

# ZIEMIE PODWÓJNIE ODZYSKANE

Bogdan Łopieński | Andrzej Tobis | Krzysztof Żwirblis



Bogdan Łopieński, fotoreportaż z I Biennale Form Przestrzennych w Elblągu, 1965. Na podnośniku forma przestrzenna Andrzeja Matuszewskiego.

*Ziemie podwójnie odzyskane* to prezentacja trzech projektów artystycznych: Bogdana Łopieńskiego, Andrzeja Tobisa i Krzysztofa Żwirblisa. Fotograf-reportażysta, malarz, który za pomocą aparatu fotograficznego i słownika polsko-niemieckiego podejmuje utopijny projekt opisanego świata, oraz reżyser-performer-animator aktywujący niewielkie lokalne (dzielnicowe) społeczności — wszyscy trzej poprzez swe działania zdają się odzyskiwać peryferyjne terytoria utracone na rzecz codziennej banalności.

Fotografie Bogdana Łopieńskiego odsyłają nas do I Biennale Form Przestrzennych w Elblągu w 1965 roku. Ponad czterdziestu artystów zaproszonych do udziału w imprezie zaprojektowało, a potem we współpracy z technikami i robotnikami z miejscowych zakładów produkcji maszyn (Zamech) wykonało kilkadziesiąt ogromnych, metalowych form rzeźbiarskich. Wiele z nich do dziś stoi w przestrzeni miasta. Prasa (nie tylko artystyczna) ogłosiła narodziny prawdziwego sojuszu artystyczno-robotniczego, artyści otrzymali możliwość eksperymentu na ogromną skalę, Zamech zyskał miano mecenas sztuki, a miasto o skomplikowanej przeszłości — kolejny element do budowania swojej nowej historii i polskiej tożsamości. „Formy elbląskie stosują się do otoczenia. Ale w przyszłości, wierzymy w to, będziemy komponować wielkie przestrzenie, uzupełniać naturalne warunki terenowe. Zamieszkamy w miastach-obrazach. Sztuka przyszłości nie będzie z całą pewnością odbiciem rzeczywistości” — pisał twórca galerii EL i Biennale Gerard Blum-Kwiatkowski.

Cykl A–Z (*Gabloty edukacyjne*) — rozpoczęty przez Andrzeja Tobisa w 2006 roku — to seria fotografii, z których każda została opatrzona dwujęzycznym hasłem i numerem indeksu z wydanego w 1954 roku słownika polsko-niemieckiego. Większość fotografii została zrobiona na Górnym Śląsku, gdzie artysta mieszka. Fotografie nie odsyłają nas do żadnych wydarzeń, a raczej do pewnego stanu pomiędzy. Pomiędzy językami (polskim i niemieckim), pomiędzy czasami i systemami (PRL-owską przeszłością i teraźniejszością nowej RP), pomiędzy chłodnym obiektywizmem zastanego kadru (a nie wykreowanej sytuacji) i wytrącającym z tego obiektywizmu polsko-niemieckim hasłem-podpisem. Pomiędzy istniejącą sytuacją a artystycznym gestem adopcji — włączenia tej sytuacji w obszar artystycznego opisu świata. W Zachęcie prezentowany jest tylko fragment tego, wciąż kontynuowanego, cyklu. *Muzeum społeczne* Krzysztofa Żwirblisa jest także projektem w pewnym sensie peryferyjnym. Nawet jeśli rozgrywa się w Warszawie (choć nie zawsze), to jego bohaterami nie są pomniki, ikony, historyczne budynki, spektakularne

wydarzenia, lecz mieszkańcy. Artysta nie dostarcza już żadnych dzieł, zmienia się raczej w animatora, dziennikarza, organizatora. Projekt stanowią/tworzą ludzie, których Żwirblis namawia do pokazania swych kolekcji, opowiedzenia historii, zorganizowania własnego festiwalu, spotkania, spaceru, wspólnej projekcji. To rzecz o relacjach międzyludzkich i o tym, w jaki sposób mieszkańcy próbują uczynić przestrzeń wokół nas rzeczywiście wspólną — publiczną. To również, podobnie jak pozostałe projekty, opowieść o utopijnym dążeniu do ideału (miasta — obrazu, świata opisanego, miasta — wspólnoty,) ale też o klęskach, niemożności i niespełnieniu.

„Zamieszkamy w miastach-obrazach. Sztuka przyszłości nie będzie z całą pewnością odbiciem rzeczywistości” — prorokował Gerard Blum-Kwiatkowski w 1965 roku. Czy rzeczywistość?

PS. Tytuł wystawy *Ziemie podwójnie odzyskane* jest inspirowany obrazem Marka Sobczyk i Jarosława Modzelewskiego.



# Bogdan Łopieński

Magdalena Komornicka: Czy dokumentując I Biennale Form Przestrzennych w Elblągu w 1965 roku, miał pan poczucie uczestniczenia w przełomowym, historycznym dla sztuki polskiej wydarzeniu?

■ Bogdan Łopieński: Tak, oczywiście. Widywałem wcześniej nowoczesne malarstwo, ale rzeźby, takiej rzeźby, i to w tak dużym zespole — nigdy. To było coś zupełnie nowego, innego... Wydawało mi się — przepraszam, że użyję takiego górnolotnego określenia — że mam misję, że muszę to wszystko udokumentować. Inni fotografowie robili dwadzieścia zdjęć i jechali do domu, a ja byłem tam przez tydzień i codziennie robiłem zdjęcia.

Poza tym, z punktu widzenia politycznego to było coś nieprawdopodobnego. Coś takiego nie byłoby możliwe w żadnym innym kraju socjalistycznym, nie miało nic wspólnego z doktryną sztuki socjalistycznej. Rzeźby były wykonywane w wielkim zakładzie pracy, w której część robotników była oddelegowana do pracy z artystami, a następnie stawiane w przestrzeni miasta, socjalistycznego miasta! To tylko w Polsce było możliwe! To było fascynujące!

Miałem dla redakcji zrobić kilka zdjęć, publikowano zwykle trzy albo cztery zdjęcia, a ja zrobiłem ich 250. Nie musiałem tyłu robić, ale chciałem.

Na czyje zlecenie powstał fotoreportaż?

■ Pojechałem do Elbląga na zlecenie miesięcznika „Polska”, w którym wówczas pracowałem — w wydaniu wschodnim, które było przeznaczone dla krajów socjalistycznych i Związku Radzieckiego (potocznie nazywanym „Polsza”). To było inne pismo niż „Polska”, która ukazywała się w wersji angielskiej, francuskiej, niemieckiej, hiszpańskiej i szwedzkiej, redakcje sąsiadowały ze sobą w jednym wydawnictwie.

U nas w redakcji zwykle rozdzielano tematy zgodnie z naszymi zainteresowaniami. Tak się ułożyło, że ja robiłem tematy związane ze sztuką, ponieważ to właśnie mnie interesowało. Dlatego zostałem wysłany do Elbląga.

Publikował pan również wywiady z fotografami oraz recenzje z wystaw fotograficznych. Czy można mówić, że panowała wtedy moda na fotografowanie imprez artystycznych?

■ Miesięcznik „Polska” w wersji na Zachód był w dużym stopniu na to nastawiony, w dużo większym niż wersja wschodnia. Fotografowało się sztukę i dokumentowało wydarzenia artystyczne, bo czym innym, jeśli nie sztuką, ówczesna Polska mogła zainteresować ludzi na Zachodzie?

Ukończył pan Akademię Wychowania Fizycznego, studiował w Szkole Filmowej w Łodzi. Gdzie nauczył się pan robić zdjęcia?

■ Mój ojciec miał aparat, jakiś najtańszy, enerdownski. Ja też się nim posługiwałem, robiłem zdjęcia kolegom, koleżankom. Nic szczególnego, każdy, kto miał w tym wieku aparat, robił takie same zdjęcia. Ale dzięki temu wcześniej posiadałem nawyk fotografowania. Od czasu do czasu robiłem też zdjęcia, które nazwałem artystycznymi [śmiech], bawiłem się, to nie były zdjęcia „na serio”.

Pod koniec studiów na AWF-ie sprawiłem sobie dobry jak na ówczesne czasy aparat mieszkowy — można już było nim robić zdjęcia bardzo dobre technicznie — a także powiększalnik (wcześniej używałem powiększalnika wykonanego własnoręcznie z dykty). To był mniej więcej rok 1957; najwcześniejsze zdjęcia, jakie pokazują na wystawach pochodzą właśnie z tego roku.

Byłem samoukiem. Miałem dostęp przez Międzynarodowy Klub Książki i Prasy do takich pism jak „Life” czy „Paris Match” i dogłębnie je studiowałem, analizowałem pojawiające się tam zdjęcia, zastanawiałem się, jak ci fotografowie to robią. W Polsce wychodził tygodnik „Świat” — bardzo dobrze robiony, czekałem na każdy kolejny numer, byłem ciekawy, co fotografowie pokażą i sam próbowałem robić zdjęcia w ten sposób.

Mój poważny debiut fotograficzny miał miejsce w 1961 roku, właśnie w tygodniku „Świat”. Dostałem okładkę i dwie rozkładówki, to już było coś, prawdziwa nobilitacja! Wtedy sobie myślałem, że może nie jestem taki zdolny, taki inteligentny, ale pracy to ja włożyłem dużo więcej niż inni [śmiech]. Dlatego inni fotografowie nie mają tyłu zdjęć w swoich archiwach. Uważałem, że to jest rola fotografa — dokumentować. Trudno o inną dziedzinę, która ma takie możliwości i taką siłę. Przez całe życie robiłem — poza tym, czego ode mnie wymagano w redakcji — zdjęcia, które można zatytułować: „socjalizm w krzywym zwierciadle”.

Którzy fotografowie najbardziej pana inspirowali?

■ Początkowo taką inspiracją były dla mnie prace fotografów tygodnika „Świat”, zdjęcia Wiesława Prażucha, Jana Kosidowskiego, Konstantego Jarochońskiego i Władysława Sławnego. Cenilem zwłaszcza Wiesława Prażucha. Podobało mi się także to, co robił Eustachy Kossakowski. Jeśli chodzi o fotografów zachodnich, to najbardziej lubiłem zdjęcia Henriego Cartier-Bressona.

Wśród zdjęć zaprezentowanych na wystawie można znaleźć fotografię przedstawiającą rzeźbę Zbigniewa Gostomskiego. Na pierwszym planie widać Urszulę Czartoryską, w tle Eustachego Kossakowskiego z aparatem fotograficznym w dłoni i fotografa Janusza Sobolewskiego. Mówi mi pan, że to zdjęcie opowiada prywatną historię.

■ [śmiech] No, tak, Eustachy Kossakowski wprowadził mnie do Związku Polskich Artystów Fotografików, a z kolei ja wprowadzałem do ZPAF-u Janusza Sobolewskiego. Z Urszulą Czartoryską znalazłem się w redakcji miesięcznika „Fotografia”, z którym współpracowałem. Jego redaktorem był wówczas Zbigniew Dłubak, ciekawa postać. Miesięcznik „Fotografia” odgrywał w tym czasie fundamentalną rolę, nie było żadnego innego pisma fotograficznego, podręczników ani książek. Zaś członkostwo w ZPAF-ie było wtedy dla młodego fotografa niezwykle nobilitujące. Ceniono wówczas Edwarda Hartwiga, on był naśladowany, tworzył szkołę. Można powiedzieć, że w pewnym sensie ta szkoła była obowiązująca dla członków Związku. Fotoreporterów w ZPAF-ie było bardzo mało; jeśli ktoś był bardzo dobry, to go przyjmowano, ale zasadniczo fotoreporter był traktowany trochę jak goniec wyposażony w aparat [śmiech]...

