 18 ○ ⊕
PRL w centrum czy na peryferiach? Ekspert socjalistycznej nowoczesności do Trzeciego Świata w magazynie „The Polish Review”/ „La Revue Polonaise”
Wykład Maxa Cegielskiego
→ tłumaczony na polski język migowy

21.05 (wtorek), godz. 18 ○
Pokaz filmu *Ręce do góry*, reż. Jerzy Skolimowski, Polska, 1967
→ wejściówki do odbioru od godz. 17:30

23.05 (czwartek), godz. 18 ○
Spotkanie z Harrym Weinbergiem
→ prowadzenie: Dominik Czapigo

25.05 (sobota), godz. 12–18 ⊕ ●
Inna Polska. Warsztaty dla dorosłych z czytania i używania fotografii
→ prowadzenie: Agnieszka Rayss

25.05 (sobota), godz. 17 ○
Saturday ArtWalk. Orowadzanie po angielsku

28.05 (wtorek), godz. 18 ○
Pokaz filmów: *Historia pewnej miłości*, reż. Wojciech Wiszniewski, Polska, 1974; *Przyjęcie na dziesięć osób plus trzy*, reż. Jerzy Gruza, Polska, 1973
→ wejściówki do odbioru od godz. 17:30

4.06 (wtorek), godz. 18 ○
Pokaz filmu *Niedzielne igrzyski*, reż. Robert Gliński, Polska, 1983
→ wejściówki do odbioru od godz. 17:30

5.06 (środa), godz. 18 ○
Spotkanie z Tadeuszem Rolke
→ prowadzenie: Dominik Czapigo

13.06 (czwartek), godz. 18 ○
Cover bez story, czyli o fotografii na okładkach prasowych. Wykład Moniki Szewczyk-Wittek

14.06 (piątek), godz. 12.15 ⊕ ○
Spotkanie z cyklu *Patrzeć/Zobaczyć. Sztuka współczesna i seniorzy*
→ prowadzenie: Barbara Dąbrowska i Maria Kosińska
→ zapisy: formularz zgłoszeniowy na stronie zacheta.art.pl lub informacja@zacheta.art.pl

15.06 (sobota), godz. 12–18 ○
Riso Covers. Warsztaty dla dorosłych z projektowania okładek
→ prowadzenie: Łukasz Izert

OPROWADZANIA

Oprowadzania dla grup zorganizowanych ●

Oprowadzania w języku polskim, angielskim, niemieckim, francuskim lub rosyjskim
→ koszt: 150 zł; grupa: maksymalnie 30 osób
→ zapisy: formularz zgłoszeniowy na stronie zacheta.art.pl lub informacja@zacheta.art.pl

Niedzielne oprowadzania ●

Jeśli wybieracie się do nas w niedzielę, zapraszamy na oprowadzanie po aktualnych wystawach. Nasi przewodnicy wskażą najważniejsze wątki, przytoczą szerszy kontekst prezentowanych dzieł oraz odpowiedzą na wasze pytania. To doskonała okazja, aby jeszcze lepiej zapoznać się z naszymi wystawami. Dodatkowo, w pierwszą niedzielę po otwarciu wystawy, zapraszamy na oprowadzanie kuratorskie.
→ niedziele, godz. 12.15
→ zbiórka w holu głównym

Piątek o piątej. Orowadzania tematyczne ●

Specjalne piątkowe oprowadzanie po aktualnych wystawach. Poruszamy różne tematy i różne problemy. Co tydzień edukatorzy proponują inną ścieżkę zwiedzania i nowe zagadnienia.
→ piątki, godz. 17
→ zbiórka w holu głównym