Co sprawiło, że po 47 latach przyniósł pan elbląski fotoreportaż do Zachęty?

■ Raz na kilka lat przeglądam wszystkie swoje negatywy, co zajmuje mi około półtora miesiąca. W miarę upływu czasu zdjęcia, na które wcześniej nie zwracałem uwagi, wydają się ciekawe i dobre. Czasy się zmieniają, kiedy się patrzy na zdjęcia po kilkudziesięciu latach, rzeczy, które kiedyś wydawały się nieistotne, stają się ważne. Rok temu przeglądałem swoje archiwum i doszedłem do wniosku, że na pewno są ludzie, którzy chcieliby zobaczyć materiał z Elbląga, że ktoś się tym zainteresuje...

## z regulaminu uczestnictwa w I biennale form przestrzennych

...przyjęcie zaproszenia równoznaczne jest z wyrażeniem zgody na wykonanie formy przestrzennej dla uzgodnionego z komitetem organizacyjnym terenu miasta elbląga, nie mniejszej jak 2.00x2.00x2.00 m ... forma przestrzenna winna być wykonana z materiałów dostarczonych przez organizatorów (metal) na terenie zakładów mechanicznych „zamech”.

...pierwsze trzy dni pobytu przeznaczone są na poznanie terenu miasta... oraz poznanie materiału i aparatury dla przyszłej realizacji projektu.

...przed przystąpieniem do ostatecznej realizacji zaprojektowanej formy należy skonsultować fazy realizacji oraz wszelkie problemy techniczne ze specjalistami biura technicznego sekretariatu biennale...

...twórcy zobowiązują się przejść przeszkolenie obsługi aparatury służącej do realizacji projektu w okresie poprzedzającym wykonanie dzieła.

...przy realizacji projektu na terenie zakładów mechanicznych „zamech” obowiązuje bezwzględne przestrzeganie przepisów bezpieczeństwa i higieny pracy.

...montaż formy przestrzennej oraz usytuowanie w przewidzianym przez autora miejscu odbywa się pod kierownictwem i nadzorem twórcy, po uprzedniej konsultacji ze specjalistami biura technicznego biennale.

...zrealizowane formy stanowią zbiory otwartej galerii form przestrzennych i stanowią własność zakładów mechanicznych „zamech” oraz miasta elbląga.



Bogdan Łopieński, fotoreportaż z I Biennale Form Przestrzennych w Elblągu, 1965:

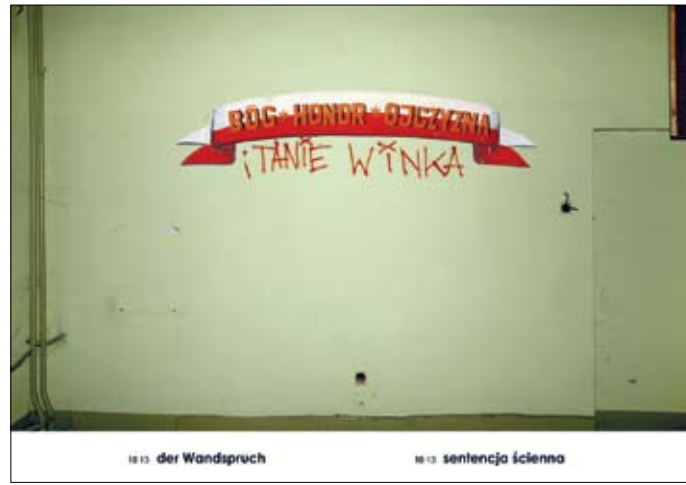
Edward Krasieński w trakcie podnoszenia swojej formy przestrzennej.

Ustawianie formy przestrzennej Antoniego Milkowskiego (zaginęła w 1988).

Forma przestrzenna Juliusza Woźniaka.

Fotograf Janusz Sobolewski, forma przestrzenna Jerzego Langiewicz.

[katalog I. Biennale Form Przestrzennych, Elbląg, 23 VII–22 VIII 1965, s. nlb]



IX Kulturpflege, Unterhaltung, Entspannung Tabl. 113–129	IX Opieka kulturalna, rozrywka, wypoczynek tabl. 113–129
113 Kulturveranstaltungen	113 Przedstawienia zespołów artystycznych
114 Volksmusikinstrumente — Noten	114 Instrumenty muzyczne — nuty
115 Orchesterinstrumente	115 Instrumenty orkiestrowe
116 Konzert — Ballett	116 Koncert — balet
117 Theater	117 Teatr
118 Film — Kino	118 Film — kino
119 Rundfunk	119 Radiofonia
120 Schrift	120 Pismo
121 Buch — Zeitung	121 Książka — gazeta
122 Volksbibliothek — Museum	122 Biblioteka ludowa — muzeum
123 Klubhaus	123 Klub — świetlica
124 Brett- und Kartenspiel	124 Szachy — warcaby — gra w karty
125 Photographie I	125 Fotografia I
126 Photographie II	126 Fotografia II
127 Gesellschaftstanz	127 Taniec towarzyski
128 Zirkus	128 Cyrk
129 Jahrmarkt	129 Jarmark



# Andrzej Tobis

Magdalena Komornicka: Skąd wziął się pomysł na cykl *A–Z (Gabloty edukacyjne)*? Jak słownik trafił w pana ręce?

■ Andrzej Tobis: Słownik kupiłem w antykwariacie, kiedy byłem studentem. Spodobały mi się rysunki. Studiowałem projektowanie graficzne i w kilku projektach je wykorzystalem. Po studiach przestałem zajmować się ilustracją. Słownik przez lata stał w domu na półce. Trudno mi precyzyjnie powiedzieć, skąd się wziął pomysł tego cyklu. Jestem malarzem i bardzo długo przeskądzała mi ilustracyjność, jaką moje malarstwo było obciążone. Po wolny proces oczyszczania malarstwa z ilustracyjności spowodował, że ciągle myślałem o relacji między rzeczywistością widzianą a rzeczywistością wyobrażoną. W 2006 roku postanowiłem użyć fotografii, żeby opowiedzieć o otaczającej mnie rzeczywistości. Miałem mgliste przecucie tego, co chcę przekazać, ale nie miałem pojęcia, jak to zrobić. Żadna ze znanych mi fotograficznych konwencji nie wydawała się odpowiednia. Chciałem, żeby w obrazie rzeczywistości, pokazanej możliwie wiernie i beznamytnie, zawarta była jednocześnie wątpliwość, niepewność wobec tego, co się widzi. Może chodziło też o zdziwienie. Często łapałem się na tym, że obraz rzeczywistości dziwił mnie tym bardziej, im bardziej mu się przyglądałem. A im bardziej się dziwiłem, tym trudniej było mi nazwać to, co widziałem. Kiedy przypadkiem wziąłem do ręki stary, ilustrowany słownik niemiecko-polski wydany w 1954 roku w NRD, ołśniło mnie i odczułem ulgę, że nie muszę sam nazywać tego, co widzę — mogę użyć definicji już gotowych, przypisanych do konkretnych obrazów. Jedynie, co muszę zrobić, to znaleźć ich wizualne odpowiedniki w rzeczywistości, która jest tu i teraz. Zasada, według której następuje połączenie słowa z obrazem, miała pozostać otwarta i nieprzewidywalna. Ta nieprzewidywalność połączeń miała być konsekwencją zderzenia uporządkowanej struktury słownika z chaotyczną rzeczywistością.

**Nie aranżuje pan sytuacji, w których powstają zdjęcia, każde ze zdjęć ma więc swoją historię?**

■ Siłą rzeczy, w niezamierzony sposób czasem tak właśnie jest. Często nie ma żadnej historii, ale czasem historia, która prowadzi do zdjęcia, jest ciekawsza od samego zdjęcia. **Ile haseł zostało już zilustrowanych? Ile jeszcze przed panem?**

■ Projekt ten z natury swej jest utopijny, niemożliwy do zakończenia z wielu powodów. W oryginalnym słowniku nie jest to jasno powiedziane, ale prawda jest taka, że intencją jego powstania było ułatwienie porozumienia między robotnikiem niemieckim i polskim. Słownictwo jest mocno techniczne. Nie widzę możliwości i sensu zilustrowania wszystkich siedemnastu haseł definiujących różnego rodzaju rury. Dlatego nie potrafię odpowiedzieć na pytanie, ile jeszcze przede mną. Do tej pory zostało zrealizowanych kilkadziesiąt prac. W Zachęcie pokazujemy nieco ponad sto.

**Chodzi o zmierzenie się z rzeczywistością? O relacje pomiędzy słowem a jego definicją czy poznawanie granic języka w opisywaniu świata?**

■ Tak jak powiedziałem wcześniej, intencje były złożone. Potrzeba zmierzenia się z rzeczywistością, której nie potrafiłem dłużej ignorować, była jedną z pierwszych, podstawowych. Później, w trakcie pracy, pojawiły się nowe, czasem zaskakujące dla mnie konteksty — historyczne, polityczne, kulturowe, lingwistyczne. Niewystarczalność czy wręcz bezradność języka w stosunku do opisywanego świata stała się ważnym elementem. Struktura słownika ujawnia jego przeznaczenie i propagandowy charakter. **Ta propagandowa manipulacja słowem jest interesująca?**

■ Wiadomo, że słowo ma wielką moc. Sposób definiowania świata związany jest ze sposobem jego postrzegania, rozumienia. Nic dziwnego, że pokusa manipulacji była, jest i będzie zawsze duża. Ważne jest nie tylko to, jak zmienimy rzeczywistość, ale też jak nazwiemy rzeczywistość, którą zmienimy. Sama zmiana znaczenia definicji już zmienia definowaną rzeczywistość.

**Czego brakuje w słowniku?**

■ Między innymi mąką, cegły i ojca. Wielu podstawowych artykułów i pojęć brakowało w pierwszym wydaniu słownika. Przy okazji trzeciego wydania zreflektowano się i mąka pojawiła się wraz z ojcem. Cegły nadal brak. Staram się zatuszować te braki i każdy, kto przyjdzie na wystawę, wyjdzie z niej z przekonaniem, że cegła w słowniku jest.

**Hasła zostały przetłumaczone z języka niemieckiego na język polski nieumiejętnie. Czy te translatorskie kurioza, jak „ślizgawka spadzista”, mają znaczenie?**

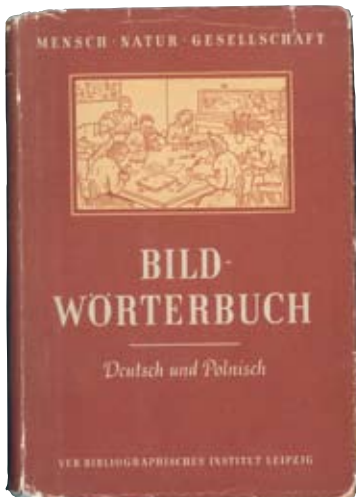
■ Nie mają znaczenia decydującego. Przydają jedynie dziwności, są dodatkowym sygnałem (dla odbiorcy polskojęzycznego), że coś tu jest nie tak. Jednak niepoprawności językowe, oprócz efektu komicznego, sprawiają, że słownik będący punktem wyjścia nie jest słownikiem anonimowym. Jest to słownik pochodzący z konkretnego miejsca w sensie historycznym i geograficznym. Dzięki temu miejsce i czas „reedycji” również nabierają znaczenia. W jednym z wywiadów porównał pan moment przypisania obrazu do słowa do zatrzymania świata, opanowania go, przejścia nad nim kontroli. Słownik ma już kilkadziesiąt haseł, udało się panu zapanować nad światem?

■ Wypowiedź, którą pani przywołuje, była częścią dłuższej refleksji dotyczącej natury słowników w ogólności. Przejście symbolicznej kontroli nad światem poprzez zapanowanie nad językiem, którym ten świat jest opisywany, nabiera złowrogo realnych kształtów w szczególnym przypadku tego konkretnego energo-dowskiego słownika. Mamy w nim do czynienia z sytuacją, w której neutralna z założenia formuła słownika została wykorzystana do celów propagandowych. Powracając do pani pytania: mam nadzieję, że projekt *A–Z (Gabloty edukacyjne)* pokazuje między innymi, że wszelka traktowana poważnie próba zapanowania nad światem skutkuje w najlepszym wypadku efektem groteskowym. **To także projekt dotyczący relacji pomiędzy systemami, pomiędzy czasami; czy można powiedzieć, że jest sentymentalny?**

■ Dla mnie ma on oczywiście także wymiar sentymentalny, z tego prostego powodu, że ja sam, kiedy zaczynałem nad nim pracę, byłem kimś pomiędzy systemami i czasami, o których opowiada. Jest to wartość dodana tego cyklu, moja osobista satysfakcja, resetowanie prywatnego słownika — sprawdzanie, czy słowa, których nauczyłem się w dzieciństwie, znaczą dzisiaj to samo co kiedyś. I na ile słowa, które wydają mi się dobrze znane, są w stanie określić widzianą przeze mnie rzeczywistość. Być może dla kogoś jeszcze ma on podobne znaczenie, nie wiem.

**W kolekcji Zachęty znajduje się nieeksponowany egzemplarz cyklu w formie zestawu plansz edukacyjnych, na wystawie prezentujemy gabloty edukacyjne, skąd taka forma?**

■ Słowników się nie czyta. Po słowniku się sięga. Przynajmniej sięgało się w czasach, kiedy słowniki miały formę materialną, książkową. Idealną więc materialną formą cyklu *A–Z (Gabloty edukacyjne)* byłaby książka, którą każdy mógłby mieć u siebie w domu, sięgać po nią częściej, rzadziej lub wcale, tak jak się to dzieje z normalnymi słownikami. Niskonakładowa edycja 53 plansz zamkniętych w pudełku jest pośrednią próbą zbliżenia się do tego ideału. Liczba 53 to różnica pomiędzy rokiem wydania słownika w tej formie a rokiem pierwszego wydania słownika oryginalnego. Natomiast prezentacja cyklu *A–Z* w formie gablot edukacyjnych jest najlepszą formą jego prezentacji publicznej w ramach tak zwanej wystawy.



Andrzej Tobis

Z lewej od góry:  
*Z cyklu A–Z (Gabloty edukacyjne):*  
*Sentencja ścienna*, 2007  
*Mapa (wędrownicza)*, 2008  
*Stereometria*, 2007  
*Opona*, 2006

Z lewej:  
*Fragment spisu treści i okładka słownika (Słownik ilustrowany języka niemieckiego i polskiego / Bildwörterbuch Deutsch und Polnisch, VEB Bibliographisches Institut Leipzig, 1954)*



Krzysztof Żwirblis

*Muzeum społeczne*, Lublin, 24 czerwca 2011  
*Muzeum społeczne*, Warszawa, ul. Skaryszewska, 1 października 2011  
*Muzeum społeczne*, Warszawa, Muranów, 10 grudnia 2011

Na następnej stronie:  
*Muzeum społeczne*, Warszawa, Mariensztat, 11 grudnia 2010

# Krzysztof Żwirblis

Magdalena Komornicka: Skąd wziął się pomysł akcji *Muzeum społeczne*? Czy na jego organizację miały wpływ pana wcześniejsze działania animatorskie, jak np. *Tania telewizja*?

■ Krzysztof Żwirblis: Realizując poprzednie akcje, a zwłaszcza *Tanią telewizję*, odkryłem, że zawsze znajdą się ludzie, którzy mają więcej do powiedzenia i chcą się dzielić swoją historią. Bezpośrednim impulsem była wizyta w małym sklepiku na Saskiej Kępie w Warszawie. Sklepik był pełen dyplomów, własnoręcznie robionych dekoracji. Stwierdziłem, że to jest takie małe, prywatne muzeum, po którym właściciele mogliby oprowadzać — oprowadzać po swoim życiu, codzienności, osobistej historii. Ludzie często czują się wykorzystywani w takich sytuacjach, ale jeśli da się im wystarczające poczucie komfortu, to chętnie współpracują, a dzięki wcześniejszym akcjom wiedziałem już, jak im ten komfort zapewnić.

Na kształt *Muzeum społecznego* złożyły się także wiedza o sztuce, w tym szczególnie o teorii Formy Otwartej Oskara Hansena, moja praca w Akademii Ruchu, opowiadanie Jerzego Grotowskiego o jego podróżach po Polsce w roku solidarnościowym (1981), happeningi organizowane przeze mnie w liceum, i tak dalej...

**W jaki sposób wybrał pan miejsca akcji *Muzeum społecznego* w Warszawie?**

■ Współpracowałem od dłuższego czasu ze Staromiejskim Domem Kultury przy różnego rodzaju działaniach poetyckich i warsztatach, więc kiedy przyszedł mi do głowy ten pomysł, oczywiście wydało mi się zrealizowanie go wspólnie z SDK. Razem zdecydowaliśmy, że akcja odbędzie się na Mariensztacie. Dlaczego? Ze względu na jego cukierkowy — ten rynek... to wszystko wydawało się naturalnym miejscem! Ponieważ akcję finansował SDK, musieliśmy przeprowadzić ją do końca roku kalendarzowego. Dzięki temu przeżyliśmy niesamowity finał w szalejącej śnieżycy.

W Lublinie pomyślałem o miejscu, które widziałem wiele lat wcześniej — osiedlu im. Juliusza Słowackiego. Zburzono tamtejszy Dom Kultury według projektu Oskara Hansena, a na jego miejscu postawiono kościół, niszcząc oryginalne założenie urbanistyczne. Wybór tego miejsca to był *homage* dla polskiego modernizmu. Można było wybrać miejsce trudniejsze społecznie, bardziej drapieżne, ale zdecydowała chęć uczczenia modernistycznych wartości.

*Muzeum społeczne* na ulicy Skaryszewskiej wynikało z współpracy z Komuną Warszawa. Na Muranowie z kolei istotny był plac zabaw, który był zarazem centralnym placem ukształtowanym za pomocą małej architektury, w której pobrzmiwało echo rzeźb Moore'a. Pomyślałem, że to jest miejsce, które mogłoby być miejscem spotkań, rozmów, prawdziwą *plazza*.

Ważne jest, żeby finał zaplanować w takim miejscu, które jest ogólnie dostępne, publiczne, tak by nie wchodzić na czyjeś terytorium. Poprzez wybór miejsca chcę zaznaczyć, że *Muzeum społeczne* jest dla wszystkich jak przestrzeń publiczna, jest ogólnodostępne, że można podejmować w tej przestrzeni ważne dla lokalnej społeczności tematy.

Jeśli jest ciepło, organizuję warsztaty plastyczne dla dzieci w otwartej przestrzeni, co jest także naturalnym miejscem kontaktu z lokalną społecznością. W przypadku Lublina to było założenie ideowe — warsztaty w miejsce zburzonego Domu Kultury. Wystarczył daszek, chwila zainteresowania, trochę materiałów plastycznych i został stworzony powód do bycia razem.

**Czy coś się zmieniło w trakcie realizacji kolejnych akcji?**

■ Niewątpliwie, przede wszystkim w sposobie mojego kontaktu z ludźmi, z uczestnikami. Pierwsza akcja oparła się na łańcuszku przekazywania sobie kontaktów przez samych chętnych do wzięcia udziału w akcji. To była zresztą ciekawa tkanka, która powoli rozrastała się na osiedlu. Byłem ciekaw, do czego ona nas doprowadzi. Jak daleko dojdzie? Efekt był bardzo dobry, doszliśmy do ciekawych osób i miejsc. Z każdą akcją jesteśmy coraz bardziej aktywni, jeśli idzie o poszukiwanie rozmówców, uczestników.

**Co jest najtrudniejsze dla pana w tych działaniach?**

■ Najtrudniejsza jest decyzja: kiedy i gdzie. Rozpoczynając pracę i rozmowy z ludźmi, muszę mieć już potwierdzonych wiele rzeczy, załatwione pozwolenia na wykorzystanie terenu, potwierdzenie współpracy ze strony spółdzielni mieszkaniowej, administracji. Bez tego nie może się żadna kartka na drzwiach ukazać! W przypadku organizowania akcji na jesieni czy zimą trzeba zapewnić także miejsca, które będą gościć projekt. To wszystko powinno być ustalone, zanim zaczniesz się z kimkolwiek rozmawiać. Etap przygotowawczy jest najtrudniejszy.

Myślałam, że najtrudniejsze są relacje z ludźmi, namówienie lokalnej społeczności do wzięcia udziału w akcji. *Muzeum społeczne* to projekt o relacjach międzyludzkich, a te często są pełne napięcia, w trakcie realizacji akcji mogą pojawić się ukryte problemy, może pan niechcący odkryć „trupa w szafie”...

■ Często uczestnicy akcji przychodzą do mnie, ale zwykle to ja przychodzę do nich, ze swoimi pomysłami, potrzebami, prośbami itd. Tak, do każdego trzeba podejść inaczej i jest to faktycznie trudne czasami. W niektórych rozmowach pojawia się nuta goryczy. Ludzie nie mają przekonania, że warto ze swoimi historiami i kolekcjami wychodzić na zewnątrz... Udział w takim projekcie bardzo zbliża. *Muzeum społecznym* jesteśmy my. To jest właśnie to, do czego chciałem przekonać ludzi: że oni są muzeum. Każdy ma swoją historię, pamiętki i prace.

**Jakie cele pan sobie stawiał? Zacieśnienie relacji między mieszkańcami czy odzyskiwanie przestrzeni?**

■ Jedno i drugie. Akcje miały służyć przekonaniu ludzi do możliwości użytkowania przestrzeni publicznej, podkreślenia, że to jest przestrzeń, którą można wykorzystywać. Chodziło mi też o zaprezentowanie ludzkiej kreatywności oraz o przekazywanie historii starszych mieszkańców młodszemu. Kolejny wątek to pytanie o status dzieł czy obiektów, które pożyczamy od ludzi. Co jest dla nich sztuką, a co nią nie jest? Najważniejsze są warunki do stworzenia tego wspólnego przeżycia, środki nie muszą być wyrafinowane, wystarczy kilka reflektorów, praca kilku osób i będziemy mieli efekt, który pokaże i ludzi, i miejsce inaczej...

**Czy akcje coś zmieniły? Czy ma pan kontakt z ich uczestnikami?**

■ Nie jestem z nimi w stałym kontakcie, ale dochodzą do mnie wiadomości o przyjaźniach, o dobrych wspomnieniach. W ocenie organizatorów Ośrodka Rozdroże z Lublina efektem *Muzeum społecznego* na osiedlu Hansena było podjęcie przez zarząd osiedla decyzji o rewitalizacji Teatru Formy Otwartej — miejsca, w którym odbył się finał. Miejsca, które razem z mieszkańcami symbolicznie odebraliśmy subkulturowym użytkownikom. A po akcji na Muranowie właściciel biura goszczącego wystawę zaprosił do urzędzenia indywidualnej ekspozycji fotografa, który wziął udział w finale akcji.

To działa trochę jak akupunktura, nie musi wywoływać bezpośredniego skutku... Myślę, co dalej, i naprawdę chciałbym doprowadzić do przemian... Żeby spotkania mieszkańców były bardziej w stylu włoskim, na tych placach, żeby mieli miejsca, które by ich jednoczyły. Nie wiem, jaki będzie następny projekt, ale z pewnością będzie on dotyczył związku przestrzeni z tą ludzką towarzyską aktywnością.

**A co było najważniejsze dla uczestników?**

■ Myślę, że możliwość przedstawienia swoich historii w przestrzeni publicznej, docenienie przez innych ich pamiętek, rzeczy... I chyba najważniejsze: wzmocnienie poczucia terytorialnej więzi i wspólnej odpowiedzialności za przestrzeń. W końcu *Muzeum społeczne* opiera się na współpracy z ludźmi i między ludźmi.

**Wywiad z Grzegorzem Laszukiem (Komuna Warszawa) z filmu *Muzeum społeczne. Praga 2011***

**Krzysztof Żwirblis: [...] czy udało się wam, w waszym mniemaniu, nawiązać jakąś więź z mieszkańcami i wymianę?**

Grzegorz Laszuk: To nawet nie było nasz plan, tak naprawdę. Bo my już kiedyś takie rzeczy próbowaliśmy robić wcześniej, jako Komuna Otwock, i to nam nie wyszło. I też trochę wiedzieliśmy, że nie nadajemy się do takich rzeczy, bo nie mamy takiego jak ty zapалу i umiejętności, żeby się tak z ludźmi dogadywać i wciągać ich w działania społeczne. Poza tym mamy dużą niewiarę co do społecznych możliwości sztuki i w związku z tym skupiamy się na nas samych i naszej publiczności teatralnej, czyli tak zwanej podupadającej klasie średniej. I to jest do nich kierowane. Jesteśmy w takim, a nie innym miejscu, czyli w takiej dziwnej kamienicy, która wymagałaby ciężkiej pracy społecznej, ale też wiemy, że to wymagałoby bardzo, bardzo dużego zapалу, umiejętności, talentu i poświęcenia. A my tu jesteśmy z doskoku i spalamy się społecznie, robiąc ten teatrzyk i działania





czysto artystyczne. I już na więcej nie mamy czasu. Ale wszyscy jesteśmy amatorami i głównie skupiamy się na teatrze (i Piotruś Borowski ze Studiem, i Darek Kunowski ze Sceną Lubelską). Chcemy robić teatr, a nie żyjemy z tego. Więc to jest dla nas kropla za dużo, żeby jeszcze oddawać czas, jaki chcemy poświęcać na teatr, miejscowej ludności, którą lubimy, a która nas, mam takie poczucie, nie lubi, ale przede wszystkim nas nie zna. Nie mamy punktu zaczepienia. Ale to też wynika, w moim przypadku na pewno, z naszych działań w Otwoku i w Ponurzycku, na wsi, kiedy się okazało, że to jest ponad ludzkie siły — nawiązać dobre kontakty z ludźmi. Po prostu trzeba zrezygnować z robienia teatru, tylko robić rzeczy z ludźmi, dla ludzi, zabiegać o nich nieustannie, nieustannie. I po prostu darowaliśmy to sobie. Była to jakaś klęska, ale też nauka życiowa.

### Róża Karwecka, uczestniczka akcji *Muzeum społeczne*

Jest w Warszawie na Pradze taka ulica, która niedługo stanie się sławna po raz drugi. Po raz pierwszy była znana w czasie okupacji z obozu przejściowego, skąd ludzi z łapanek wywożono do pracy i obozów zagłady. Teraz stała się miejscem działania muzeum społecznego pod kierunkiem pana Krzysztofa Żwirblisa. Mowa o ulicy Skaryszewskiej. Ulica jak każda inna, na której mieszkamy, chodzimy do pracy, do sklepu. Mijamy jej mieszkańców z różnymi odczuciami, jednych pozdrawiamy, innych nie. Jest to też moja ulica, z którą jestem związana od 1945 roku. Tu chodziłam do Szkoły Podstawowej nr 14, do kościoła palotynów, w procesjach Bożego Ciała. Tu podczas zabaw poznałam wszystkie kąty. Ale czas płynął i wszystko na tej ulicy się zmieniło, i lampy gazowe, i kocie łby, które zmieniły się w dziury asfaltowe, i ludzie. No i dopiero jak pan Krzysztof zwołał mieszkańców na dwie imprezy\* na trawce, placu, który kiedyś pan Doroszewski (działacz społeczny z naszej kamienicy) zrobił wspólnymi siłami z mieszkańcami, zasadził drzewa, postawił ławki, to ulica nasza odżyła na nowo. Witaliśmy się jedni z drugimi jak starzy znajomi, jak przyjaciele. I wtedy zobaczyłam na nowo, jak ta nasza ulica wygląda i kto ją zamieszkuje, co się na niej dzieje. Dowiedziałam się, że w sklepiku z parasolkami pani Basia ma całą kolekcję rączek, że w szkole nr 89 jest izba pamięci narodowej bogata w materiały o obozie, który tam się mieścił, że pod piętnastką nie ma już szwalni Sawa, a jest wspaniała pracownia plastyczna, że w innych salach ćwiczą karate, grają na bębnach. A w Polusie na rogu Skaryszewskiej i Lubelskiej oprócz straży miejskiej działają trzy teatry, są pracownie plastyczne, kafejka i w ogóle ulica nasza jest zupełnie inna. Na śpiewanie kołęd przyszło już o wiele więcej osób, a choinka z lampkami przyniosła nową radość i nadzieję wspólnej więzi tym, którzy mieszkają na Skaryszewskiej.

\* Druga to *Choinka i chór sąsiadów*, która polegała na wspólnym śpiewaniu kołęd na skwerze do nagłośnionego akompaniamentu. Potem było przejście z choinka do siedziby teatru, gdzie miało miejsce spotkanie z uczestnikami oraz pokaz ikonografii świątecznej, połączony z wyjaśnieniem genyzy świąt Bożego Narodzenia (25 grudnia jako Dies Natalis Solis Invicti) [przep. K. Żwirblis].

# Noty biograficzne artystów



### ANDRZEJ TOBIS

Ur. 1970. Jest absolwentem Akademii Sztuk Pięknych w Katowicach, gdzie obecnie pracuje jako pedagog. Zajmuje się malarstwem i fotografią. Zwycięzca XXXIV Ogólnopolskiego Konkursu Malarstwa Bielska Jesień (2003). W 2007 roku w bytomskiej Kronice pokazana została pierwsza odsłona jego projektu *A–Z (Gabloty edukacyjne)*. Mieszka i pracuje w Katowicach.

#### Wybrane wystawy indywidualne

- 2002 *Teraz poruszam się miastem*, Galeria Kronika, Bytom
- 2005 *Nové Mesto*, Instytut Polski, Bratysława
- 2007 *A–Z (Gabloty edukacyjne)*, CSW Kronika, Bytom
- 2008 *A–Z (Educational Cabinets)*, 1/9 Unosunove Arte Contemporanea, Rzym; *A–Z (Schaukasten als Bildungseinrichtung)*, Instytut Polski, Berlin
- 2009 *A–Z (Schaukasten als Bildungseinrichtung)*, Instytut Polski, Düsseldorf; *A–Z (Gabloty edukacyjne)*, Centrum Sztuki Współczesnej „Znaki Czasu”, Toruń
- 2010 *A–Z (Gabloty edukacyjne)*, w ramach Festiwalu Czterech Kultur, Centralne Muzeum Włókiennictwa, Łódź

#### Wybrane wystawy zbiorowe

- 2003 XXXIV Ogólnopolski Konkurs Malarstwa Bielska Jesień, Galeria Bielska BWA, Bielsko-Biała
- 2007 *Rekonosans malarstwa*, Galeria Sektor I, Katowice, Galeria Bałtycka, Słupsk/Ustka
- 2008 *Efekt czerwonych oczu. Fotografia polska XXI wieku*, CSW Zamek Ujazdowski, Warszawa; *Śląsk activ 3*, BWA Katowice 2008; *Muzeum historii nienaturalnej*, CSW Kronika, Bytom
- 2009 *Śląska kolekcja sztuki współczesnej*, Znaki Czasu, Galeria Bielska BWA, Bielsko-Biała; *Energy Class B*, Ormeau Baths Gallery, Belfast; 2. *Biennale\_Sektor Sztuki*, Galeria Sektor I, Katowice; *Tableau — mowa wygnana*, Galeria Bałtycka, Słupsk
- 2011 *Efekt pasażu*, Otwarta Pracownia, Kraków; *Muzeum Górnośląskie w Bytomiu*; *Galeria Bałtycka, Słupsk*; *Wymiana darów*, Muzeum Współczesne Wrocław; *Marginalia*, w ramach 7. Biennale Fotografii, Poznań

Andrzej Tobis, *Gazetka ścienna*, z cyklu *A–Z (Gabloty edukacyjne)*, 2007

### KRZYSZTOF ŻWIRBLIS

Ur. 1953, historyk i krytyk sztuki, kurator, aktor, reżyser. Absolwent historii sztuki na Uniwersytecie Warszawskim, od 1976 roku uczestniczy w pracach Akademii Ruchu. W latach 1992–1997 był kuratorem Galerii AR w żoliborskim kinoteatrze Tęcza, obecnie kurator Galerii Studio w Warszawie. Od połowy lat dziewięćdziesiątych prowadzi własną działalność twórczą, od 2005 koncentruje się na wielodniowych akcjach artystycznych z udziałem lokalnych społeczności (m.in. *Tania telewizja*, 2005; *Muzeum społeczne*, od 2010).

#### Wystawy indywidualne

- 1994 *Pył*, Warszawski Ośrodek Kultury
- 2008 *Rodzina — społeczność* (razem z Rochem Forowiczem i Agatą Groszek), Galeria Studio, Warszawa; *Bezinteresowna przestrzeń miejska* (razem z Aleksandrą Wasilkowską), lokal\_30, Warszawa
- 2011 *Akcje, interwencje*, Galeria 2.0, Warszawa.

#### Wybrane wystawy zbiorowe

- 2003 *Polska*, Teatr Academia, Warszawa
- 2004 *Belmondo*, 14. Festiwal Teatralny Malta, Poznań
- 2004 *Inc. Sztuka wobec korporacyjnego przejmowania miejsc ekspresji publicznej*, Warszawa, Szczecin
- 2005 *Inc. Sztuka wobec korporacyjnego przejmowania miejsc ekspresji publicznej*, Zielona Góra, Wrocław, Bielsko-Biała, Gdańsk
- 2007 *Betonowe dziedzictwo — od Le Corbusiera do blokistów*, CSW Zamek Ujazdowski, Warszawa
- 2008 *Chain Reaction (Upgrade!International)*, Skopje
- 2012 *Save as Art*, w ramach 3. Festiwalu Sztuka i Dokumentacja, Galeria Imaginarium, Łódź

### PROGRAM TOWARZYSZĄCY

#### 4 marca (niedziela), godz. 12.15

Oprowadzanie kuratorskie — Hanna Wróblewska

#### 15 marca (czwartek), godz. 18

Spotkanie na wystawie z Andrzejem Tobisem

prowadzenie: Bogna Świątkowska

#### 17 marca (sobota), godz. 10

Wykład otwarty w ramach szkolenia dla nauczycieli *Rzeźba wczoraj i dziś* organizowanego przez WCIES i Zachętę: dr Katarzyna Chrudzińska-Uhera (Instytut Historii Sztuki Uniwersytetu Kardynała Stefana Wyszyńskiego w Warszawie) *Formy przestrzenne w plenerze. Z historii rzeźby polskiej lat pięćdziesiątych–siedemdziesiątych XX wieku*. Prezentacja wybranych rzeźbiarskich form plenerowych zrealizowanych w obrębie polskich miast w ramach plenerów i sympozjów artystycznych. Przedmiotem refleksji będzie zarówno ówczesny kontekst polityczny, społeczny oraz artystyczny, jak współczesne znaczenie tych obiektów, które stały się już trwałymi elementami miejskiej ikonosfery.

sala multimedialna, wejście od ul. Burschego / wstęp wolny

#### 27 marca (wtorek), godz. 18

Projekcja filmu *Prawo i pięść*, reż. Jerzy Hoffman, Edward Skórzewski, Polska, 1964, 93 min. Film poprzedzony pokazem wybranych kronik Polskiej Kroniki Filmowej, zawierających treści propagandowe związane z Ziemiami Odzyskanymi.

projekcje analogowe z taśm filmowych 35 mm, projektor Prexer

kinooperator: Wiesław Wudzki

sala multimedialna, wejście od ul. Burschego / wstęp wolny

#### 30 marca (piątek), godz. 12.15

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

prowadzenie: Barbara Dąbrowska i Maria Kosińska

obowiązują zapisy: tel. 22 556 96 96, e-mail: j.kinowska@zacheta.art.pl

#### 5 kwietnia (czwartek), godz. 18

Spotkanie z Kariną Dzieweczyńską, pokaz filmu *Plener rzeźbiarski. Świecie 2009* Artura Żmijewskiego oraz prezentacja slajdów z pleneru.

*Plener rzeźbiarski. Świecie 2009* to filmowa dokumentacja pleneru zorganizowanego w Świeciu przez Artura Żmijewskiego, do udziału w którym zostali zaproszeni artyści oraz robotnicy lokalnej fabryki konstrukcji stalowych. Było to nawiązanie do popularnych w latach sześćdziesiątych i siedemdziesiątych w PRL-u plenerów i sympozjów artystycznych opartych na idei współpracy środowisk artystycznych i robotniczych, jak np. Biennale Form Przestrzennych w Elblągu.

Karina Dzieweczyńska | Historyczka sztuki, kuratorka, od 2008 realizuje autorskie projekty w rodzinnym Świeciu, m.in. *Przebudzenie (Miasto Świecie — nowe spojrzenie)*. Od 2011 związana z Centrum Sztuki Galeria EL w Elblągu, gdzie odbędzie się tegoroczna edycja projektu *Przebudzenia*. Działania z tego cyklu z lat 2008–2010 będą prezentowane w ramach 7 Berlin Biennale.

www.karinadziewczynska.pl

sala multimedialna, wejście od ul. Burschego / wstęp wolny

#### 19 kwietnia (czwartek), godz. 18

Spotkanie z Bogdanem Łopieńskim

prowadzenie: Joanna Kinowska

sala multimedialna, wejście od ul. Burschego / wstęp wolny

#### 22 kwietnia (niedziela), godz. 12

Spacer śladami I Biennale Rzeźby w Metalu w Warszawie, które miało miejsce na Woli w 1968 roku. Podobnie jak w przypadku Biennale Form Przestrzennych w Elblągu założeniem była współpraca artystów z przemysłem — tutaj Zakładami Radiowymi im. Marcina Kasprzaka. W ramach biennale powstało około 60 obiektów rzeźbiarskich wykonanych przez 35 artystów. Do dzisiaj zachowało się wiele rzeźb ustawionych wzdłuż ul. Kasprzaka i w okolicach.

prowadzenie: Paweł Giergoń

godz. 12.15 — oprowadzanie po wystawie

godz. 14 — początek spaceru; zbiórka: plac przed dawnymi zakładami im. gen. K. Świerczewskiego, róg ul. Kasprzaka i Al. Prymasa Tysiąclecia; czas trwania: ok. 3 godziny wstęp wolny

Paweł Giergoń | Historyk sztuki, redaktor serwisu sztuka.net, badacz i dokumentalista architektury, rzeźby i plastyki architektonicznej w Warszawie czasów PRL-u. Kurator wystawy *Hanna i Gabriel Rechowiczowie. Obrazy w architekturze* (2011) w Projekcie Kordegarda. www.sztuka.net

#### 22 kwietnia (niedziela)

**Zapraszamy na finał piątej akcji *Muzeum społeczne* — szczegóły na [www.zacheta.art.pl](http://www.zacheta.art.pl)**

**Wystawie towarzyszą warsztaty dla dzieci, młodzieży i dorosłych**  
**szczegóły na: [www.zacheta.art.pl](http://www.zacheta.art.pl)**



Zachęta Narodowa Galeria Sztuki  
pl. Małachowskiego 3, 00-916 Warszawa  
[www.zacheta.art.pl](http://www.zacheta.art.pl)  
dyrektor: Hanna Wróblewska

#### wystawa

*Ziemię podwójnie odzyskane. Bogdan Łopieński, Andrzej Tobis, Krzysztof Żwirblis*

3 marca – 13 maja 2012

kurator: Hanna Wróblewska

współpraca: Magdalena Komornicka

realizacja: Marek Janczewski, Krystyna Sielska i zespół

program edukacyjny: Stanisław Welbel i zespół

Za wypożyczenie prac Andrzeja Tobisa dziękujemy Centrum Sztuki Współczesnej „Znaki Czasu” w Toruniu, Pawłowi Prokieszowi, Markowi Rytychow. Za udostępnienie eksponatów z *Muzeum społecznego* dziękujemy Annie Dobrowolskiej, Małgorzacie Gadomskiej, Róży Karweckiej, Alojzemu Kiziniewiczowi, Januszowi Łagowskiemu, Wiesławowi Paradzińskiemu, Katarzynie Romańczuk, Barbarze Szafrąńskiej, Wacławowi Tokarskiemu, Marii Tomczak.

#### folder

projekt graficzny: Dorota Karaszewska

zdjęcia i kadry wideo dzięki uprzejmości artystów

redakcja: Małgorzata Jurkiewicz

łamanie: Krzysztof Łukawski

druk: ARW A. Grzegorzczak, Stare Babice

© Zachęta Narodowa Galeria Sztuki, Warszawa 2012

Tekst Hanny Wróblewskiej i rozmowy z Bogdanem Łopieńskim, Andrzejem Tobisem i Krzysztofem Żwirblisem są dostępne na licencji Creative Commons Uznanie autorstwa - Na tych samych warunkach 3.0 Polska. Treść licencji na stronie: <http://creativecommons.org/licenses/by-sa/3.0/pl/>





# DOUBLY REGAINED TERRITORIES

Bogdan Łopieński | Andrzej Tobis | Krzysztof Żwirblis



Bogdan Łopieński, picture story from the 1st Biennale of Spatial Forms in Elbląg, 1965. A spatial form by Andrzej Matuszewski being lifted.

*Doubly Regained Territories* is a presentation of three artistic projects: by Bogdan Łopieński, Andrzej Tobis, and Krzysztof Żwirblis. A documentary photographer, a painter who pursues a utopian project of describing the world using a photo camera and a Polish-German dictionary, and a theatre director/performer/ animator who activates local (urban) communities — all three seem with their practices to be regaining peripheral territories lost to everyday banality.

Bogdan Łopieński's photographs send us back to the 1st Biennale of Spatial Forms in Elbląg in 1965. More than forty invited contemporary artists designed and then, in collaboration with the technicians and blue-collar workers of a local machinery plant (Zamech), created several dozen large-scale metal sculptures, many of which are still to be found displayed throughout the city. The press (artistic and not) hailed the birth of a genuine alliance between artists and the working class, artists were given the possibility to experiment on macro scale, Zamech was hailed an arts patron, and a city of a long and complicated history gained yet another component for building its new history and Polish identity. 'The Elbląg forms adapt themselves to their environment. But in the future, we believe, we shall be composing large spaces, modifying natural landscape conditions. We'll live in cities-as-paintings. The art of the future certainly won't be a reflection of reality', wrote the founder of Elbląg's Galeria EL and the Biennale, Gerard Blum-Kwiatkowski.

The A-Z (*Educational Cabinets*) series, a project started by Andrzej Tobis in 2006, is a series of photographs, each accompanied by a bilingual headword and index number from a 1954 Polish-German dictionary. The majority of the photographs were taken in Upper Silesia, where the artist lives. Rather than to any actual events, the images refer us to a certain in-between state: between languages (Polish and German), historical periods and political systems (the past of People's Poland and the present of the new Republic of Poland), between the cool objectivism of an extant view (rather than a staged situation) and the objectivism-undermining Polish-German headword. Between an existing situation and an artistic gesture of adoption — of including that situation in an artistic description of the world. The Zachęta show presents only a fragment of the pending series.

In a way, Krzysztof Żwirblis's *Social Museum* is a peripheral project as well. Even if it takes places in Warsaw (which is not always the case), it takes for its protagonists not monuments, icons, historical buildings or spectacular

events, but local residents. Rather than offering any physical works, the artist turns into an animator, journalist, organiser. The project is constituted/created by people whom Żwirblis persuades to show their private collections, to tell a story, organise their own festival, meeting, walk or public projection. This is a project about interpersonal relationships and about how residents try to make the space around us truly common — public. It is also, like the other projects, a story about the utopian pursuit of an ideal (city as painting, a world described, city as community), but also about failures, inability and unfulfillment.

'We'll live in cities-as-paintings. The art of the future certainly won't be a reflection of reality', Gerard Blum-Kwiatkowski prophesied in 1965. Was he right?

P.S. The title *Doubly Regained Territories* has been inspired by the title of a painting by Marek Sobczyk and Jarosław Modzelewski.

Hanna Wróblewska



# Bogdan Łopieński



Bogdan Łopieński, picture story from the 1st Biennale of Spatial Forms in Elbląg, 1965: Edward Krasieński during the hoisting of his spatial form. Installation of a spatial form (missing since 1988) by Andrzej Milkowski. A spatial form by Juliusz Woźniak. Photographer Janusz Sobolewski, a spatial form by Jerzy Langiewicz.

Magdalena Komornicka: Documenting the 1st Biennale of Spatial Forms in Elbląg in 1965, did you have a sense of participating in a groundbreaking, historic event for Polish art?

■ Yes, of course. I'd seen modern painting before, but sculpture, such sculpture, and on such a scale — never. It was something completely new, different . . . It seemed to me — if you excuse the lofty expression — that I had a mission to document the whole thing. Other photographers took twenty pictures and went home while I spent a week there, photographing everyday.

Besides, from the political point of view it was something incredible. Something like that wouldn't have been possible in any other Soviet-bloc country since it was completely at odds with the socialist realist doctrine. The sculptures were made at a large industrial plant, where some of the workers had been assigned to work with the artists, and then installed in the space of a city, a Soviet-bloc city! Something like that was possible only in Poland! It was fascinating!

I was to take a few pictures for my photo editor, they usually published three of four, and I took two hundred and fifty. I didn't have to take as many, but I wanted to.

Who was the assignment from?

■ I went to Elbląg on an assignment from the *Polska* monthly, where I was employed at the time — the Eastern edition, meant for the other Soviet-bloc countries and the Soviet Union itself, commonly known as 'Polsha'.<sup>1</sup> It was a different magazine than *Polska*, which was published in five language versions — English, French, German, Spanish and Swedish — the editorial offices neighbouring each other within one publishing house.

My editors usually assigned the jobs according to our fields of interest. It so happened that I did art-related subjects, because that was what I was interested in. That's why I was sent to Elbląg.

You also published interviews with photographers and reviews of photographic exhibitions. Would you say that photographing artistic events was trendy at the time?

■ The West-oriented edition of *Polska* was geared towards that much more than the Eastern-oriented one. You photographed art and documented artistic events because what else if not art was Poland able to catch the West's interest with at the time?

You graduated from the Academy of Physical Education (AWF) and then studied at the Łódź Film School. Where did you learn to take pictures?

■ My father had a camera, the cheapest one, made in the DDR. I used it too, portraying my friends, boys and girls I knew. Nothing special, everyone who had a camera at that age took the same kind of pictures. But as a result I developed a habit of photographing at an early age. From time to time I also took what I called artistic photos [laughs], for fun, those were not 'serious' pictures.

Towards the end of my studies at the AWF, I got myself a decent folding camera — it was capable of taking pictures of very good technical quality — as well as an enlarger (having previously used a self-made plywood enlarger). That was around 1957; the earliest pictures I show in exhibitions are from that year.

I was an autodidact. Through the Club of International Book and Press,<sup>2</sup> I had access to magazines such as *Life* or *Paris Match* and I studied them closely, analysing the photographs published there and trying to find out how they were made. There was also a Polish weekly called *Świat*, very well done, and I waited for each new issue, curious what the photographers would show and trying to take pictures in the same way as they did.

My serious photographic debut took place in 1961, precisely in *Świat*. I was given the cover and two centrefolds, which was something, a genuine distinction! I thought at the time I might not be as talented, as intelligent as the others, but that I'd certainly put up more effort than them [laughs]. That's why other photographers don't have as many pictures in their archives. I believed that was the photographer's role — to document. One can hardly think of another discipline that has such power and such possibilities. All my life — on top of what my editors required from me — I took pictures that you could call 'socialism in a crooked mirror'.

Which photographers inspired you the most?

■ At first, I was inspired by the work of the *Świat* photographers — Wiesław Prażuch, Jan Kosidowski, Konstanty Jarochocki, Wiesław Sławny. I was particularly fond of Prażuch's work. I also liked what Eustachy Kossakowski did. Of the Western ones, I liked Henri Cartier-Bresson the most.

Among the pictures featured in the show there is one presenting a sculpture by Zbigniew Gostomski. In the foreground we see Urszula Czartoryska, in the background are Eustachy Kossakowski with a camera and the photographer Janusz Sobolewski. You told me the pictures tells a private story.

■ [Laughs]. Well, yes. Eustachy Kossakowski introduced me to the Union of Polish Artist Photographers (ZPAF), where I in turn introduced Janusz Sobolewski. I knew Urszula Czartoryska from the *Fotografia* monthly, which I collaborated with. Its editor at the time was Zbigniew Dlubak, an interesting person.

*Fotografia* played a fundamental role at the time since there was no other magazine devoted to the subject, no books or manuals. And for a young photographer like myself, ZPAF membership was a great distinction. The big name at the time was Edward Hartwig; he was followed, had created a kind of school. You could say that school was, in a way, obligatory for the ZPAF members. There were very few photojournalists in the Union; if someone was very good, they admitted him, but basically a photojournalist was regarded a bit like an errand boy with a camera [laughs] . . .

What caused you to bring the Elbląg story to *Zachęta* after forty seven years?

■ Once in a few years I browse through all my negatives, which take me about a month and a half. With time, some photographs I'd earlier paid no attention to start appearing interesting and good. Times change, when you look at a picture several decades later, things that seemed insignificant become important. I was browsing through my archive a year ago and arrived at the conclusion that there were surely people who'd like to see the Elbląg material, that someone would be interested in that . . .

1 The Russian word for Poland [translator's note].

2 A network of outlets that combined the functions of newsagent, bookstore, and reading room, offering international press and book titles, functioned in most of Poland's cities and bigger towns from 1948 until privatisation in 1991 [translator's note].

## From the rules for participation in the 1-st biennial of space forms:

..... acceptance of this invitation is equivalent with an agreement to produce a space form for an area of the town Elbląg agreed upon with the organizing committee, of dimensions not less than 2.00x2.00x2.00 mm ... the space form should be produced from materials (metal) delivered by the organizers, on the premises of the Mechanical Works "ZAMECH".

..... the first three days are destined for making acquaintance with the area of the town . . . and getting acquainted with the material and instruments for the execution of the design. —

..... before starting the final execution of the designed form, the phases of production and all technical problems should be consulted with the specialists of the technical bureau of the biennial . . . .

..... the artists commit themselves to undergo training on servicing the apparatus to be used for the execution of the design, prior to starting its execution.

..... during execution of the design on the premises of the Mechanical Works "ZAMECH" it is absolutely binding to observe all the rules and regulations for working safety and hygiene.

..... the erection of the space form and its location in the place chosen by the author is carried out under the control and supervision of the author, after consulting the specialists from the technical bureau of the biennial.

..... the erected forms compose a collection of an open gallery of space forms and are the property of the Mechanical Works "ZAMECH" and of the town of Elbląg.



IX Kulturpflege, Unterhaltung, Entspannung Tabl. 113–129	IX Opieka kulturalna, rozrywka, wypoczynek tabl. 113–129
113 Kulturveranstaltungen	113 Przedstawienia zespołów artystycznych
114 Volksmusikinstrumente — Noten	114 Instrumenty muzyczne — nuty
115 Orchesterinstrumente	115 Instrumenty orkiestrowe
116 Konzert — Ballett	116 Koncert — balet
117 Theater	117 Teatr
118 Film — Kino	118 Film — kino
119 Rundfunk	119 Radiofonia
120 Schrift	120 Pismo
121 Buch — Zeitung	121 Książka — gazeta
122 Volksbibliothek — Museum	122 Biblioteka ludowa — muzeum
123 Klubhaus	123 Klub — świetlica
124 Brett- und Kartenspiel	124 Szachy — warcaby — gra w karty
125 Photographie I	125 Fotografia I
126 Photographie II	126 Fotografia II
127 Gesellschaftstanz	127 Taniec towarzyski
128 Zirkus	128 Cyrk
129 Jahrmarkt	129 Jarmark



# Andrzej Tobis

Magdalena Komornicka: How did you come up with the idea of the series A–Z (*Educational Cabinets*)? How did you get hold of the dictionary?

■ Andrzej Tobis: I bought the dictionary at a second-hand bookstore as a student. I liked the drawings. I was studying graphic design and I used them in several projects. After completing my studies, I stopped practicing illustration. The dictionary stood on the shelf at my home for years. It's hard to say precisely where the idea of the project came from. I'm a painter and for a very long time I had a problem with the illustrativeness that my painting was encumbered with. A gradual process of getting it rid of the illustrativeness meant that I kept thinking about the relationship between the visible reality and the imaginary one. In 2006, I decided to use photography to tell about the world around me. I had a vague idea of what I wanted to say, but no idea how to do it. None of the photographic I knew seemed appropriate. I wanted for an image of reality, possibly faithful and impartial, to convey a sense of doubt, uncertainty about what you see. Perhaps also a sense of surprise. I often noticed that the longer I looked at an image of reality, the more it surprised me. And the more it surprised me, the harder it was for me to name what I was looking at. One day, when I accidentally reached for an old illustrated Polish-German dictionary, published in the DDR in 1954, I had a brainwave and felt relieved that I didn't have to name what I saw — I could use ready-made definitions tied to specific images. The only thing I needed to do was to find their visual equivalents in the reality here and now. The principle of connecting word with image was to remain open and unpredictable. That unpredictability of connections was to result from confronting the dictionary's organised structure with the chaotic reality.

The photographs are not arranged, so each of them has its own history?

■ Sometimes, unintentionally, that's precisely the case. Sometimes there is no history at all, but sometimes the history leading up to the picture is more interesting than the picture itself.

How many entries have you illustrated so far and how many are left to be illustrated?

■ The project is by its own nature utopian, impossible to be completed for many reasons. The original dictionary doesn't say this clearly, but the truth is that its intention was to facilitate communication between the German and Polish working class. The vocabulary is highly technical. I don't think it possible or reasonable to illustrate all the seventeen entries on the different kinds of pipes. That's why I can't say how much work is left yet. I've created several hundred images so far, of which the *Zachęta* show features about a hundred.

Is the project about confronting reality? About the relationship between word and its definition, or about testing the boundaries of language in describing the world?

■ As I said before, the intentions were complex. The need to confront a reality I could no longer ignore was one of the first and foremost ones. Then, in the course of work, new, often surprising contexts emerged — historical, political, cultural, linguistic. The insufficiency, or actually helplessness, of language in describing the world also became an important element.

The dictionary's structure reveals its purpose and propagandistic character. Do you find this politically-motivated manipulation of language interesting?

■ We all know that the word has great power. The way you define the world reflects the way you perceive and understand it. No wonder, therefore, that the temptation to manipulate has always been great and will always remain so. It matters not only how we change reality, but also how we call the reality we've changed. The very change of a definition's meaning already changes the reality being defined.

What does the dictionary not include?

■ For instance, flour, brick, or father. The first edition missed many fundamental articles and concepts. With the third edition, they came to reason and added flour and father. But brick is still not there. I try to make up for these omissions and everyone who visits the exhibition will leave it thinking that brick is in the dictionary after all.

The entries have been translated from German to Polish rather clumsily. Do translatorial curiosities such as 'sloping ice rink' matter?

■ Not in any fundamental way. They only add a sense of eeriness, serving as an additional signal (for the Polish reader) that something is wrong here. But besides their comical effect, the linguistic abnormalities mean that the dictionary is not anonymous. It comes from a specific place in the historical and geographical sense. As a result, the time and place of the 'reissue' also become significant.

In one interview you compared the moment of connecting word with image to an act of arresting the world, taking control of it. Your dictionary already has several hundred entries, have you managed to bring the world under control?

■ The comment you mention was part of a longer reflection on the nature of dictionaries in general. Taking control of the world by taking control of the language in which it is described acquires an ominous significance in the specific case of this DDR dictionary. In it, we deal with a situation in which the formula of a dictionary, which should be neutral by definition, has been used for propaganda purposes.

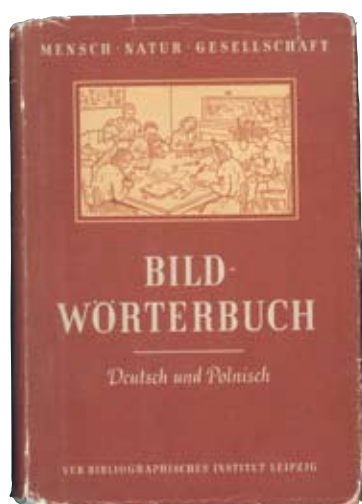
Returning to your question, I hope that A–Z (*Educational Cabinets*) shows, among other things, that all serious attempts to take control of the world produce grotesque results at best.

It is also a project about relationships between systems, between different historical times; would you call it sentimental?

■ For me, it obviously has a sentimental dimension too, for the simple reason that I myself, when starting to work on it, was someone between the systems and times it tells about. This is the series' added value, my personal satisfaction, resetting a private dictionary — checking whether words I'd learnt in my youth mean the same today. And to what extent words that seem familiar to me are able to describe the world I see around me. Perhaps the project has similar significance for other people too, but I don't know that.

The *Zachęta* collection includes a non-exhibition version of the series in the shape of a set of educational charts. In the exhibition we are showing educational cabinets. Why such a form?

■ You don't read dictionaries. You reach for them. At least you did when dictionaries still came in material form, as books. So the ideal form for A–Z (*Educational Cabinets*) would be a book, which everyone could have at home, reaching for it more or less often, like you do with normal dictionaries. A limited edition of fifty three charts enclosed in a box is an indirect attempt to approximate that ideal. The number fifty three is the difference between the date of this edition and the first edition of the original dictionary. Educational cabinets, in turn, are the best way of publicly presenting the A–Z series within the so called exhibition format.



Andrzej Tobis

From left, top:  
[from the A-Z \(\*Educational Cabinets\*\) series:](#)  
*Wall Adage*, 2007  
*(Wanderer's) Map*, 2008  
*Stereometry*, 2007  
*Rubber Tyre*, 2006

From left:  
[Fragment of table of contents and cover of illustrated German and Polish Dictionary \(\*Słownik ilustrowany języka niemieckiego i polskiego / Bildwörterbuch Deutsch und Polnisch\*, VEB Bibliographisches Institut Leipzig, 1954\)](#)



Krzysztof Żwirblis

[Social Museum](#), Lublin, 24 June 2011  
[Social Museum](#), Skaryszewska Street, Warsaw, 1 October 2011  
[Social Museum](#), Muranów, Warsaw, 10 December 2011

Following, top:  
[Social Museum](#), Mariensztat, Warsaw, 11 December 2010

# Krzysztof Żwirblis

Magdalena Komornicka: Where did the idea of the *Social Museum* come from? Was it informed by your earlier cultural-animation projects such as *Low-Cost TV*?

■ Krzysztof Żwirblis: Pursuing the earlier projects, *Low-Cost TV* in particular, I discovered that there would always be people who have more to say and are willing to share their story. The direct impulse came from a visit to a small shop at Saska Kępa (Warsaw). The place was full of the owner's craftsman diplomas, of handmade decorations. I thought it was a small, private museum which the owner could take you on a tour around — a tour around their life, everydayness, their personal history. People often feel exploited in such situations, but if you make them feel comfortably enough they'll gladly cooperate and with my previous projects I knew how to give them that sense of comfort.

*Social Museum* was also informed by my knowledge of art, especially Oskar Hansen's Open Form theory, my work with Akademia Ruchu, Jerzy Grotowski's story about his travels around Poland in the Solidarity year (1981), the happenings I organised as a high-school student, and so on . . .

How did you choose the locations for the *Social Museum* projects?

■ I'd been collaborating for some time with the Staromiejski Dom Kultury<sup>1</sup> on various kinds of workshops and poetry-related projects, so when the idea occurred to me, it seemed obvious that I should do it together with the SDK. Together we selected Mariensztat as the location. Why? Due to its candy-sweet feel — the little market place and so on . . . it seemed an obvious choice! Due to the project's being financed by the SDK, we had to complete it before the year-end. As a result, we were able to experience an incredible finale in a raging snowstorm.

In Lublin, I thought about a place I'd seen many years before, the Juliusz Słowacki Housing Estate.<sup>2</sup> The Hansen-designed local culture centre had meanwhile been demolished in order to pave the way for the construction of a church, ruining the original layout. Choosing this place was my homage for Polish modernism. I could have chosen a place tougher in social terms, more predatory, but the desire to commemorate the modernist values prevailed.

The *Social Museum* at Skaryszewska Street (Warsaw) resulted from my collaboration with the Komuna Warszawa theatre collective. In Muranów (Warsaw), in turn, there was this playground, which was also a centrally-located square, decorated with street furniture that brought to mind Henry Moore's sculptures. I thought it was a place that could serve as a space of meetings, discussions, a genuine piazza.

It is important to hold the finale in a place that is available to everyone, public, so as to avoid entering someone's territory. Through the choice of location, I want to emphasise that *Social Museum* is for everyone like public space, that it is open to everyone, that it is a place where issues important for the local community can be voiced.

Weather permitting, I hold visual-arts workshops for kids in the open air, which is also a natural place for meeting the local community. In Lublin, this was an ideological premise — a workshop in the place where a community culture centre used to stand. All it took was a temporary roof, a moment of curiosity, some visual materials, and there suddenly was a reason for being together.

Did anything change during the project's successive instalments?

■ Definitely, especially in terms of my contact with people, the participants. The first instalment was based on people, those willing to take part in the project, contacting each other. It was an interesting tissue, in fact, which grew slowly in the neighbourhood. I wondered where it'd lead us. How far would it go? The effect was very good, we reached interesting people and places. With every instalment we've been more active in searching for the potential participants.

What do you find the project's most difficult part?

■ The toughest part is the decision: where and when. To start working and talking to people, I need to have many things confirmed, all kinds of permits obtained, including the collaboration of the housing cooperative and the management. Without this, no single leaflet can be posted on the door! If we're talking autumn or winter, we need space to house the project. All this has to be determined before you start talking to anyone. The preparatory stage is the toughest one.

I thought the hardest part was dealing with people, persuading the local community to participate. *Social Museum* is a project about human relationships and these are often full of tensions, meaning you can encounter latent issues in the course of the work, discover 'skeletons in the closet' . . .

■ Often the participants approach me, but usually it is I who approach them, with my ideas, needs, requests, and so on. Sure, everyone requires an individual approach and this is indeed difficult sometimes. There's a trace of bitterness in some conversations. People don't feel convinced it makes sense for them to go public with their stories and collections . . . Participating in a project like this brings people much closer. We are the social museum. This is precisely what I wanted them to realise: that they are a museum. Everyone has their history, their mementoes, and works.

What were your goals? To bring people closer together or to re-appropriate public space?

■ Both. The actions were to convince people that it is possible to use public space, that it is a space that can be used. I also wanted to present people's creativity and pass the elders' stories on to younger people. Another aspect is the status of the works or objects that I borrow from people. What art is for them and what is not? The most important thing is to create conditions for a shared experience, the means don't need to be sophisticated, a few spotlights, a few people working on it and you'll have an effect that will present both the people and the place in a completely different light.

Have the projects changed anything? Did you contact the participants afterwards?

■ I'm not in constant touch with them, but I do get messages about friendships, about good memories. According to the Ośrodek Rozdroże in Lublin, the *Social Museum* at the Hansen estate caused the management to decide to revitalise the Open Form Theatre — the site where the finale took place. Which we, together with the residents, had re-appropriated from its sub-cultural users. Following the action in Muranów, in turn, the owner of the hosting bistro invited a photographer who'd taken part in the finale to create an exhibition there.

It works a bit like acupuncture, doesn't have to cause an immediate effect . . . I think ahead and would really like to cause some real change . . . To make these communal meetings more Italian in style, so that they have places that unite them. I don't know what the next project will be, but it will certainly concern the relationship between space and the human social activity.

What came as most important for the participants themselves?

■ I think it was the possibility to present their stories in public space, the appreciation of their keepsakes and stuff by others . . . And probably most importantly, a stronger sense of territorial community and shared responsibility for space. After all, *Social Museum* is based on working with people and among people.

<sup>1</sup> Culture centre in Warsaw's Old Town [translator's note].

<sup>2</sup> Designed in the early 1960s by Oskar Hansen, built 1964–66 [translator's note].

## Interview with Grzegorz Laszuk (Komuna Warszawa), excerpt from the film *Social Museum. Praga 2011*

Krzysztof Żwirblis: . . . did you manage, in your opinion, to establish any kind of bond and exchange with the local residents?

Grzegorz Laszuk: This wasn't our intention really. We had tried to do such things before as Komuna Otwock and it didn't really work. So we kind of knew we weren't good at this because unlike you, we don't have the enthusiasm and competence to get along with people so well and pull them into community work. Besides, we are highly distrustful of art's ability to change the social reality, so we prefer to focus on ourselves and our theatre audience, that is, the so called declining middle class. And it's aimed at them. We're in this particular place, a strange apartment building that would require heavy social work, but we also know that it'd require a great, great deal of enthusiasm, skill, talent and devotion. And we're only part-time here and give our all making this theatre and pursuing purely artistic activities. And we don't have the time for anything else. We're all amateurs and concentrate mainly on the theatre (so Piotruś Borowski with Studio, so Darek Kunowski with Scena Lubelska). We want to make theatre, but we don't live by it. So it's





just one drop too much for us to offer the time that we want to devote to theatre to the local community, which we like but which, it is my feeling, doesn't like us, and certainly doesn't know us. We have no foothold. But this is also, in my case at least, a result of what we did in Otwock and Ponurzyca, in the countryside, when it turned out that to have good relations with people is beyond human capacity. You'd simply have to give up theatre and just do things with the people, for the people, seeking their favour constantly, all the time. And we simply said, forget it. It was a failure, but also life's lesson.

### Róża Karwecka, participant of the Social Museum action

There is a street in Praga, Warsaw, that will soon become famous again. For the first time it gained notoriety during the occupation as the location of a transit camp from which people caught in street roundups were sent to forced labour and concentration camps. Now it has become the site of the social museum under the direction of Mr Krzysztof Żwirblis. I am talking about Skaryszewska Street.

A street like any other, where we live, shop, work. We pass by its residents with various feelings, greeting some, ignoring others. It is also my street, it has been mine since 1945. This is where I went to the Primary School no. 14, to the Pallottine church, participated in Corpus Christi processions. This is where I played, getting to know the area inside out. But time passed and everything has changed here: the gas lamps, the cobblestones, which have given way to asphalt potholes, and the people.

And it was only when Mr Krzysztof Żwirblis summoned the residents to two events,<sup>1</sup> on the lawn, in the green square that Mr Doroszewski (a social activist from our building) once created together with the locals, planted the trees, installed benches, that the street got a second life. We greeted each other like long-time acquaintances, like friends. And then I saw anew how our street looks like, who lives here, and what happens here.

I learned that Ms Basia at the umbrella shop has a large collection of umbrella handles, that at the School no. 89 there is an exhibition room rich in materials about the occupation-era transit camp, that instead of the Sawa sewing room at no. 15 there is now a wonderful arts studio and that in the other rooms they train karate, play drums, and so on. And that besides the municipal guard station the former Polus at the corner of Skaryszewska and Lubelska houses three theatre groups, that there are arts studios, a café, and that our street is generally completely different now. The carol-singing evening attracted a much greater crowd this time and the Christmas party offered new joy and a hope of community for the residents of Skaryszewska Street.

<sup>1</sup> The other was *Christmas Party and Neighbourhood Choir*, which consisted in singing carols together in the green square to amplified accompaniment. Then was a procession with the tree to the theatre space, where there was a meeting with the participants and a presentation of Christmas iconography, including an explanation of the origins of Christmas (25 December as the ancient Roman holiday of the Birthday of the Invincible Sun, or *Dies Natalis Solis Invicti*) [K. Żwirbilis's note].

# Biographical notes



### ANDRZEJ TOBIS

Born 1970, graduated from the Academy of Fine Arts in Katowice, where he currently teaches. Works in the fields of painting and photography. Winner of the 34th Bielsko Autumn National Painting Competition (2003). In 2007, the first instalment of his project *A-Z (Educational Cabinets)* was shown at the CCA Kronika in Bytom. He lives and works in Katowice.

#### Selected solo exhibitions

- 2002 *Now I Move Through the City*, Galeria Kronika, Bytom
- 2005 *Nové Mesto*, Polish Institute, Bratislava
- 2007 *A-Z (Educational Cabinets)*, CCA Kronika, Bytom
- 2008 *A-Z (Educational Cabinets)*, 1/9 Unosunove Arte Contemporanea, Rome; *A-Z (Schaukasten als Bildungseinrichtung)*, Polish Institute, Berlin
- 2009 *A-Z (Schaukasten als Bildungseinrichtung)*, Polish Institute, Düsseldorf; *A-Z (Educational Cabinets)*, CCA 'Signs of Time', Toruń
- 2010 *A-Z (Educational Cabinets)*, as part of the Festival of Four Cultures, Central Museum of Textiles, Łódź

#### Selected group exhibitions

- 2003 *34th Bielsko Autumn National Painting Competition*, Galeria Bielska BWA, Bielsko-Biała
- 2007 *Reconnaissance of Painting*, Galeria Sektor I, Katowice; Galeria Bałtycka, Słupsk/Ustka
- 2008 *Red Eye Effect. Polish Photography of the 21st Century*, CCA Ujazdowski Castle, Warsaw; *Silesia activ 3*, BWA Katowice; *Museum of Unnatural History*, CCA Kronika, Bytom
- 2009 *The Silesian Collection of Contemporary Art*, Signs of Time, Galeria Bielska BWA, Bielsko-Biała; *Energy Class B*, Ormeau Baths Gallery, Belfast; *2nd Biennial\_Art Sector*, Galeria Sektor I, Katowice; *Tableau – A Banished Diction*, Galeria Bałtycka, Słupsk
- 2011 *The Passage Effect*, Otwarta Pracownia, Cracow; Upper Silesian Museum in Bytom; Galeria Bałtycka, Słupsk; *Gift Exchange*, Contemporary Museum, Wrocław; *Marginalia*, as part of the 7th Biennale of Photography, Poznań

Andrzej Tobis, *Wall Newspaper*, from the *A-Z (Educational Cabinets)* series, 2007

### BOGDAN ŁOPIEŃSKI

Born 1934 in Warsaw, graduated from the Academy of Physical Education in Warsaw and studied in the State Film School in Łódź. In the 1960s, he worked freelance for the magazine *Fotografia*, publishing interviews and reviews of photographic exhibitions. In 1965–73, he worked as photojournalist for the Polonia publishing house, the *Perspektywy* weekly, and the Interpress news agency. Member of the Union of Polish Artist Photographers (ZPAF) since 1969. His works are in the collections of the National Museum in Wrocław, the National Library, the ZPAF as well as in private collections.

#### Selected solo exhibitions

- 1974 *Title To Be Decided*, Stara Galeria ZPAF, Warsaw
- 1977 *Beyond the Polar Circle*, Polish Journalists Association, Warsaw
- 1981 *Safe Speed*, Stara Galeria ZPAF, Warsaw
- 2006 *Past Perfect Tense*, Stara Galeria ZPAF, Warsaw (as well as Bielsko-Biała, Kielce, Ostrowiec Świętokrzyski)
- 2009 *Varsovians*, Galeria Asymetria, Warsaw

#### Selected group exhibitions

- 1966 *Spatial Forms in Elbląg* (with Eustachy Kossakowski), National Museum in Warsaw
- 1967 *World Press Photo* (honorary mention), The Hague
- 1974 *Press Photography Competition* (1st Prize), Warsaw
- 1980 *The Art of Reportage*, National Museum in Wrocław
- 1989 *Auschwitz-Birkenau* (with Karina Łopieńska), St. John the Divine Cathedral, New York
- 2007 *Polish Photography of the 20th Century*, Palace of Culture and Science, Warsaw
- 2008 *Poland of the 1970s*, Palace of Culture and Science, Warsaw
- 2010 *Four Seasons of Gierek*, Dom Spotkań z Historią, Warsaw
- 2011 *The 1960s*, Dom Spotkań z Historią, Warsaw

### KRZYSZTOF ŻWIRBLIS

Born in 1953, is an art historian and critic, curator, actor, and director. With a degree in art history from Warsaw University, since 1976 he has been a member of the theatre group Akademia Ruchu. In 1992–97, curator of the AR Gallery at the Tęcza Cinema/Theatre in Warsaw, currently curator of Galeria Studio in Warsaw. Since the mid-1990s he has pursued his own artistic practice, since 2005 focusing on long-term artistic actions with the participation of local communities (*Low-Cost TV*, 2005; *Social Museum*, since 2010).

#### Solo exhibitions

- 1994 *Dust*, Warsaw Culture Centre
- 2008 *Family* — *Society* (with Roch Forowicz and Agata Groszek), Galeria Studio, Warsaw; *Unselfish Urban Space* (with Aleksandra Wasilkowska), lokal\_30, Warsaw
- 2011 *Actions, Interventions*, Galeria 2.0, Warsaw

#### Selected group exhibitions

- 2003 *Poland*, Teatr Academia, Warsaw
- 2004 *Belmondo*, 14th Malta Theatre Festival, Poznań; *Inc. Art Towards the Corporate Appropriation of Places of Public Expression*, Warsaw, Szczecin
- 2007 *Concrete Legacy* — *From Le Corbusier to the Homeboys*, CCA Ujazdowski Castle, Warsaw
- 2008 *Chain Reaction (Upgrade! International)*, Skopje
- 2012 *Save as Art*, as part of 3rd Art and Documentation Festival, Galeria Imaginarium, Łódź

## ACCOMPANYING PROGRAM

### 4 March, Sunday, 12.15

Curatorial guided tour — Hanna Wróblewska  
meeting in the main hall / admission included in entrance fee

### 15 March, Thursday, 18.00

Exhibition meeting with Andrzej Tobis  
moderation: Bogna Świątkowska  
meeting in the main hall / admission free

### 17 March (Saturday), 10.00

Open lecture as part of *Sculpture Yesterday and Today*, a teacher training workshop co-organised by WCIES and Zachęta: Katarzyna Chrudzimska-Uhera, PhD, Institute of Art History, Cardinal Stefan Wyszyński University in Warsaw, *Spatial Forms in the Open Air. From the History of Polish Sculpture of the 1950s–1970s*. Presenting a selection of open-air sculpture pieces installed in Polish cities as part of art plein-air and symposiums, the lecture will reflect on the political, social and artistic context of the era as well as on the present-day significance of objects that have become embedded in the urban iconosphere.

multimedia room / admission free

### 27 March, Tuesday, 18.00

Film screening, *Prawo i pięść*, dir. Jerzy Hoffman, Edward Skórczewski, Poland, 1964, 93 min. Film preceded by a screening of selected Polska Kronika Filmowa newsreels with propaganda materials on the Regained Territories

35 mm analogue screenings, Prexer projector

projector operator: Wiesław Wudzki

multimedia room, entrance from Burschego Street / admission free

### 30 March, Friday, 12.15

Meeting from the *Looking/Seeing. Contemporary Art and Seniors series*

moderation: Barbara Dąbrowska and Maria Kosińska

by sign-up only, phone + 22 556 96 96 or e-mail j.kinowska@zacheta.art.pl

meeting in the main hall / admission free

### 5 April, Thursday, 18.00

Meeting with Karina Dzieweczyńska, screening of Artur Żmijewski's film *Sculpture Plein-Air. Świecie 2009*, and a presentation of slides from the plein-air.

*Sculpture Plein-Air* documents an open-air sculpture workshop organised by Artur Żmijewski in the town of Świecie in northern Poland, to which he invited artists as well as the workers of a nearby metal construction manufacturing plant, a reference to the practice, popular in the 1960s and 1970s in People's Poland, of plein-air and symposiums based on the idea of artist-worker collaboration, such as the Biennale of Spatial Forms in Elbląg.

Karina Dzieweczyńska is an art historian and curator. Since 2008, she has carried out solo projects in her home town of Świecie, e.g. as part of a series called *Awakening/Reactivation (Świecie Town — a New Look)*. Since 2011, associated with Elbląg's Art Centre Gallery EL, where this year's edition of *Awakening* will take place. Documentation of 2008–2010 *Awakening* projects will be presented at the 7th Berlin Biennale. www.karinadziewczynska.pl

multimedia room, entrance from Burschego Street / admission free

### 19 April, Thursday, 18.00

Meeting with Bogdan Łopieński

moderation: Joanna Kinowska

multimedia room, entrance from Burschego Street / admission free

### 22 April, Sunday, 12.00

A walk following the traces of the 1st Biennale of Metal Sculpture in Warsaw, which took place in 1968 in the Wola district. Like in the case of the Elbląg Biennale of Spatial Forms, here too the idea was of cooperation between artists and the industrial working class, in this case, the Marcin Kasprzak Radio Works. Thirty five artists created some sixty works as part of the Biennale and many sculptures installed along Kasprzaka Street and thereabouts have survived to this day.

moderation: Paweł Giergoń

12.15 — guided exhibition tour

14 — walk starts; meeting point: in front of the former Gen. K. Świerczewski plant, corner of Kasprzaka Street and Prymasa Tysiąclecia Avenue; duration: ca. 180 minutes  
admission free

Paweł Giergoń is an art historian, editor of the website sztuka.net, and a researcher and documentalist of People's Poland-era architecture, sculpture and architectonic art in Warsaw. Curator of the 2011 show *Hanna and Gabriel Rechowicz. Pictures in Architecture* at the Kordegarda Project. www.sztuka.net

### 22 April, Sunday

**We invite you to the finale of the fifth Social Museum action**

**Details at [www.zacheta.art.pl](http://www.zacheta.art.pl)**

**Exhibition is accompanied by workshops for children, youth, and adults.**  
**Details at [www.zacheta.art.pl](http://www.zacheta.art.pl)**



Zachęta National Gallery of Art  
pl. Małachowskiego 3, 00-916 Warszawa  
www.zacheta.art.pl  
director: Hanna Wróblewska

#### exhibition

*Doubly Regained Territories. Bogdan Łopieński, Andrzej Tobis, Krzysztof Żwirblis*

3 March – 13 May 2012

curator: Hanna Wróblewska

assistant curator: Magdalena Komornicka

execution: Marek Janczewski, Krystyna Sielska and team

educational programme: Stanisław Welbel and team

We would like to thank the following persons and institutions for the lending of the works by Andrzej Tobis: Centre of Contemporary Art 'Znaki Czasu' in Toruń, Paweł Prokiesz, Marek Rytych for lending exhibits for *Social Museum*: Anna Dobrowolska, Małgorzata Gadomska, Róża Karwecka, Alojzy Kiziniewicz, Janusz Łagowski, Wiesław Paradziński, Katarzyna Romańczuk, Barbara Szafrąńska, Wacław Tokarski, Maria Tomczak, Zespół Szkół Specjalnych no. 89 in Warsaw

#### folder

graphic design: Dorota Karaszewska

photographs and video stills by courtesy of the artists

editing: Małgorzata Jurkiewicz

translation: Marcin Wawrzyńczak

layout execution: Krzysztof Łukawski

printed by ARW A. Grzegorzczak, Stare Babice

© Zachęta Narodowa Galeria Sztuki, Warszawa 2012

Text by Hanna Wróblewska and conversations with Bogdan Łopieński, Andrzej Tobis and Krzysztof Żwirblis are licensed under a CC-BY-SA 3.0 Polska licence. Details of the licence are available on the site: <http://creativecommons.org/licenses/by-sa/3.0/>

sponsors of the gallery:

