

GRUDZIEŃ
DECEMBER
2013
STYCZEŃ
JANUARY
LUTY
FEBRUARY
2014

ZACHĘTA

Domy srebrne jak namioty | Houses as Silver as Tents

Michał Frydrych. Łagodne przejście od opowiadania do rzucania cienia | Michał Frydrych.

A Smooth Transition from Storytelling to Casting a Shadow

Mapa. Migracje artystyczne a zimna wojna | Map. Artistic Migrations and the Cold War

Robert Maciejuk, Honza Zamojski. Góra i dół | Robert Maciejuk, Honza Zamojski. Above and Below

Amor e ódio a Lygia Clark / Kocham i nienawidzę Lygii Clark | Amor e ódio a Lygia Clark / Love and Hate to Lygia Clark

Brazil: arte/música / Brazylia: sztuka/muzyka | Brazil: arte/música / Brazil: Art/Music

Kuba Dąbrowski. Film obyczajowy produkcji polskiej | Kuba Dąbrowski. A Drama Feature Film of Polish Production



Brazylia w Warszawie

Miłość i nienawiść do Lygii Clark — ikony brazylijskiej sztuki nowoczesnej — deklaruje Marcelo Cidade, jeden z uczestników wystawy sztuki współczesnej z Brazylii. Podziw, szacunek i uwielbienie dla klasyków często stają się dla artystów młodego pokolenia ciężarem, z którym muszą się uporać, przepracować go, żeby zabrać głos we własnym imieniu i żeby ten głos — odnoszący się do współczesności — stał się słyszalny. Podejmują zatem dialog z tradycją modernizmu, ale też dialog i zabawę z kliszami „brazylijskości”, które często przesłaniają nam prawdziwy obraz tego kraju. Dzięki młodym artystom i ich sztuce możemy pozbyć się gotowych formatów myślenia i nie zapominając o tradycji, klasykach, historii, zobaczyć teraźniejszość i przyszłość.

Historia i geografia towarzyszą nam przy oglądaniu wystawy *Mapa. Migracje artystyczne a zimna wojna*. Odkrywamy, gdzie i jak podróżowali polscy artyści w czasach najmniej sprzyjających podróżowaniu, gdy świat podzielony był żelazną kurtyną, i jaki to miało wpływ na kształtowanie się ich osobowości, sztuki, życia. Próbuje zrozumieć, jak tworzyły się sieci powiązań na mapie politycznej — między artystami, instytucjami i publicznością.

Swoistą sieć powiązań — pomiędzy dwójką artystów, którzy podjęli wspólną pracę, a światem i kulturą współczesną — możemy prześledzić na wystawie *Góra i dół* Roberta Maciejuka i Honzy Zamojskiego.

Bo sztuka nigdy nie działa w próżni, nie jest systemem samowystarczalnym. Istnieje w pewnym kontekście (czasem nadawanym dziełom po latach na nowo), dzięki artystom, ale też dla odbiorców.

Dziękujemy (Zachęta i publiczność) Ambasadzie Federacyjnej Republiki Brazylii w Warszawie, dzięki której możemy oglądać wystawy w Zachęcie i Miejscu Projektów Zachęty.

I zapraszamy — na dzień otwarty (9 grudnia), na Otwartą Zachętę (codziennie i o każdej porze) i do Zachęty (codziennie, prócz poniedziałków).

Hanna Wróblewska

dyrektorka, Zachęta — Narodowa Galeria Sztuki

Brazil in Warsaw

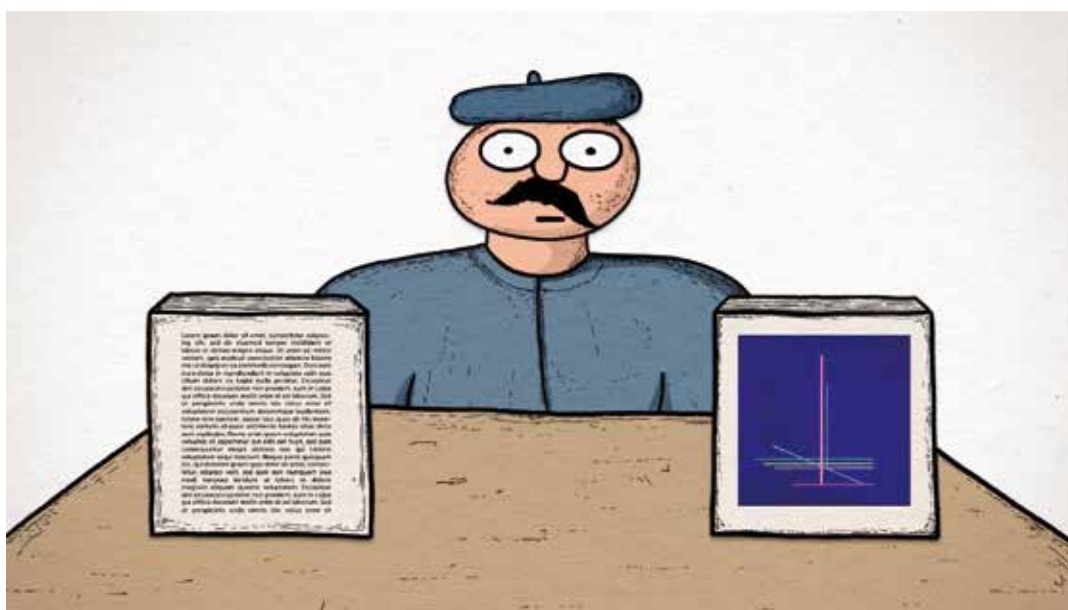
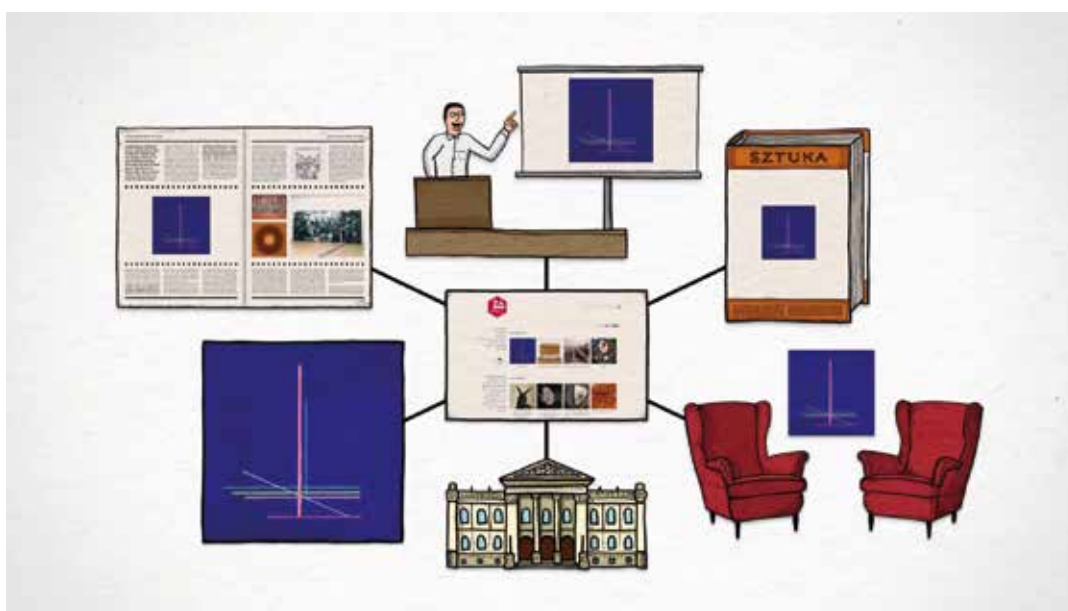
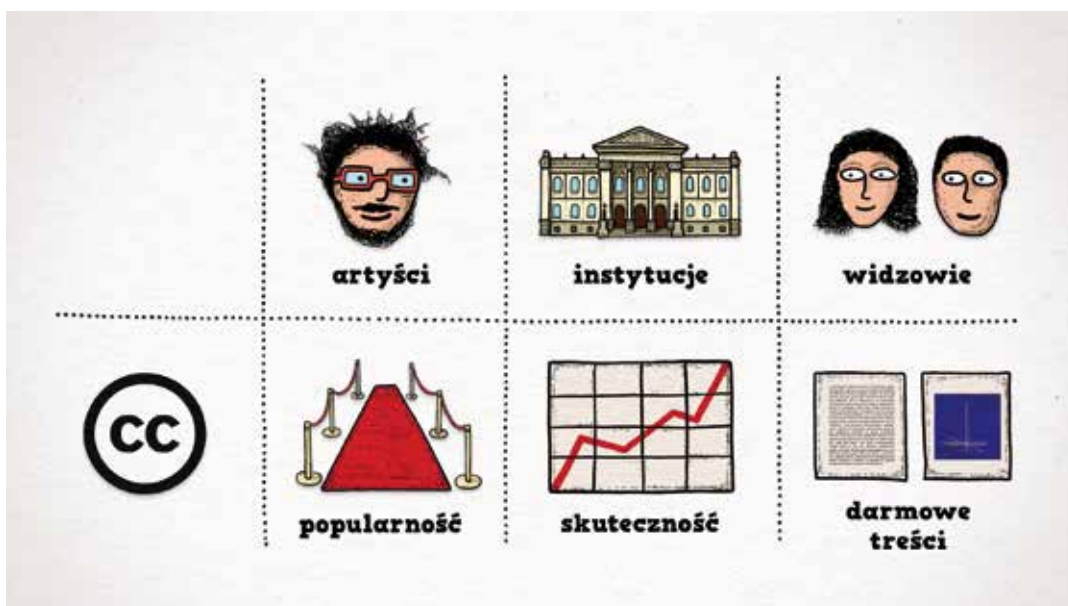
The love and hate to Lygia Clark — an icon of Brazilian modern art — is declared by Marcelo Cidade, one of the participants of an exhibition of contemporary art from Brazil. Admiration and respect for the classics becomes for young-generation artists a burden that they need to work through in order to speak in their own voice and for that voice — in its contemporary relevance — to become heard. They dialogue, therefore, with the modernist tradition but also with the clichés and stereotypes of 'Brazilianness' which often obscure the country's actual reality. Thanks to the young artists and their work, we are now able to abandon routine thinking patterns and — without forgetting tradition, the classics and history — see the present and the future.

History and geography accompany us when we view the exhibition *The Map. Artistic Migrations and the Cold War*. We learn where and how Polish artists travelled at a time when travelling was most difficult, when the world was divided with an iron curtain, and how those travels influenced their personalities, art and life. We try to understand how the webs of relationships between artists, institutions and the public developed across the political map.

Another kind of relationship — between artists who have embarked on a joint project and the contemporary world and culture — can be traced in Robert Maciejuk and Honza Zamojski's exhibition *Above and Below*.

Art never operates in a vacuum, nor is it a self-sufficient system. It always exists in a context (and may be recontextualized years later), thanks to artists — but also for the public.

We thank (on our own behalf and on behalf of the viewers) the Embassy of the Republic of Brazil in Warsaw, by courtesy of which we can view the exhibitions at the Zachęta and the Zachęta Project Room.



We also invite everyone to visit us on 9th December (for the Zachęta Open Day), on every day except Mondays (for the Zachęta galleries), and on any day at any time (for the contents of the Open Zachęta web portal — <http://otwartazacheta.pl>).

Hanna Wróblewska

Director, Zachęta — National Gallery of Art

Czosnek Studio (Tymek Borowski), *To Zachęta dla wszystkich*, 2013, kadry wideo, CC BY-SA. Film animowany z serii promującej ideę Otwartej Zachęty. Premiera podczas dnia otwartego 9 grudnia 2013

Czosnek Studio (Tymek Borowski), *That's Zachęta for Everyone*, 2013, video stills, CC BY-SA. Animated film from a series promoting the Open Zachęta idea. Premiere on the Zachęta Open Day, 9th December 2013

Spojrzenia 2013 — Nagroda Fundacji Deutsche Bank

Views 2013 — Deutsche Bank Foundation Award

Jury szóstej edycji *Spojrzeń* postanowiło przyznać pierwszą nagrodę za ryzyko eksperymentowania, za nieinstrumentalne, samodzielne podejście do aktualnych technologii, swobodę w podejściu do obowiązujących dyskursów, efemeryczność, wrażliwość, umiejętność pracy z przesunięciami percepcji oraz zjawiskami marginalnymi — **Łukaszowi Jastrubczakowi**.

Jury, biorąc pod uwagę umiejętność odpowiadania na kontekst i specyfikę miejsca, przyznaje pobyt rezydencyjny w Villi Romana **Karolinie Bregule**.

Anda Rottenberg, przewodnicząca jury
Warszawa, 24 października 2013

Laureatem Nagrody Publiczności został **Tymek Borowski**. ●●●

The jury of the sixth edition of *Views* has decided, on account of a daring experimentation, a non-instrumental, independent approach to current technologies, a freedom in engaging with dominant discourses, an ephemerality, sensitivity, and ability to work with transpositions of perception and marginal phenomena, to award the first prize to **Łukasz Jastrubczak**.

In view of her ability to speak of the context and specifics of place, the jury awards the prize of a residence in the Villa Romana to **Karolina Bregula**.

Anda Rottenberg, President of the Jury
Warsaw, 24 October 2013

The Audience Award went to **Tymek Borowski**. ●●●

Rada Programowa przy Zachęcie — Narodowej Galerii Sztuki

Zachęta — National Gallery of Art Programme Committee

W dniu 14 listopada 2013 roku Minister Kultury i Dziedzictwa Narodowego powołał Radę Programową przy Zachęcie — Narodowej Galerii Sztuki. W skład Rady wchodzi jedenaście osób, a do jej zadań należy opiniowanie długofalowej strategii działania Zachęty, wyrażanie opinii i składanie wniosków do dyrektora we wszystkich istotnych sprawach dotyczących galerii oraz pomoc w poszukiwaniu nowych form wsparcia organizacyjnego, koncepcyjnego i finansowego.

Po uroczystym wręczeniu nominacji w siedzibie MKiDN, w Zachęcie odbyło się pierwsze posiedzenie Rady Programowej, podczas którego na przewodniczącą została wybrana prof. Maria Poprzęcka. ●●●

On 14 November 2013, the Minister of Culture and National Heritage appointed the Zachęta — National Gallery of Art Programme Committee. The Committee comprises eleven members and its duties include reviewing the Zachęta's long-term strategy, expressing opinions and putting forward

motions to the Director on all important aspects of its functioning, as well as aiding the institution in searching for new forms of organizational, conceptual and financial support.

After the nominations were presented at the Ministry of Culture and National Heritage, the Programme Committee held its first meeting at the Zachęta, electing Prof. Maria Poprzęcka as chairperson. ●●●

Skład Rady Programowej | Zachęta Programme Committee members:

dr Marzanna Bogumiła Kielar — poetka | poet
Maja Kleczewska — reżyserka teatralna | theatre director
dr hab. Marek Krajewski — socjolog | sociologist
dr hab. Marta Leśniakowska — historyczka sztuki i architektury | art and architecture historian
Zbigniew Libera — artysta | artist
dr Tomasz Makowski — bibliotekarz i historyk, dyrektor Biblioteki Narodowej | librarian and historian, director of the National Library
prof. dr hab. Andrzej Mencwel — historyk literatury i kultury | literature and culture historian
Draginja Nadaždin — etnolog i antropolog, dyrektorka Amnesty International Polska | ethnologist and anthropologist, director of Amnesty International Polska
prof. dr hab. Maria Poprzęcka — historyczka sztuki | art historian
Jadwiga Sawicka — artystka i kuratorka | artist and curator
dr hab. Andrzej Szczerski — historyk sztuki | art historian

OpenGLAM 2013 Otwarte zasoby kultury



OpenGLAM 2013. Open Cultural Resources

Dopóki otwartość instytucji kojarzy się z otwartymi od rana do wieczora drzwiami, a dostępność zbiorów z nieustającą Nocą Muzeów — warto mówić o idei OpenGlam. Dobrze więc się stało, że Zachęta — Narodowa Galeria Sztuki, Centrum Cyfrowe Projekt: Polska oraz Stowarzyszenie Wikimedia Polska podjęły wyzwanie i zorganizowały I Konferencję OpenGLAM w Polsce. Odbyła się ona w Warszawie w siedzibie Zachęty — dwa dni wypełnione prezentacjami i warsztatami dotyczącymi czterech tematów: **Archiwa — projekty instytucji GLAM, Wikiprojekty, Wolna edukacja kulturalna i Prawo**.

Wolny nabór zgłoszeń sprawił, że uczestnicy mieli okazję poznać prezentacje głównie niewielkich ośrodków kultury. Nie było wśród prelegentów przedstawicieli muzeów i galerii narodowych, nie mogliśmy posłuchać muzealników z oddziałów muzeów historycznych, których jak Polska długa i szeroka mamy bardzo wiele. Nie zgłosili się także pracownicy bibliotek państwowych ani archiwów. Zapewne byli na widowni — tak jak w wielu przypadkach, kiedy to rodzice uczą się od dzieci, tak nasze instytucje narodowe i historyczne uczą się od lokalnych, regionalnych i społecznych. Małe instytucje z niewielkimi budżetami lub rozpoczynające działalność stowarzyszenia poszukują autorskich sposobów na zaistnienie — jeśli chcą w ogóle przetrwać, muszą o siebie zawalczyć. Wprowadzenie idei

otwartościowych traktują jak skuteczne działania marketingowe. Przybywa im zwiedzających, którzy zachęteni ofertą zamieszczoną w internecie przychodzą do muzeum jako nowoczesnego, ciekawego miejsca. Nauczyciele chętnie korzystają z materiałów edukacyjnych udostępnionych im na wolnych licencjach, a kiedy chcą przeprowadzić lekcję w muzeum, kierują się do tego, z którego coś już dostali. Takimi placówkami są m.in. Muzeum Górnolaskie w Bytomiu, Ośrodek „Brama Grodzka” w Lublinie, Stowarzyszenie „Pracownia Etnograficzna”. Z kolei Muzeum Historii Polski to przykład dużej instytucji publicznej, która od początku swego istnienia stara się wdrażać idee OpenGLAM na polu działalności badawczej, wydawniczej i edukacyjnej.

Organizatorzy podkreślali, że pod terminem „otwarta” kryje się też: dostępna dla osób niepełnosprawnych, dlatego niemal każdemu prelegentowi stawiano pytanie o to, jak te kwestie są rozwiązywane w jego instytucji, uwzględniając również dostępność stron internetowych.

Sesje warsztatowe to dla instytucji źródło praktycznej wiedzy — jak wdrażać, jak dostosowywać, jak udostępniać, jak być OpenGLAM-em.

Nowością była obecność na konferencji Stowarzyszenia Wikimedia Polska, które reprezentowało środowisko wikipedystów. Wikipedia, często krytykowana, uznawana za nieprofesjonalną, po konferencji z pewnością zyskała wizerunkowo — mocni reprezentanci, międzynarodowe towarzystwo (Szwecja, Wielka Brytania, Niemcy, Bułgaria), znane zachodnie instytucje współpracujące z Wikipedią. Właśnie współpraca z British Museum poświęcona była prezentacja *Spieg wikipedysta w twojej instytucji* autorstwa Darii Cybulskiej — członkini Wikimedia Wielka Brytania. Publiczność była pod wrażeniem, posypały się pytania: „Czy u nas też jest to możliwe?”. Tomasz Ganicz, prezes Wikimedia Polska zapewniał, że tak, choć świetne modele współpracy udawały się dotąd raczej w mniejszych instytucjach.

Podsumowując: od czegoś trzeba zacząć. A zacząć trzeba, bo z jednej strony Polska Cyfrowa — Ministerstwa Administracji i Cyfryzacji, z drugiej — zalecenia i dyrektywy Unii Europejskiej dotyczące digitalizacji zasobów dziedzictwa kultury. Warto, by choćby taką myśl publiczność wyniosła z konferencji, że lepiej być OPEN niż CLOSED. ●●●

Karina Rojek

Tekst jest skróconą wersją artykułu *Zmiany, zmiany, zmiany — relacja z konferencji OpenGLAM 2013*, MediaLab Gdańsk, <http://medialabgdansk.pl/zmiany-zmiany-zmiany-relacja-z-konferencji-openglam-2013/> (dostęp 7.11.2013).

Karina Rojek — historyczka sztuki, redaktorka serwisu szukamy.org popularyzującego zasoby domeny publicznej. Współpracuje z Instytutem Kultury Miejskiej w Gdańsku przy projekcie MediaLab zajmującym się edukacją medialną.

As long as we associate the idea of institutional openness with doors open from morning till evening, and the availability of their resources with a never-ending Museum Night, it is worth promoting the idea of OpenGLAM. It is very well, therefore, that Zachęta — National Gallery of Art, Centrum Cyfrowe Projekt: Polska, and Stowarzyszenie Wikimedia Polska took up the challenge and organized

the 1st OpenGLAM Conference in Poland. Taking place in Warsaw at the Zachęta building, it covered two days filled with presentations and workshops on four key topics: Archives — **Projects of GLAM Institutions, Wiki Projects, Free Cultural Education, and Legal Issues.**

The open call application procedure meant that presentations were delivered chiefly by smaller institutions. Among the speakers there were neither representatives of the national museums and galleries, nor of the regional historical museums of which there are very many in Poland. No public libraries or archives were represented either. Their staff members were likely in the auditorium: like in many cases where parents learn from their children, so our national and historical institutions learn from local, regional and non-governmental ones. Small-sized institutions with limited budgets and fledgling NGOs alike look for innovative strategies to ensure their survival — and the idea of open resources can serve as an effective marketing tool. Attracted by the image of a modern, interesting venue, visitor numbers grow. Teachers are glad to use educational materials made available on a free licence and will return to such institutions to conduct extramural classes. Among institutions pursuing this model are Muzeum Górnośląskie in Bytom, Ośrodek 'Brama Grodzka' in Lublin, or Stowarzyszenie 'Pracownia Etnograficzna'. The Museum of Polish History, in turn, is an example of a major public institution that has consistently applied the OpenGLAM principles in its research, publishing and educational activities.

The conference's organizers stressed that by 'open' they also meant availability to persons with disability, so virtually each speaker was asked about this aspect of their institution's functioning, including in terms of the availability of their websites.

Workshop sessions are a source of practical knowledge for institutions: how to implement the OpenGLAM principles, how to make resources truly open, how, in short, to be a genuine OpenGLAM institution.

The participation of Stowarzyszenie Wikimedia Polska, representing the wikipedia community, was a new feature. Often criticized in Poland for its alleged lack of academic credibility, Wikipedia's image was certainly improved as a result of the conference: interesting and convincing speakers, international company (participants from Sweden, UK, Germany, Bulgaria), respected Western institutions cited as partners. Daria Cybulska, member of Wikimedia UK, delivered a presentation titled 'A Wikipedia Spy in Your Institution', devoted precisely to Wikipedia's collaboration with the British Museum. Highly impressed, members of the audience asked whether 'such a thing would be possible here?' Tomasz Ganicz, president of Wikimedia Polska, assured them the answer was definitely affirmative, though successful collaboration models had so far worked out fine primarily at smaller institutions.

To recapitulate: a thousand-mile walk begins with the first step. And begin it must due, on the one hand, to the Ministry of Administration and Digitization's Digital Poland project and, on the other, to the EU's recommendations and directives on the digitization of cultural heritage resources. Let's hope the audience left the conference feeling at least that it is better to be OPEN than CLOSED.

•••

Karina Rojek

The above text is an abbreviated version of the article 'Zmiany, zmiany, zmiany — relacja z konferencji OpenGLAM 2013', MediaLab Gdańsk, <http://medialabgdansk.pl/zmiany-zmiany-zmiany-relacja-z-konferencji-openglam-2013/> (accessed 7 November 2013).

Karina Rojek is an art historian and editor of szukamy.org, a website that popularizes public-domain resources. She cooperates with Gdańsk's City Culture Institute on the media education project MediaLab.



autor renderingu | rendering by Kacper Kępiński

Pawilon Polski na 14. Międzynarodowej Wystawie Architektury — la Biennale di Venezia *Figury niemożliwe*

Polish Pavilion / La Biennale di Venezia —
14th International Architecture Exhibition
Impossible Figures

7.06–23.11.2014

1 października 2013 w Zachęcie odbyło się posiedzenie Jury konkursu na kuratorski projekt wystawy w Pawilonie Polskim na 14. Międzynarodowej Wystawie Architektury w Wenecji. Decyzją jurorów Polskę na przyszłorocznym biennale będzie reprezentować projekt *Figury niemożliwe* przygotowany przez Instytut Architektury w Krakowie i Jakuba Woynarowskiego.

Wystawa dotyczyć będzie skomplikowanej relacji modernizmu i polityki w warunkach odradzającego się po 1918 roku państwa polskiego. Za punkt wyjścia projektu posłużył zrealizowany w 1937 roku baldachim nad grobem Marszałka Piłsudskiego na Wawelu (projektu Adolfa Szyszko-Bohusza). Ten niewielki obiekt dobrze oddaje relacje pomiędzy modernistyczną architekturą i autorytarną władzą. Demonstruje składowe reżimowej propagandy: sakralizację świeckiej władzy, kult silnego przywódcy, neoromantyczne idee odrodzenia po latach niewoli. Elementy baldachimu zostały wykonane z symbolicznych pozostałości po zaborcach, zaś forma obiektu, czerpiąca ze słownika klasycyzmu, stanowi jednocześnie przykład reakcyjnego modernizmu.

Replika baldachimu zostanie umieszczona w centralnej przestrzeni Pawilonu Polskiego. Artystyczna interwencja Jakuba Woynarowskiego będzie polegała na wizualnym oddzieleniu płyty baldachimu od jego dolnej części tak, by sprawiała wrażenie unoszącej się w powietrzu. Ten zabieg ma wywołać poczucie obcowania z halucynacyjną figurą niemożliwą i podkreślić „szczelinę” pomiędzy dwoma porządkami estetycznymi: akademizmem i modernizmem. •••

Autorzy projektu: Instytut Architektury w Krakowie (Dorota Jędruch, Marta Karpińska, Dorota Leśniak-Rychlak, Michał Wiśniewski) i Jakub Woynarowski

Więcej informacji o przyszłorocznym Biennale Architektury w Wenecji i aktualności na stronie inicjatywy: www.architektura2014.weebly.com

At an official meeting held at the Zachęta on 1st October 2013, the Jury of the competition for the curatorial project of the exhibition in the Polish Pavilion at the 14th International Architecture Exhibition selected the winning entry: the project *Impossible Figures* submitted by Instytut Architektury w Kraków and Jakub Woynarowski.

The exhibition *Impossible Figures* will deal with the complex relationship between modernism and politics in the Polish State as it was reborn after 1918. The project takes its point of departure in the canopy of the grave of Marshal Józef Piłsudski — the architect, as it were, of Poland's return to the map of Europe after some 120 years of political non-existence — designed by Adolf Szyszko-Bohusz and realized in 1937 at the Wawel Castle in Kraków. The relatively small object aptly reflects the relationships between modernist architecture and authoritarian power, demonstrating the components of regime propaganda: the sacralization of secular power, the cult of a strong leader, neo-Romantic notions of rebirth after years of political subservience. The canopy's elements were made with symbolic remnants of the foreign powers that had partitioned Poland in the late 18th century. While drawing on the neoclassical vocabulary, the canopy's form represents an example of reactionary modernism.

An artistic intervention, designed by Jakub Woynarowski, will consist in visually detaching the canopy's 'roof' from its pillars so that it appears to be floating in mid-air. The purpose of the gesture is to evoke a sense of witnessing a hallucinational impossible figure and to emphasize a 'gap' between two aesthetic orders — academism and modernism — which the Polish architect had tried to reconcile. •••

Authors: Instytut Architektury w Kraków (Dorota Jędruch, Marta Karpińska, Dorota Leśniak-Rychlak, Michał Wiśniewski) and Jakub Woynarowski.

For more information about the 14th International Architecture Exhibition and recent news visit the initiative's website: www.architektura2014.weebly.com

Plac Małachowskiego: społecznie, przyjaźnie, twórczo Plac Małachowskiego: Public, Friendly, Creative

W październiku 2012 roku pięć instytucji: Urząd Dzielnicy Śródmieście, Państwowe Muzeum Etnograficzne w Warszawie, Zachęta — Narodowa Galeria Sztuki, Parafia Ewangelicko-Augsburska Świętej Trójcy oraz firma HOCHTIEF Development Poland sp. z o.o. zawiązało koalicję, której celem jest rewitalizacja placu Małachowskiego, przywrócenie mu roli placu miejskiego we współczesnej formie, z poszanowaniem tradycji i odniesieniem

do funkcji integrujących społeczeństwo: artystycznych, kulturalnych, rekreacyjnych.

Plac Małachowskiego, wytyczony w 1825 roku, jest położony u zbiegu ulic Królewskiej, Traugutta, Mazowieckiej i Kredytowej, w pobliżu instytucji ze świata kultury, biznesu, nauki czy kościelnych, obok pięknych tras spacerowych — Ogrodu Saskiego czy Krakowskiego Przedmieścia. Ta część miasta ma istotne znaczenie dla stolicy. Według planów Warszawy Williama Lindleya krzyż na kopule kościoła ewangelicko-augsburskiego przy placu Małachowskiego wyznaczał środek warszawskiego układu geodezyjnego. Ulica Mazowiecka od stuleci była miejscem spotkań przedstawicieli inteligencji i ludzi sztuki. W okresie dwudziestolecia międzywojennego funkcjonowała tu słynna restauracja Ziemiańska, która gościła jako stałych bywalców m.in. Jana Lechonia, Antoniego Słonimskiego czy Juliana Tuwima. W gmachu Towarzystwa Kredytowego Ziemskiego działało Towarzystwo Wydawnicze „Rój” założone przez Melchiora Wańkowicza, a w kamienicy przy ul. Mazowieckiej 12 funkcjonowało wydawnictwo Jakuba Mortkowicza.

Obecnie plac Małachowskiego, mimo doskonałego położenia i znanego sąsiedztwa, nie wykorzystuje swoich możliwości — pełni głównie funkcję „transytową”, nie zatrzymuje mieszkańców na dłużej, postrzegany jest przede wszystkim jako zaplecze parkingowe. Z badań przeprowadzonych w lutym w ramach konsultacji społecznych przez studentów z Zakładu Badań Środowiskowych Uniwersytetu Warszawskiego wynika, że najwięcej, bo aż 71 procent użytkowników jedynie przechodzi przez plac, nie traktując go jako miejsca docelowej wizyty. Instytucje koalicji liczą na to, że uczestnicy konkursu architektoniczno-urbanistycznego, który wkrótce zostanie ogłoszony, zaproponują nową koncepcję tego miejsca — jako przyjaznej przestrzeni działań artystyczno-kulturalnych, odpoczynku i relaksu, wykorzystującej potencjał wyjątkowego położenia i umożliwiającej rozwijanie inicjatyw lokalnych, wymianę doświadczeń czy prezentację autorskich projektów.

Od początku priorytetem dla instytucji koalicji było stworzenie strategicznego pomysłu na funkcjonowanie placu Małachowskiego, a nie skupianie się jedynie na modyfikacjach estetycznych miejsca. Pomysł na programową modernizację placu został sformułowany w toku spotkań koalicji i konsultacji przeprowadzonych wśród mieszkańców Warszawy przez Centrum Komunikacji Społecznej Urzędu m.st. Warszawy, przy wsparciu Zespołu Pracowni Badań Środowiskowych przy Wydziale Psychologii Uniwersytetu Warszawskiego. Te dwa nurty społecznych dążeń okazały się zbieżne, a ich zapisem będzie regulamin konkursu.

Wytyczne do konkursu, uwzględniające strategiczne założenia modernizacji placu Małachowskiego, będą obejmować zalecenia takie jak: ograniczenie ruchu samochodów i autobusów przy uznaniu priorytetu pieszych (w tym udostępnienie placu rodzicom z dziećmi i osobom niepełnosprawnym), zaplanowanie miejsc na organizację wydarzeń kulturalno-artystycznych i rekreacyjnych, podkreślenie architektonicznej i funkcjonalnej roli zabytkowych budynków oraz otwarcie widokowe na kościół ewangelicko-augsburski od strony ogrodu Saskiego.

Wyniki konkursu architektoniczno-urbanistycznego poznamy w I kwartale 2014 roku. Kolejne etapy realizacji to wystawa pokonkursowa i przygotowanie projektu wykonawczego. ●●●

Mówi Grzegorz Piątek, krytyk architektury:

Plac Małachowskiego to plac centralnie zlokalizowany, ale jednak marginalny. Jest tu duży potencjał, który stosunkowo łatwo pobudzić, dzięki obecności dwóch dużych instytucji kulturalnych. Myślę, że szczególnie ważne jest otwarcie Zachęty i Muzeum Etnograficznego na plac. Obie instytucje mieszczą się w dostojnych gmachach, zaprojektowanych w czasach, gdy o budynkach publicznych myśłano jak o pałacach, a nie generatorach aktywności społecznej. Sama zmiana wystroju placu tu nie wystarczy. Warto zreorganizować komunikację, stworzyć atrakcyjne strefy wejścia do budynków, zaproponować ciekawy sposób wyjścia instytucji na ulicę — zarówno z podstawowym programem, jak i z towarzyszącymi działaniami, choćby z gastronomią. Plac już ma dobrą skalę i atrakcyjną obudowę. Teraz wystarczy mądrze wypełnić przestrzeń pomiędzy. Ważne, żeby nie zamienić go w elegancki, onieśmielający salon!

In October 2012, five institutions: Warsaw Śródmieście Borough Council, the State Ethnographical Museum in Warsaw, Zachęta — National Gallery of Art, the Holy Trinity Evangelical-Augsburg Parish, and HOCHTIEF Development Poland Sp. z o.o. — set up a coalition to revitalize Plac Małachowskiego and restore its role as a modern city square while respecting its tradition and realizing its socially-integrative functions: artistic, cultural and recreational.

Marked out in 1825, Plac Małachowskiego is located at the junction of Królewska, Traugutta, Mazowiecka and Kredytowa Streets, in the close vicinity of cultural, corporate, academic and ecclesiastical institutions, near some of Warsaw's finest walking routes — the Ogród Saski public park or Krakowskie Przedmieście Street. The area has major importance for the city as a whole; according to William Lindley's 19th-century plans of Warsaw, the cross on the dome of the Holy Trinity Church marks the precise centre of the Polish capital's geodetic layout. Mazowiecka Street has for centuries been a focal point for artists and intellectuals; the famous Ziemiańska Restaurant, among whose patrons were Jan Lechoń, Antoni Słonimski or Julian Tuwim, operated here before 1939, and the street housed also two important publishing houses: Melchior Wańkowicz's Towarzystwo Wydawnicze 'Rój' in the building of the Landed Credit Society (today's Ethnographical Museum) and Jakub Mortkowicz's at no. 12.

Today, despite its prime location and fine neighbourhood, Plac Małachowskiego hardly realizes its potential: perceived primarily as a parking lot, it functions as a 'transit' area, failing to keep passers-by for a longer while. A study conducted in February 2013 by Warsaw University's Centre for Centre for Environmental Studies, Department of Psychology at Warsaw University found that 71 percent of respondents only passed through the square rather than intending to spend time there. The coalition's members hope that the entrants in the soon-to-be-announced architectural competition will propose a new conception of the place: as a user-friendly space of artistic and cultural activities, leisure and relaxation that will fully exploit the potential of its

unique location and foster local initiatives, sharing of experiences and presentation of author's projects.

From the very beginning the coalition's institutions have seen it as their priority to create a strategic conception for Plac Małachowskiego rather than just focusing on its aesthetic modifications. The objectives of the planned modernization have been formulated in the course of the coalition's meetings and resident consultations carried out by the Centre for Social Communication of the City of Warsaw Office with support from Centre for Environmental Studies, Department of Psychology at Warsaw University. Their findings have proved congruent and will be reflected in the terms of the planned architectural competition.

The competition's guidelines, informed by the strategic assumptions of the planned revitalization, will include recommendations such as limiting the number of cars and buses while giving priority to pedestrians (including easier access for families and persons with disability), allocating a space for cultural/artistic and leisure activities, emphasizing the architectural and functional role of the historical buildings, and opening the view of the Holy Trinity Church from the side of Ogród Saski.

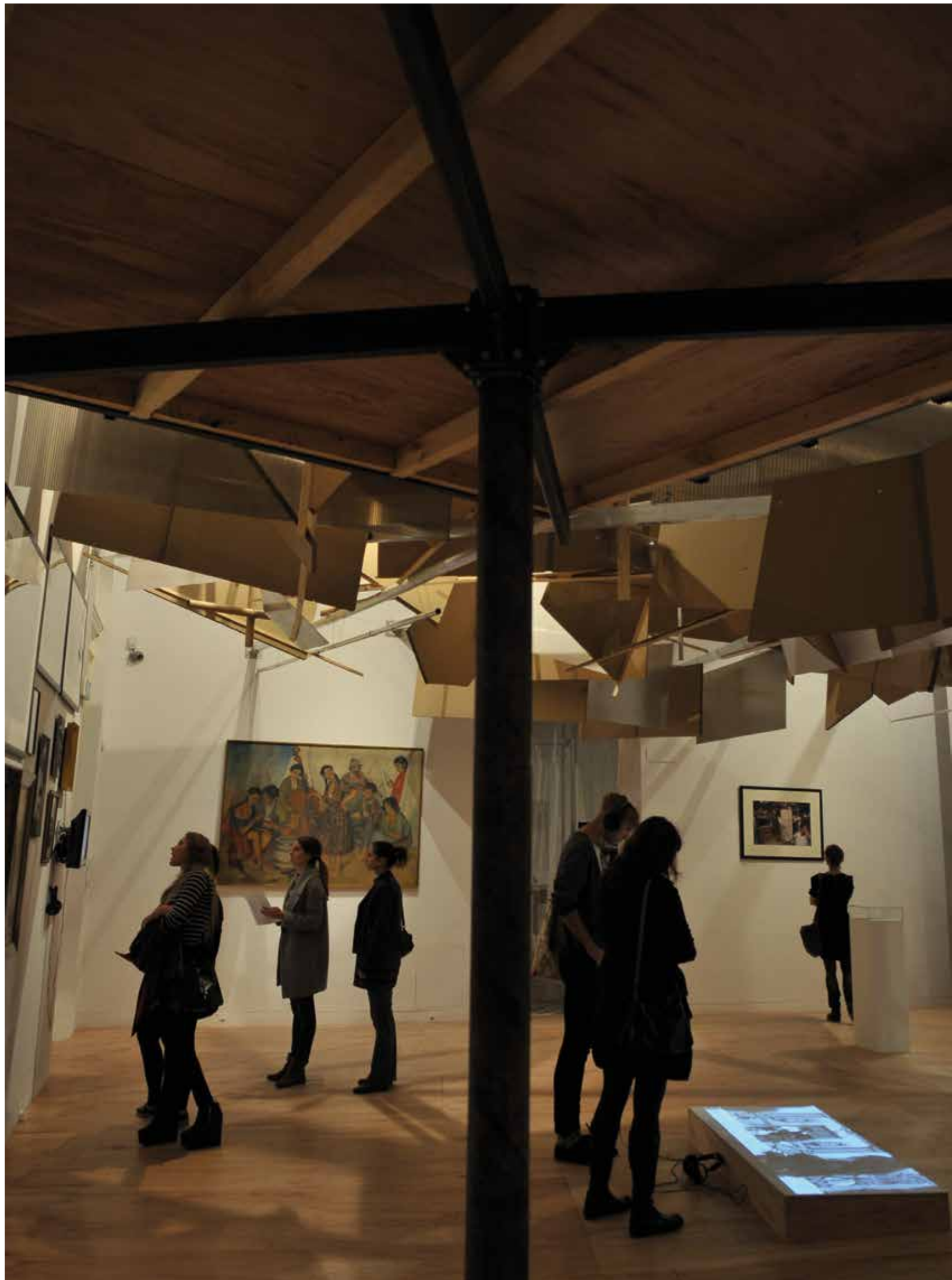
The results of the urban and architectural competition will be announced in the first quarter of 2014, to be followed by a post-competition exhibition and the presentation of a detailed design. ●●●

Grzegorz Piątek, architecture critic:

Plac Małachowskiego is centrally located, yet marginal. It has a lot of potential and the presence of two major cultural institutions means that it can be relatively easily activated. I think it is particularly important for the Zachęta — National Gallery of Art and the Ethnographical Museum to open themselves to the square. Both institutions are located in fine buildings, which, however, were designed at a time when public buildings were thought of as palaces rather than as generators of community activity. A visual revamp will not be enough. It is worth to reorganize traffic, create attractive 'catchment' areas, and go out into the street in interesting ways, both with the main programme and with the accompanying activities, e.g. a buffet. Plac Małachowskiego has the right scale and is surrounded by fine architecture. Now it's necessary to fill the space in between. We mustn't however, turn it into an elegant, intimidating salon!



foto: | photo by Joanna Kłowska



Domy srebrne jak namioty

Houses as Silver as Tents

kuratorka | curator: **Monika Weychert Waluszko**

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

konsultacja | consultation: **Tomasz Koper**

asysta przy pracy Aernouta Mika | assistance to the work by Aernout Mik: **Emile Miedema, Martijn Rooker**

artyści | artists: **Neal Adams, Daniel Baker, W. Beechey, H. Bogaerts, Tadeusz Borowski, Bownik, Olga Boznańska, Constant (Constant Nieuwenhuys), Kazimierz Czapiński, Hubert Czerepok, Maria Demiter, Dengler, Jerzy Dorczyński, Jerzy Ficowski, Wojciech Gerson, Maksymilian Gierymski, Edward Gorazdowski, Marcelina Gunia, Wojciech Jerzy Has, John Heartfield (Helmut Herzfelde), Anna Kamińska, Juliusz Kossak, Antoni Kozakiewicz, Jan Krajewski, Ignacy Krieger, Joe Kubert, Aleksandra Kubiak, Delaine Le Bas, Stan Lee, Leon Lewkowicz, Jerzy Litwora, Iain McKell, Aernout Mik, Karol Młodnicki, Jana Müller, Janusz Nel Siedlecki, Edward Nicz, Kazimierz Olszewski, Krystyn Olszewski, Igor Omulecki, R. Paulussen, Antoni Piotrowski, Michał Pocięcha, Dorota Podlaska, Jerzy Potrzebowski, Izabella Rapf-Sławikowska, Francis Reisz, Tadeusz Rolke, Marek Rudowski, Julian Schübeler, Payam Sharifi, Zygmunt Sidorowicz, Władysław Siwek, Jan Styfi, Tomasz Tomaszewski, Bruce Weber, Alex Wedding (Grete Weiskopf), Mateusz Wiśniewski, Piotr Wójcik, Andrzej Zajkowski oraz autorzy anonimowi | and anonymous artists**

Romowie żyją obok nas, jednak wiele nas dzieli, a najbardziej nasze spojrzenie na tych obcych etnicznie współmieszkańców. Są tu, a zarazem pozostają nieobecni — ignorowani lub nienawidzeni. Wystawa prezentuje m.in. zbiór przedstawięń-klisz: sztychów, fotografii i obrazów (powstałych od XIX do XX wieku), pokazujących orientalizujący i stereotypowy obraz Romów i ich egzystencji w sztuce polskiej. Nasza refleksja zatrzymała się niejako na tym etapie — polscy twórcy i teoretycy przez lata nie modyfikowali wypracowanych wzorów ikonograficznych. „[...] akt kolonizacji Romów przez europejską większość dokonuje się w sposób najbardziej widoczny na płaszczyźnie wizualnej” (Timea Junghaus).

Wystawa koncentruje się na pojęciu „cygańskości”. Okazuje się, że najtrudniej zrozumieć nam mechanizm reprodukcji tożsamości Romów. Czym „cygańskość” jest dla Polaków? Jak kształtowany był wizerunek Cygana z perspektywy kultury większościowej? I w jaki sposób sami Romowie kreowali swój obraz, dostosowując go do oczekiwań otoczenia jako formę przystosowania? Czy da się spod tych notacji wydobyć prawdę o romskiej mniejszości etnicznej? Jaki widzimy tu ślad kolonialnej dominacji? Na jakiej zasadzie i do jakich cech odnosili się „naśladowcy”: artystyczna cyganeria lub New Gypsies? Jak znaczące a czasem katastrofalne w skutkach było i jest powielanie tych wytartych klisz? „W odróżnieniu od wyważonych tekstów, w których omija się niebezpieczne stereotypy, pisząc zazwyczaj kilka ostrzegawczych słów na temat uprzedzeń, wystawa te stereotypy eksponuje i uderza w nie z całą mocą; napawając się kiczowatą formą sprzeciwu wobec wyważonych norm. [...] Artyści, twórczo przeciwstawiając się stereotypom i nie pozwalając, by ich przerażały i szokowały, sprawiają, że cisza zmienia się w przesłanie” (Thomas Acton).

Prace artystów z różnych krajów pokazują możliwe drogi wyjścia poza stereotypy. Podstawowe tematy wystawy to: ukryta integracja a wymuszona asymilacja, nomadizm jako możliwa alternatywa społeczna, pojęcie „cygańskości”, głos Romów w dyskusji o zagładzie. Wspólnym mianownikiem łączącym wiele wątków wystawy jest ar-



Neal Adams, Joe Kubert, Stan Lee, komiks o Dinie Gottliebovej-Babbitt, 2008, dzięki uprzejmości artystów

Neal Adams, Joe Kubert, Stan Lee, comic-book about Dina Gottliebova-Babbitt, 2008, courtesy of the artists

chitektura — traktowana raz jako świadectwo niewymuszonego tworzenia romsko-polskiej podwójnej tożsamości, innym razem jako inspiracja do pogłębionej refleksji nad nomadyzmem albo przemilczaną zagładą Romów. Przyglądamy się, w jaki sposób formułowana jest kontnarracja historyczna, jak inspirujące jest doświadczenie romskie dla współczesnej refleksji kulturowej, jak romscy artyści przejmują kontrolę nad wizerunkiem swojej społeczności. Romski artysta Daniel Baker napisał: „Przez całe lata ulotny obraz był naszym darem, ale skoro my, Romowie, chcemy zmienić status quo, musimy sprawić, żeby to, co ulotne, nareszcie stało się widzialne i czytelne”.

Od lat zastanawia nieobecność komentarza społecznego, politycznego czy historycznego na temat stosunków polsko-romskich, obarczonych niezrozumieniem, nietolerancją i nie wolnych od aktów przemocy. „W tym lokalu Romów nie obsługujemy”, „Romów nie wozimy naszymi taksówkami” — taką postawę poznaniaków opisała Lidia Ostalowska w 2011 roku! W roku 2013 konflikty wybuchły we Wrocławiu, gdzie narodowcy chcieli spalić romskie koczowisko, czy w Andrychowie, gdzie mieszkańcy zażądali wysiedlenia romskich sąsiadów. Polski kontekst jest także interesujący ze względu na środowisko artystyczne, które — zwykle wrażliwe społecznie — do tej pory nie sięgnęło po wątek rasistowskich praktyk obecnych w naszych czasach i tuż obok nas. Historie przemilczane mają o wiele większy potencjał i siłę niż te wielokrotnie interpretowane, ale kryje się w nich także pewne niebezpieczeństwo — w sytuacji wieloletniego milczenia każde narracyjne i dyskursywne podejście staje się uproszczeniem czy nadużyciem. Wystawa koncentruje się zatem na wizualności jako czynniku podświadomym i emocjonalnym. Można powiedzieć, że myślenie obrazowe (całościowe, intuicyjne, lateralne) jest zawsze myśleniem irracjonalnym, ale w istocie pomaga rozerwać granice dotychczasowej pozorowanej logiki — przemilczenia, stereotypizacji, wykluczenia i rasizmu — wobec autchtonicznych obcych w naszym świecie i obiegu sztuki. Język sztuki może służyć dialogowi międzykulturowemu. Taki jest cel wystawy zorganizowanej w Zachęcie — Narodowej Gallerii Sztuki: wyprowadzenie romskiej tematyki z marginesów do głównego dyskursu społecznego, politycznego, ekonomicznego czy estetycznego, a przez to zerwanie z nieobecnością i niewidzialnością Romów w polskim społeczeństwie. ●●●

Monika Weychert Waluszko

* Cytaty pochodzą z tekstów opublikowanych w towarzyszącej wystawie książce Romano Kher. *O romskiej sztuce, estetyce i doświadczeniu*.



for: archiwum Zachęty | photo from the Zachęta's archive



for: archiwum Zachęty | photo from the Zachęta's archive



foto: Marek Krzyżanek, Agencja Medium

Although Roma people live among us, there are a lot of issues that divide us. The most significant of this is our perception of our ethnically-foreign co-inhabitants. Their presence is real, and yet they remain absent — ignored and hated. The exhibition presents, among others, a collection of clichés representations: etchings, photographs and paintings (from 19th–20th centuries), which reflect an orientalisng and stereotypical image of the Roma and their existence in Polish art. We have not yet passed through this stage — despite the passage of time, neither Polish artists nor theorists have altered the already developed iconographic models. '[I]n the field of the visual . . . the colonising act of European majorities toward the Roma, is the most visible and evident.'* (Timea Junghaus)

The exhibition focuses on the notion of 'Gypsiness'. As it turns out, we have difficulties in comprehending the mechanism of the reproduction of Roma identity. What does 'Gypsiness' mean for Poles? How has the stereotypical image of a Gypsy been shaped? And how have the Roma themselves shaped their own image by adjusting it

to the expectations of others as an adaptation strategy? Is it possible to capture the truth about this particular ethnic minority through the above notions? What vestiges of colonial domination can be discerned here? To what principles and characteristics have the 'imitators' — bohemian artists or New Gypsies — related? How significant — and disastrous sometimes — has the perpetuation of these worn out clichés been? 'Where sober policy texts steer away from dangerous stereotypes with just a few warning words about prejudices, this exhibition steers slap-bang for the middle of the stereotypes, revelling in their kitsch contradiction of the sober norm. . . . By confronting the stereotypes imaginatively, by refusing to be frightened or shocked by them, [artists] turn those silences into a message.'* (Thomas Acton)

Works of artists from different countries provide possibilities to go beyond stereotypes. Problems that the exhibition touches upon include: hidden integration vs. forced assimilation, nomadism as a possible social alternative, the notion of 'Gypsiness', and the voice of the Roma community in the discussion on extermination. A common ground for many of the aforementioned problems is constituted by architecture, which not only serves as a testimony to the unforced development of Polish-Roma double identity, but also becomes an inspiration for a deep reflection on nomadism or the ignored Roma Holocaust. We look at how a historical counter-narrative can be formed, how Roma experience can prove inspiring for contemporary cultural reflection, and how Roma artists take control over their community's image. As the Roma artist Daniel Baker writes in the publication accompanying the exhibition: 'Elusive visibility has long been the gift of the Roma, but if we as Roma are to effectively challenge the status quo, we now need to privilege the visible over the elusive.'*

The long absence of social, political or even historical comment on Polish-Roma relations is striking, especially given that the said relations are fraught with misunderstanding, intolerance and random acts of violence. 'We do not serve Roma people here', 'Roma people are not allowed to use our taxicabs' — these were slogans that appeared in Poznań and were described by Lidia Ostałowska in 2011! In 2013 Polish nationalists triggered riots in Wrocław aimed at burning a Roma camp. In Andrychów, local people demanded the displacement of their Roma neighbours. The Polish context is particularly interesting because of the artistic milieu, which — although usually socially sensitive — has not yet referred to this racism present right next to us. While stories untold have a much bigger potential and force than those constantly repeated and re-interpreted, they also pose a certain threat, since many years of negligence leads to narrative and discursive approaches being oversimplified or misused. Therefore, the exhibition focuses on the visual as a subconscious and emotional factor. It can be stated that visual thinking (holistic, intuitive, lateral) is always irrational. In fact, however, it helps to break the boundaries of the current false logic — of negligence, stereotyping, social exclusion and racism — used against indigenous 'others' present in our reality and in art. The language of art can foster intercultural dialogue. Such is the role of the exhibition held at Zachęta — National Gallery of Art — to make the marginalised Roma problem a part of mainstream social, political, economic or aesthetic discourse, and thus to make Roma people present in Polish society — to fight their invisibility. ●●●

Monika Weychert Waluszko

Delaine Le Bas, *Kushti Atchin Tan? (Dobre miejsce na postój?)*,

2013, instalacja in situ

Delaine Le Bas, *Kushti Atchin Tan? (Good Stopping Place?)*, 2013,

site specific installation

na sąsiedniej stronie, góra: prace Jerzego Dorczyńskiego i Jana Krajewskiego

dół: prace Huberta Czerepoka i Daniela Bakera

opposite, top: works by Jerzy Dorczyński and Jan Krajewski

bottom: works by Hubert Czerepok and Daniel Baker

* Quotes come from texts published in the book *Romano kher. O romskiej sztuce, estetyce i doświadczeniu* [Romano kher. About Roma art, aesthetics and experience] accompanying the exhibition.

Michał Frydrych. Łagodne przejście od opowiadania do rzucania cienia

Michał Frydrych. A Smooth Transition from Storytelling to Casting a Shadow

kuratorka | curator: Magda Kardasz
współpraca | collaboration: Karolina Bielawska

Michał Frydrych w rozmowie z Karoliną Bielawską
Michał Frydrych talks to Karolina Bielawska

Co było na początku — obraz czy słowo?

Jeśli chodzi o początki twórczości, to raczej obraz. Ale często jest tak, że w mojej głowie pojawia się najpierw sam tytuł pracy, której wyglądu jeszcze nie znam. Kiedyś nawet zrobiłem o tym projekt zatytułowany *60*, który polegał na wypisaniu na śniegu sześćdziesięciu nieużytych, wymyślonych na przestrzeni kilku lat tytułów obrazów.

Twoją twórczość cechuje pewna dwubiegowość. Z jednej strony posługujesz się medium malarskim, z drugiej — używasz form języka pisanego jako narzędzi konstruowania artystycznego dzieła. Da się te bieguny połączyć?

Może nie trzeba ich łączyć, a balansować między nimi, pozwalać im nawzajem utrzymywać się w napięciu?

Przyznajesz się do fascynacji językiem.

Zawsze dużo mówiłem, ale nie zawsze klarownie. I stąd pragnienie, by móc komunikować się równie jasno i bezpośrednio, jak na przykład czerwony kolor farby, który mówi o sobie samym. Jest natychmiast zrozumiały dla drugiej osoby. I poczucie, że być może taki rozszerzony sposób komunikacji jest możliwy w sztuce.

Jak wygląda rzeczywistość z takiej językowej perspektywy?

To rzeczywistość, w której żyjemy; cała rzecz w tym, że język jest dla nas całkowicie przezroczystym tworem, który wydaje się pojawiać tylko w momentach, gdy otwieramy usta albo czytamy tekst. Gdyby jednak język (mam na myśli nie tylko słowa, ale też obrazy czy cokolwiek innego niosącego znaczenie) dało się zabarwić, bardzo możliwe, że to, co pozostałoby poza sferą języka, okazałoby się serią prostych doznań fizjologicznych. Cała reszta zaś to przedmioty, które rozumiemy poprzez sposób ich użycia albo poprzez ich symboliczne znaczenie. W pewien sposób wyjaśnia to *à rebours* performans Zbigniewa Warpechowskiego, który wyjął rybę z akwarium i rzucił na napis *woda* namalowany na podłodze. Po-

traktowanie człowieka w podobny sposób, czyli wyjęcie go z wody języka i wyrzucenie na pozbawioną jej rzeczywistość mogłoby być równie intensywnym doznaniem.

A gdzie w niej miejsce na obraz?

Nie ma stałej granicy między słowem a obrazem. Powiedziałbym raczej, że między nimi istnieje rodzaj ciągłego gradientu, który przekształca jedno w drugie. Słowo i obraz mówią o trochę innych aspektach rzeczywistości, ale nawzajem się dopełniają.

Oprócz malarstwa studiowałeś filozofię — to pomogło czy zaszkodziło?

Studiowanie filozofii pomogło; tryb życia podczas studiowania filozofii mógł zaszkodzić...

Z perspektywy twórczości — dało mi to szansę zapoznania się na przykład z pismami filozofów XX wieku zajmujących się językiem, co poszerzyło moje rozumienie zagadnień związanych z mową na tyle, bym mógł je przenieść z powrotem w pole sztuki.

Prowadzisz bloga (<http://michalfrydrych.com>), na którym hojnie dzielisz się „Pomysłami do oddania”. Cierpisz na ich nadmiar czy z jakichś powodów nie możesz ich realizować?

Na wykonanie części z nich brakuje mi czasu, na innych — środków. Kolejne, choć interesujące, wydają się pasować bardziej do twórczości innych artystów. Jednak główną motywacją jest chęć skupienia się jedynie na pewnych obszarach idei, odnoszących się do mówienia, opowiadania (za pomocą różnych środków) i wiążących ze sobą słowo i obraz bądź materię i historię.

Czy jest ktoś, od kogo sam zaczerpnąłbyś koncepcję lub ideę? Jakie są twoje inspiracje?

Jest kilka klasycznych prac, których autorem chciałbym być, jak *Milczenie awangardowe* Andrzeja Partuma lub

LOVE Roberta Indiany. Inspiruje mnie dość określona grupa artystów: Andrzej Partum, Stanisław Dróżdż, Martin Kippenberger, Niki de Saint Phalle, Jurre Zielinski i Neo Neo Neo, Wojciech Fangor, Samuel Szczekacz, KwieKulik, Władysław Strzemiński i grupa a.r., André Butzer, Marek Kijewski, Jasper Johns, Władysław Hasior, Stanisław Szukalski, Mark Lombardi, Jarosław Kozłowski, Jerzy Truszkowski i *last but not least* Art & Language. Oprócz tego silnie wpłynęły na mnie działania z pogranicza lingwistyki, filozofii i *spoken word* Terence'a McKenny oraz dosyć gruntowna znajomość myśli i losów Międzynarodówki Sytuacionistycznej (nota bene jeden z jej członków, Uwe Lausen, należy do moich ulubionych malarzy).

W Miejscu Projektów Zachęty prezentujesz *Łagodne przejście od opowiadania do rzucania cienia*. Obiektem sztuki staje się w nim samo wnętrze galerii.

Stawiam przed widzami pytanie o przedmiot wystawy. Czy jest nim environment wypełniający całą górną salę galerii geometrycznym wzorem i rozproszonym tekstem o neohipisowskim kształcie, czy raczej nieuchwytny obraz, który powstaje w głowie po wnikięciu w stworzone przez wystawę opowiadanie? Mnie osobiście bardziej interesuje druga możliwość. Przedmiot sztuki nie istnieje, ale istnieje jego rozbudowany nośnik. W przypadku *Łagodnego przejścia*... są nim słowa (które mogą być przecięż różnie interpretowane), dające szansę opowiedzenia pewnej historii i konkretne działania wizualne. Przedmiot będący sednem wystawy to opowiadanie złożone z dziewięciu zdań i czterech kolorów w przestrzeni.

Chodzi o trójwymiarowe napisy o rozmaitych kształtach z fragmentami twojego autorskiego tekstu, dodajmy, bardzo poetyckiego?

Napisy tworzą „przedmiot” nieistniejący na wystawie, a będący istotą mojej pracy. Wszystko inne — litery, kształty, barwy, przestrzeń wystawy — stanowi w pewnym sensie łupinę, w której jest on zamknięty. Nazywam to rzeźbą językową. Najważniejszym jej elementem jest opowiadanie i to, jaką grę światła i cieni uruchamia ona w umyśle (pod tym pojęciem rozumiem zarówno intelekt, jak i serce, myśli oraz emocje). Fizyczny nośnik pracy okazuje się drugorzędny, choć pozostaje konieczny, gdyż praca opowiada o wyobrażonym przedmiocie zarówno tekstem, jak i kolorem, kształtem, relacjami przestrzennymi.

To, co robię, jest bardzo bliskie pojęciu poezji, ale celowo go nie używam, żeby nie pisać wierszy. Można też powiedzieć, że jest bardzo bliskie pojęciu prozy, ale celowo go nie używam, by nie pisać książek. Natomiast rzeczywiście w pewnym momencie przygotowań do wystawy zdania umieszczone w przestrzeni zaczęły się zapadać, kompaktować i ostatecznie przybrały formę wizualnie podobną do poezji, która jest wynikiem przeniesienia tekstu z kartki papieru w trójwymiarową rzeźbiarską przestrzeń.



Odbiorca zostaje sam na sam z bardzo syntetyczną formą, wyrastającą z dziewięciu zdań i czterech barw oplatających dwieście metrów sześciennych przestrzeni, o nieskończonej liczbie możliwych wyobrażeń.

Twoje ulubione słowo?

Mam ulubione, ale nie słowo, a zdanie: „Słyszałem pewną historię...”. ●●●

Michał Frydrych, ur. 1980 w Warszawie, absolwent Wydziału Malarstwa Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie. Studiował filozofię na Uniwersytecie Warszawskim. Stypendysta Programu Erasmus w pracowni Daniela Richtera na Universität der Künste w Berlinie. Mieszka i pracuje w Warszawie.

Wybrane wystawy indywidualne i realizacje w przestrzeni miejskiej

2013 *Zamienię obraz na tysiąc słów*, CSW Zamek Ujazdowski, Warszawa **2012** *Rzeźba w parku*, Ursynów, Warszawa **2011** *Bluszcz*, Włocławek, Warszawa **2010** mural *Próg*, Targówek, Warszawa **2009** *Farbenlehre*, Galeria Podlaska, Białą Podlaską; mural *Niespokojny plon*, Nadbałtyckie Centrum Kultury, Gdańsk; *Dekompresja*, galeria m², Warszawa **2008** mural dla Muzeum Powstania Warszawskiego, Warszawa **2007** *Dziura w całym*, galeria m², Warszawa; *Kolor czerni / Limbo* (dyplom), Akademia Sztuk Pięknych w Warszawie

Wybrane wystawy zbiorowe

2012 *Mowomowa*, Galeria 2.0, Warszawa; *Ceremonia*, CK Krasnoje Znamia, Petersburg; *Dlaczego nie wszyscy kochają przygody?*, CSW Zamek Ujazdowski, Warszawa; *Chora sztuka*, klub Jerozolima, Warszawa **2008** *Trofeum*, BWA, Zielona Góra; *MachtRaum*, Studio Bühne FU, Berlin; Biennale Młodych *Rybie oko 5*, Galeria Kameralna, Słupsk **2007** *Love jak M*, Galeria Kuluary, Warszawa **2006** *Magazyn sztuki*, Wizytująca Galeria, Warszawa



fol. | photo by Marek Krzyżanek, Agencja Medium

What came first: word or image?

As far as the beginnings of my practice are concerned, I'd say it was image. But it often happens so that I come upon the title of a work without yet knowing how the work will look like. Once I even did a project called *60*, where I wrote on snow sixty titles I'd invented over the course of several years but never actually used.

There is a certain bipolarity to your practice. On the one hand, you work in the medium of painting; on the other hand, you use forms of the written language to construct your works. Can these two extremities be reconciled?

Perhaps they don't need to be reconciled at all; perhaps the point is to balance between them, to let them remain in a state of tension?

You admit to a fascination with language.

I've always said a lot, though not always clearly. Hence a desire to be able to communicate as clearly and directly as, for instance, the colour red, which speaks for itself. Red is instantly comprehensible for the other person. And a sense that perhaps such an expanded mode of communication is possible in art.

How does reality look like from such a linguistic perspective?

It is the reality that we live in; the whole point is that language is something completely transparent for us, something that seems to appear only when we open our mouth or read a text. But if language (and I don't mean words only but also images and whatever carries meaning) had a colour, it's very possible that the non-linguistic reality would prove a series of simple physiological sensations. All the rest are objects that we understand through the way they are used or through their symbolic meaning. In a certain — reverse — way this is explained by Zbigniew

Warpechowski's performance piece where he took a fish out of an aquarium and threw it on the word 'water' painted on the floor. Treating a human being in the same way, that is taking them out of the 'water' of language and leaving them in a non-linguistic reality, could be an equally intense experience.

Where does the image come in here?

There is no fixed border between word and image. I'd rather say there is a constant gradient that transforms one into the other. Word and image denote slightly different aspects of reality but they are complementary.

Besides painting you also studied philosophy — was this helpful or . . . ?

It was, though the kind of life you lead as a philosophy student could be detrimental . . . But in the context of art, studying philosophy gave me a chance to read, for instance, the 20th-century philosophers who were interested in language, which expanded my understanding of linguistic issues to such a degree that I was able to bring them back into the field of art.

You write a blog (<http://michalfrydrych.com>) where you generously share 'Free ideas'. You have too many of them or are unable to carry them out for some reason?

Some I don't carry out for the lack of time, others for the lack of means. Still others, though interesting in themselves, seem to be better suited for other artists. But the main motivation is the desire to focus on certain aspects of ideas: those referring to speech, narration (not necessarily verbal) and connecting word and image or matter and history.

Is there someone you'd borrow a conception or idea from? What are your inspirations?

There are some classic works that I wish I'd created myself, such as Andrzej Partum's *Avant-garde Silence* or Robert Indiana's *LOVE*. I am inspired by a rather specific group of artists: Andrzej Partum, Stanisław Dróżdż, Martin Kippenberger, Niki de Saint Phalle, Jurek Zieliński and Neo Neo Neo, Wojciech Fangor, Samuel Szczekacz, KwieKulik, Władysław Strzemiński and the a.r. collective, André Butzer, Marek Kijewski, Jasper Johns, Władysław Hasior, Stanisław Szukalski, Mark Lombardi, Jarosław Kozłowski, Jerzy Truszkowski, and last but not least, Art & Language. Moreover, I've been strongly influenced by Terence McKenna's practices at the intersection of linguistics, philosophy and spoken word, and by a rather thorough knowledge of the ideas and history of the Situationist International (by the way, one of its members, Uwe Lausen, is one of my favourite painters).

At the Zachęta Project Room you now present *A Smooth Transition from Storytelling to Casting a Shadow*. Here, the very space of the gallery becomes the object of art.

I confront the viewer with the question of the object of the art exhibition. Is it the environment that fills the gallery's upper room with its geometric pattern and neo-hippie scattered text, or rather the elusive image that forms in your head when you enter into the story created by the exhibition? Personally, I'm more interested in the latter. The object of art doesn't exist but its large-scale medium

does. In *A Smooth Transition* . . . these are words (which can be differently interpreted), creating a chance to tell a certain story, as well as specific visual activities. The object at the heart of the exhibition is a story composed of nine sentences and four colours in the space.

You mean the three-dimensional, variously shaped inscriptions with fragments of your — highly poetic — text?

The inscriptions form an 'object' that doesn't exist in the exhibition but which is the essence of my work. All the other elements — the letters, shapes, colours, the exhibition space — constitute a shell, as it were, in which it is enclosed. I call this 'linguistic sculpture'. Its key element is storytelling and the play of light and shadow that it activates in the viewer's mind (by which I mean both the intellect and the heart, thoughts and emotions). The work's physical medium proves to be of secondary importance, though it remains necessary because the work narrates about an imaginary object through text as well as colour, shape and spatial relations.

What I do is very close to poetry but I deliberately eschew the word to avoid writing poems. You could also say that it is very close to prose but I deliberately eschew the term to avoid writing books. But it is true that at some point during the preparations for the exhibition sentences arranged in space started collapsing, compacting, and finally assumed a form visually resembling poetry, which is a result of transferring text from piece of paper into a three-dimensional sculptural space.

The recipient is left alone with a highly synthetic form growing out of nine sentences and four colours entwined around 200 cubic metres of space, with an infinite number of possible associations.

Last question: what's your favourite word?

Actually, I have a favourite not word but sentence: 'I've heard this story . . . ' ●●●

Michał Frydrych, born 1980 in Warsaw, graduated in painting from the Warsaw Academy of Fine Arts. He studied philosophy at the Warsaw University. An Erasmus fellow in Daniel Richter's studio at the Universität der Künste in Berlin. He lives and works in Warsaw.

Selected solo exhibitions and public-space projects

2013 *I'll Swap the Image for a Thousand Words*, CCA Ujazdowski Castle, Warsaw **2012** *Sculpture in a Park*, Ursynów, Warsaw **2011** *Ivy*, Witryna, Warsaw **2010** *Threshold*, mural, Targówek, Warsaw **2009** *Farbenlehre*, Galeria Podlaska, Białą Podlaską; *Anxious Crop*, mural, Baltic Sea Cultural Centre, Gdańsk; *Decompression*, galeria m², Warsaw **2008** mural for the Warsaw Uprising Museum, Warsaw **2007** *Close Inspection*, galeria m², Warsaw; *Colour of Black / Limbo* (graduation project), Academy of Fine Arts, Warsaw

Selected group exhibitions

2012 *Mowomowa*, Galeria 2.0, Warsaw; *Ceremonial*, Krasnoye Znamya, Petersburg; *Why Not All of Us Love Adventures?*, CCA Ujazdowski Castle, Warsaw; *Sick Art*, Jerolimna club, Warsaw **2008** *Trophy*, BWA, Zielona Góra; *MachtRaum*, Studio Bühne FU, Berlin; 5th *Fish Eye Biennale of Young Art*, Galeria Kameralna, Słupsk **2007** *M for Love*, Galeria Kuluary, Warsaw **2006** *Art Depot*, Wizytująca Galeria, Warsaw



Mapa. Migracje artystyczne a zimna wojna

Map. Artistic Migrations and the Cold War

kuratorka | **curator:** Joanna Kordjak-Piotrowska

współpraca artystyczna | **artistic collaboration:** Janek Simon

współpraca | **collaboration:** Katarzyna Kołodziej

konsultacja merytoryczna | **academic consultation:** Józef Chrobak, Piotr Majewski

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

artyści | **artists:** Roman Artymowski, Walerian Borowczyk, Tytus Dzieduszycki, Oskar Hansen, Maria Jarema, Jerzy Malina, Ewa Kantor, Tadeusz Kantor, Aleksander Kobzdej, Jerzy Kujawski, Lech Kunka, Jan Lenica, Mieczysław Porębski, Jerzy Sołtan, Ryszard Stanisławski, Andrzej Strumiłło, Bogusław Szwacz, Andrzej Wróblewski oraz | **and** Anna Molska & Janek Simon

Wystawa prezentuje dynamiczną mapę świata sztuki po drugiej wojnie światowej — w świetle europejskich i pozaeuropejskich podróży artystycznych polskich twórców i krytyków sztuki. Zaznaczone są na niej punkty i wektory owych wypraw, ale także to, w jaki sposób — pomimo żelaznej kurtyny i polityki izolacji — dokonywała się wówczas wymiana wiedzy i przepływ inspiracji. Wspomniane w podtytule migracje dotyczą nie tylko samych artystów, ich oficjalnych i półoficjalnych podróży, lecz obejmują również fenomen podróżujących dzieł i wędrujących idei. Czasową klamrę przywołanych na wystawie zjawisk i wydarzeń wyznaczają umownie przyjęte daty: rok 1947 (moment intensywnej wymiany kulturalnej, głównie z Francją, w ramach programu stypendialnego) i 1959 (apogeum „ekspansji” polskiego odwilżowego modernizmu na Zachodzie).

Kontekst dla przywołanych historii stanowi zmieniająca się mapa polityczna świata „po katastrofie”, stojącego w obliczu konfliktu nuklearnego, pomiędzy jedną wojną a groźbą kolejnej. O dynamice tych zmian decyduje zimnowojenna rywalizacja o strefy wpływów w Europie i na Dalekim i Bliskim Wschodzie. Mamy do czynienia, z jednej strony, z rozpadem dotychczasowego systemu kolonialnego, z drugiej zaś — z umacnianiem pozycji Związku Radzieckiego i stalinowską polityką kolonizacji zarówno wobec radzieckich republik, jak i krajów satelickich, znajdujących się w orbicie wpływów Moskwy.

Na mapie artystycznych peregrinacji zaznaczone zostały Praga, Amsterdam, Londyn, Rzym, Moskwa, a także Nowy Jork. Szczególną jednak rolę odgrywał Paryż. Choć w latach powojennych jako światowa stolica sztuki nowoczesnej zaczął tracić na znaczeniu na rzecz Nowego Jorku, dla polskich artystów pozostawał w kolejnej dekadzie istotnym punktem odniesienia. Nie tylko ze względu na tradycję, ale i ówczesną sytuację polityczną, Francja była dla Polaków bardziej dostępna niż kraje anglosaskie. Liczne podróże polskich artystów do Francji w latach 1947–1948 to efekt szczególnie przychylnych wobec Polski polityki stypendialnej rządu francuskiego w tym czasie. Zacieśnienie współpracy naukowo-kulturalnej wiązało się z dążeniem Francji do



Jan Lenica, z cyklu *Nasz wiek XX*, 1954, tusz, akwarela, papier, rysunek do „Szpilek”, 30.V.1954, nr 22, wł. Muzeum Niepodległości w Warszawie

na sąsiedniej stronie, góra: Oskar Hansen, NN, Lech Kunka, Paryż, 1948, fot. z archiwum Oskara Hansena, dzięki uprzejmości rodziny
dół: Wycieczka do Bułgarii zorganizowana przez Związek Polskich Artystów Plastyków, na pierwszym planie od lewej: Ryszard Stanisławski, Alina Szapocznikow, Anna i Mieczysław Porębscy, Bułgaria, 1953, fot. z archiwum Ryszarda Stanisławskiego, dzięki uprzejmości Olgi Stanisławskiej

Jan Lenica, from the *Our 20th Century* series, 1954, ink and watercolour on paper, featured in *Szpilek*, no. 22, 30 May 1954, collection of the Museum of Independence in Warsaw

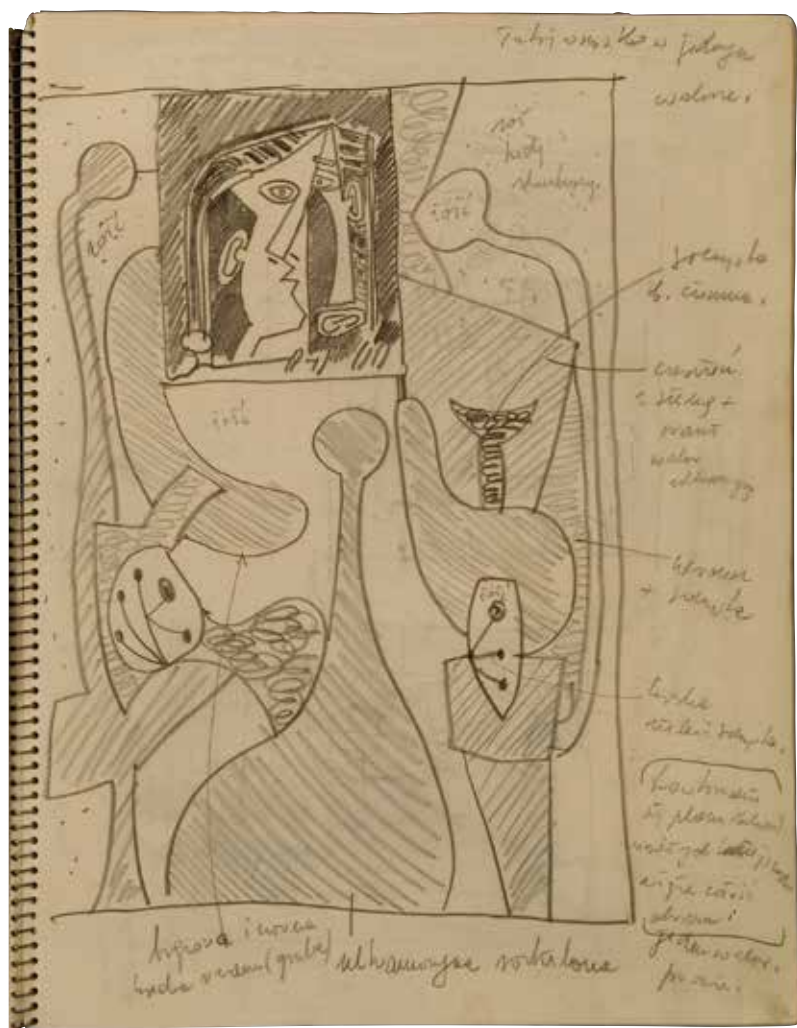
opposite, top: Oskar Hansen, unknown, Lech Kunka, Paris, 1948, photo from Oskar Hansen's archive, courtesy of family
bottom: A trip to Bulgaria organized by the Association of Polish Visual Artists (ZPAP), in the foreground from left: Ryszard Stanisławski, Alina Szapocznikow, Anna and Mieczysław Porębski, Bulgaria, 1953, photo from Ryszard Stanisławski's archive, courtesy of Olga Stanisławska

umocnienia nadwątlonej pozycji jej kultury i zaznaczenia swoich wpływów w krajach bloku wschodniego. Z kolei w Polsce przywożone z zagranicy mniej lub bardziej oficjalne sprawozdania na temat aktualnych tendencji w sztuce światowej miały istotny wpływ na kierunek rozwoju sztuki powojennej i dyskutowany wówczas kształt nowoczesności.

Przybywający z Polski w latach powojennych artyści nadal postrzegali Paryż jako upragnione źródło nowoczesności. Dla jednych pobyt tam oznaczał kontakt z surrealizmem spod znaku André Bretona (Jerzy Kujawski) czy środowiskiem „La Révolution Surrealiste” (Bogusław Szwacz), dla innych nauk lub praktykę zawodową w pracowniach Fernanda Légera (Oskar Hansen, Lech Kunka), Le Corbusiera (Jerzy Sołtan) czy Jeannereta (Oskar Hansen). Chociaż Tadeusz Kantor nie zdążył zobaczyć słynnej wystawy *Surrealism* w 1947 roku, za pośrednictwem Jerzego Kujawskiego zapoznał się z malarstwem z kręgu surrealizmu, co znalazło wyraźne odbicie w jego sztuce. Gdy w 1947 roku wyjeżdżał na długo wyczekiwane stypendium do Paryża, towarzyszyło mu poczucie misji. Jego podróż miała charakter rytualny. Nie tylko odmieniła jego malarstwo, ale i wpłynęła na zmianę kursu rozwoju polskiej powojennej sztuki. I tak I Wystawa Sztuki Nowoczesnej — ostatnia manifestacja polskiej awangardy przed okresem socrealizmu — była postrzegana jako bezpośrednie następstwo tej podróży.

Formującym doświadczeniem dla polskich artystów i krytyków sztuki związanym z pobytem w powojennym Paryżu był kontakt z komunizującymi kręgami intelektualistów francuskich i marksizmem. Prężnie działająca Francuska Partia Komunistyczna zwerbowała w swoje szeregi artystów i intelektualistów o kluczowym znaczeniu, jak Paul Éluard, Fernand Léger i Pablo Picasso. Polscy studenci znaleźli się w orbicie wpływów idei lewicowych (m.in. za pośrednictwem środowiska skupionego wokół Légera).

Chociaż Paryż około 1947 był inny niż ten około 1949 roku, z jakim zetknął się Mieczysław Porębski, jeden z ostatnich stypendystów rządu francuskiego w tym okresie (wspominający towarzyszące mu uczucie



rozczarowania), wspólne dla wszystkich Polaków goszczących w tym mieście było doświadczenie „bycia w centrum” i intensywne przeżycia artystyczne utrwalane w notatkach z aktualnych wystaw.

Nie mniej znaczącym doświadczeniem dla takich artystów jak Kantor czy Hansen były wizyty w Palais de la Découverte i Musée de l'Homme. Ekspozycja osiągnąć współczesnej nauki i techniki z jednej strony, z drugiej zaś zbiory dzieł sztuki cywilizacji pozaeuropejskich dawały możliwość sięgnięcia do źródeł awangardy. Kolekcja paryskiego Muzeum Człowieka odzwierciedlała XX-wieczne praktyki związane z narodzinami antropologii i etnologii — podróżowania i odkrywania egzotyki, „innego”. Widziana oczami Oskara Hansena i Lecha Kunki, a także przywołana w pracach współczesnych artystów (Janka Simona i Anny Molskiej), została potraktowana jako punkt wyjścia dla narracji wystawy i opowiedzenia historii powojennych relacji między Wschodem a Zachodem. W tym kontekście pokazany został socrealizm — kluczowy dla sowieckiej strategii kolonialnej. Zgodnie z formułą sztuki „narodowej w formie, socjalistycznej w treści” wykorzystywał on swoistą etnografię, folklor, ludowość jako narzędzia propagandowe.

Na lata 1949–1953 przypadło apogeum „zimnej wojny”, co w oczywisty sposób znalazło odzwierciedlenie na mapie artystycznych podróży — kierunki wymiany artystycznej ograniczyły się do krajów bloku wschodniego. Granica zachodnia stała się niemal nieprzepuszczalna. Celem oficjalnych delegacji artystycznych były egzotyczne bratnie republiki, takie jak Chiny (Tadeusz Kulisiewicz, Andrzej Strumiłło, Aleksander Kobzdej), a także Wietnam w czasie pierwszej wojny francusko-wietnamskiej. Choć obejmujące kilkadziesiąt rysunków reportażowe cykle Kobzdeja wykraczały w pewnym stopniu poza socrealistyczny schemat, wpisywały się w zimnowojenną retorykę, pokazując, w jaki sposób widziany był kolonizowany przez komunizm „Orient”. Sprowadzona do egzotycznego sztafażu specyfika Chin czy Wietnamu została podporządkowana ideologicznemu przekazowi, jak „walka klas” czy „walka z imperializmem”.

Ta sama retoryka towarzyszy też ówczesnemu obrazowi Zachodu. Stworzony przez Jana Lenicę w 1954 roku i zamieszczony na łamach „Szpilek” rysunkowy reportaż z Londynu — stolicy kapitalizmu — doskonale wpisywał się w przyjętą przez komunistyczny reżim strategię relacji z podróży i opisywania



zachodniego „innego” (poprzez wyolbrzymienie różnic i ośmieszenie odmienności).

Wyraźną zmianę optyki, podobnie jak nowy etap artystycznych podróży i kontaktów zagranicznych, wyznaczył moment „odwilży”. Odbudowana w tym okresie dynamika życia kulturalnego łączyła się na przełomie lat pięćdziesiątych i sześćdziesiątych z programowym — choć niezbyt długo trwającym — otwarciem polityki kulturalnej na Zachód. Symbolicznie okres ten rozpoczyna podróż Tadeusza Kantora do Paryża w 1955 roku. Żelazna kurtyna zostaje uchylona, a czołowy animator środowiska krakowskiej awangardy powraca do „raju utraconego” z podobnym jak za pierwszym razem poczuciem misji. Teraz odkrywa Paryż taszystowskiego gestu, a w Polsce wygłasza serię wykładów na temat malarstwa informel.

Informelowy obraz Kantora z jego wystawy paryskiej, która odbyła się kilka lat później, w 1959 roku, w tym samym roku pojawił się na łamach nowojorskiego

„Time Magazine”. Co ciekawe, „polski Kantor” sfotografowany na tle swojego abstrakcyjnego płótna stał się dla odbiorcy zza oceanu nie tylko synonimem „odrzućcia czerwonego dogmatu” i liberalizacji polityki kulturalnej w Polsce, ale i symbolem triumfu wpływów amerykańskiego abstrakcyjnego ekspresjonizmu.

Druga połowa lat pięćdziesiątych to czas intensywnego „nadrobienia zaległości” przez polskich artystów, ale też — okres szczególnego zainteresowania sztuką zza żelaznej kurtyny na Zachodzie, gdzie mówiło się o „polskim cudzie”. Polska sztuka współczesna prezentowana na wszystkich ważnych wystawach międzynarodowych — od Biennale w Wenecji i Documenta w Kassel po Biennale w São Paulo — odsłaniała modernistyczną twarz socjalizmu. Jednocześnie zaczęła funkcjonować w obiegu nieoficjalnym, a także na zachodnim rynku sztuki.

Podróże na Zachód przybliżone zostały na wystawie poprzez wybrane historie kontaktów pomiędzy artystami (Sołtan–Le Corbusier, Kunka–Léger, Hansen–Moore), ale

także „spotkań” z kierunkami artystycznymi czy ideami. Ważną rolę odgrywała w tym kontekście wymiana wiedzy i inspiracji, jaka dokonywała się wówczas poprzez krążące pomiędzy artystami książki, katalogi, czasopisma, listy. Istotne dla okresu odwilży były również nieoficjalne kontakty polskich artystów z międzynarodowym ruchem Phases, które zaowocowały m.in. paryską wystawą lubelskiej grupy Zamek. Jednym z ciekawszych momentów historii sztuki polskiej widzianej oczyma kogoś z zewnątrz, a jednocześnie szczególnym spotkaniem z ojcem surrealizmu było przesłanie André Bretona skierowane do intelektualistów polskich z okazji otwarcia pierwszej międzynarodowej wystawy grupy Phases w Polsce w 1959 roku.

Historie wybranych malarzy, rzeźbiarzy, filmowców, pisarzy, krytyków sztuki (osobiste przeżycia utrwalone w dziennikach podróży, szkicach, wysyłanych do Polski listach czy fotografiach) doskonale obrazują zarówno kierunki polityki kulturalnej, jak i żywe zainteresowanie polskich artystów sztuką obcą w tym szczególnym momencie powojennej historii. ●●●

Joanna Kordjak-Piotrowska

The exhibition presents a dynamic map of the post-WWII art world in the context of Polish artists' and art critics' travels to Europe and beyond. Marked on the map have been the points and vectors of those travels but also how — despite the Iron Curtain and the policies of mutual isolation — knowledge and inspirations were exchanged. The titular 'migrations' pertain not only to the artists themselves and their official and semi-official foreign trips but also to the phenomenon of travelling works and wandering ideas. The time frame — arbitrarily adopted — begins in 1947 (the moment of intense cultural exchange, primarily with France, under an official scholarship programme) and ends in 1959 (the height of the 'expansion' of Thaw-era Polish modernism in the West).

The context for the stories narrated by the show is provided by a changing political map of the world, freshly emerged from the disaster of World War II, faced by a nuclear crisis, standing between one war and the risk of another. The dynamics of those changes are driven by East-West rivalry over influence in Europe, the Middle East, and Asia. On the one hand, the colonial system is collapsing while, on the other, the Soviet Union strengthens its international position and pursues a policy of colonization in both its own republics and in the satellite countries that have found themselves in the Soviet sphere of influence as a result of the war.

Marked on the map of artistic peregrinations have been Prague, Amsterdam, London, Rome, Moscow and New York. It was Paris, however, that played a special role. Though the former undisputed world capital of modern art started to gradually lose its position on behalf of New York in the wake of the war, it nonetheless remained a key destination for Polish artists for at least another decade. For historical reasons, but also because of the then political situation, France was more accessible for Poles than the English-speaking countries. The French government's particularly favourable scholarship policies resulted in numerous visits by Polish artists in 1947–1948. This tightening of academic and cultural cooperation was driven by France's desire to strengthen its war-weakened



cultural position and to mark its influence in the Soviet Bloc countries. In Poland, in turn, the more or less official reports about current trends in art, brought by the returning artists, had a significant impact on the development lines of postwar art and the modernity debate as a whole.

The Polish artists arriving in Paris in the postwar years continued to perceive the French capital as a longed-for source of modernity. For some, the visit meant an encounter with André Breton's surrealism (Jerzy Kujawski) or with *La Révolution Surrealiste* milieu (Bogusław Szwacz), while for others the study or apprenticeship in the studios of Fernand Léger (Oskar Hansen, Lech Kunka), Le Corbusier (Jerzy Sołtan) or Pierre Jeanneret (Oskar Hansen). Although Tadeusz Kantor narrowly missed the famous *Surrealism* show, its contents were reported to him by Jerzy Kujawski and strongly influenced his own art. When Kantor was setting off on his long-awaited 1947 scholarship to Paris, he had a sense of mission. For him, the visit was a ritual one and it not only transformed his painting but also swayed the course of the development of postwar Polish art. The 1st Exhibition of Modern Art held in Kraków in 1948 — the last manifestation of the Polish avant-garde before socialist realism was officially decreed — was perceived as a direct consequence of Kantor's trip.

Contact with French Marxists and left-oriented intellectuals proved a formative experience for the visiting Polish artists and theoreticians. The thriving French

Communist Party had attracted leading artists and intellectuals such as Paul Éluard, Fernand Léger or Pablo Picasso. The Polish students naturally found themselves within the orbit of socialist and/or communist ideas (e.g. through the milieu focused around Léger).

Although the Paris of 1947 was different from the one of 1949 when it was visited by Mieczysław Porębski, one of the last persons to embark on the state-sponsored scholarship programme (a stay he remembered with disappointment), virtually all visitors from Poland shared a sense of 'being at the heart of things' and of intense artistic experiences, recorded in their notes from current exhibitions.

A no less important experience for artists such as Kantor or Hansen were visits to the Palais de la Découverte and the Musée de l'Homme. An exhibition of the achievements of contemporary science and technology, on the one hand, and of collections of non-European art, on the other, offered an opportunity to reach to the very sources of avant-garde art. The collection of the Musée de l'Homme reflected the 19th-century practices underlying the birth of anthropology and ethnology — travelling to distant places and discovering the exotic 'other'. Seen through the eyes of Oskar Hansen and Lech Kunka as well as referenced in the works of contemporary artists (Janek Simon, Anna Molska), it has been used as a point of departure for the show's narrative and for telling the story of the postwar relations between the East and West. It is in this context that the *Map* presents socialist realism,

a style, crucial for the Soviet colonial strategy, which — in keeping with the formula of 'art national in form and socialist in content' — exploited ethnography and folklore as propaganda tools.

The years 1949–1953 saw the height of the Cold War, which was obviously reflected in the map of artistic peregrinations, with the vectors of artistic exchange confined to the Soviet Bloc countries. Poland's western border became virtually impenetrable. Instead, official delegations visited distant 'sister countries' such as China (Tadeusz Kulisiwicz, Andrzej Strumiłło, Aleksander Kobzdej) or Vietnam during the First Indochina War. Although Kobzdej's extensive documentary drawing series (several hundred items in all) went, to a certain extent at least, beyond the socialist-realist staple, they still fit in with the Cold War rhetoric, showing how the communism-colonized 'Orient' was perceived. Reduced to the role of an exotic background, the specificity of China or Vietnam was subordinated to the ideological message of 'class struggle' or 'fight against imperialism'.

To the same rhetoric adhered the image of the West in the art of the period. Published in 1954 in the satirical magazine *Szpilki*, Jan Lenica's drawings from London — the capitalist capital of the world — followed closely the regime-ordained strategy of describing the Western 'other' through caricature and ridicule.

The 'Thaw' — a period of liberalization that followed Stalin's death in 1953 — marked an important



shift in perceptions and opened a new stage in artistic peregrinations and international contacts. At the turn of the 1950s and 1960s, the revived dynamics of cultural life coincided with a programmed — though short-lived — opening of cultural policy towards the West. The period symbolically began with Tadeusz Kantor's trip to Paris in 1955: the Iron Curtain is slightly lifted and the leader of the Kraków avant-garde returns to the 'paradise lost' with a similar sense of mission as in 1947. This time he discovers the Paris of tachisme abstraction and returns to Poland with a series of lectures about informal painting.

Kantor's Informel-style painting from his Paris exhibition, which took place several years later, in 1959, was featured in the same year in *Time Magazine*. Interestingly, the 'Polish Kantor', photographed in front of his abstract piece, became for the American reader not only a synonym of the 'rejection of the red dogma' and of cultural policy liberalization in Poland, but also a symbol of the triumphant influence of American abstract expressionism.

The second half of the 1950s is a period when Polish artists intensely 'make up for the lost time' while, at the same time, the West becomes interested in art from behind the Iron Curtain. In a phenomenon sometimes referred to as the 'Polish miracle', contemporary art from Poland is presented in virtually all major international exhibitions, from the Venice Biennale through the Docu-

menta in Kassel to the São Paulo Biennial, revealing socialism's 'modernist' face. At the same time, Polish art enters the Western gallery circuit and makes contact with the non-institutional art world.

Westward migrations are illustrated in the exhibition through the history of contacts between selected artists (Soltan–Le Corbusier, Kunka–Léger, Hansen–Moore) but also of 'encounters' with artistic trends or ideas. The exchange of knowledge and inspirations through books, catalogues, periodicals, letters and so on played an important role in this regard, as did Polish artists' unofficial contacts with the international Phases movement, one of the results of which was the Paris exhibition of the Lublin-based Zamek collective in 1960. André Breton's address to Polish intellectuals, contributed by the French writer for the opening of the Phases exhibition in Kraków in 1959, was one of the more interesting moments of the history of Polish art as seen from outside and, at the same time, a special kind of meeting with the father of surrealism.

The stories of selected painters, sculptors, filmmakers, writers and art critics (personal experiences recorded in travel diaries, sketches, letters or photographs) reflect both the changing aims and objectives of official cultural policy as well as Polish artists' keen interest in foreign art at the special moment of postwar history. ●●●

Joanna Kordjak-Piotrowska

Studenci Romana Artymowskiego na dziedzińcu madraszy Al-Mustansiriya w Bagdadzie, fot. z archiwum Zofii i Romana Artymowskich, dzięki uprzejmości rodziny

na sąsiedniej stronie: Tadeusz Kulisiewicz i Aleksander Kobzdej w gondoli, Wenecja, 1958, fot. dzięki uprzejmości Muzeum Okręgowego Ziemi Kaliskiej

strona 16, góra: Jan Lenica i Henryk Tomaszewski w Hyde Parku, Londyn, 1954, fot. dzięki uprzejmości Juliusza Zamecznika i Fundacji Archeologii Fotografii
dół: Oskar Hansen, szkic obrazu Pabla Picassa (ze szkicownika paryskiego), ok. 1948, wł. rodziny, fot. Jacek Sielski

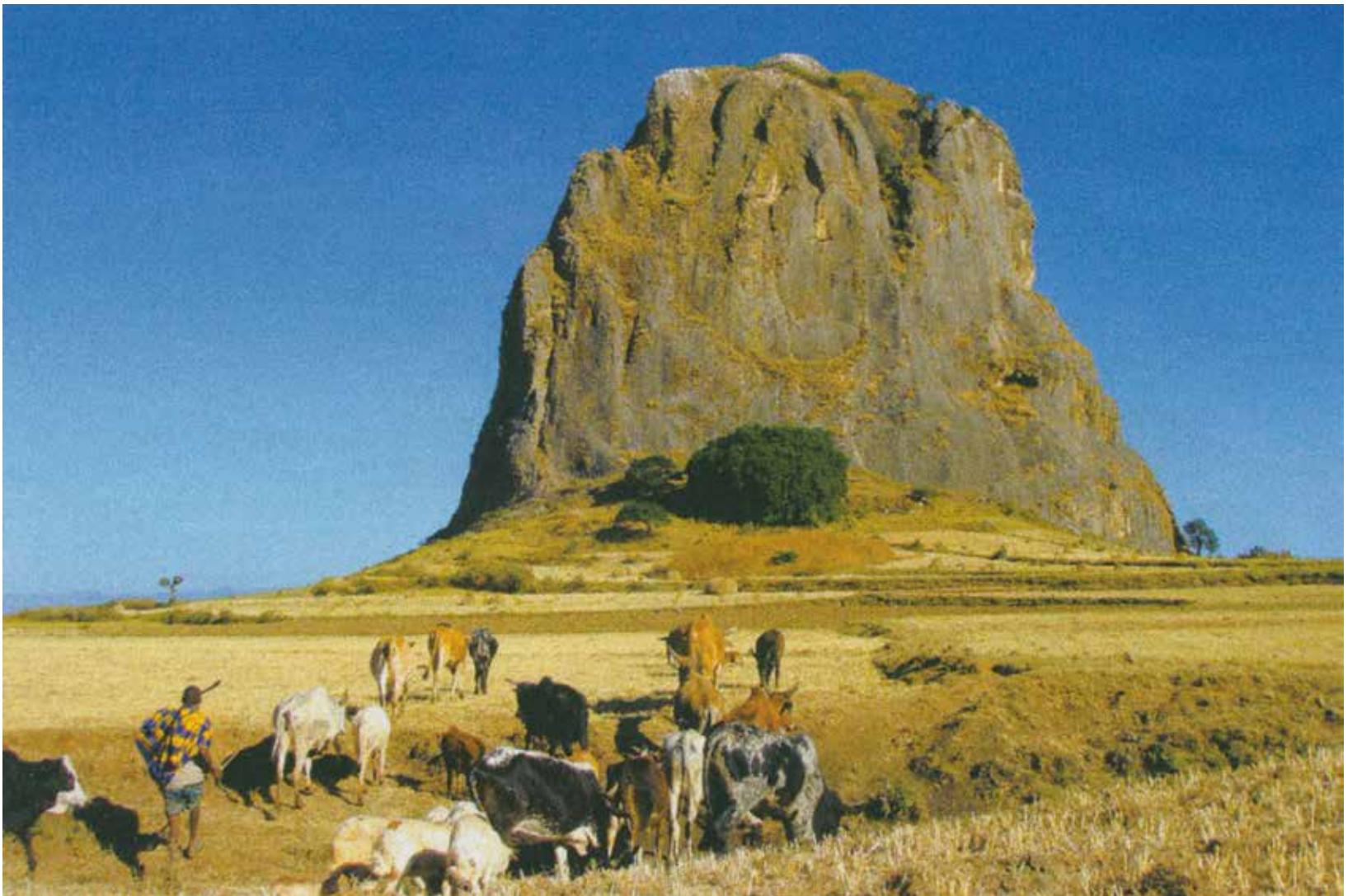
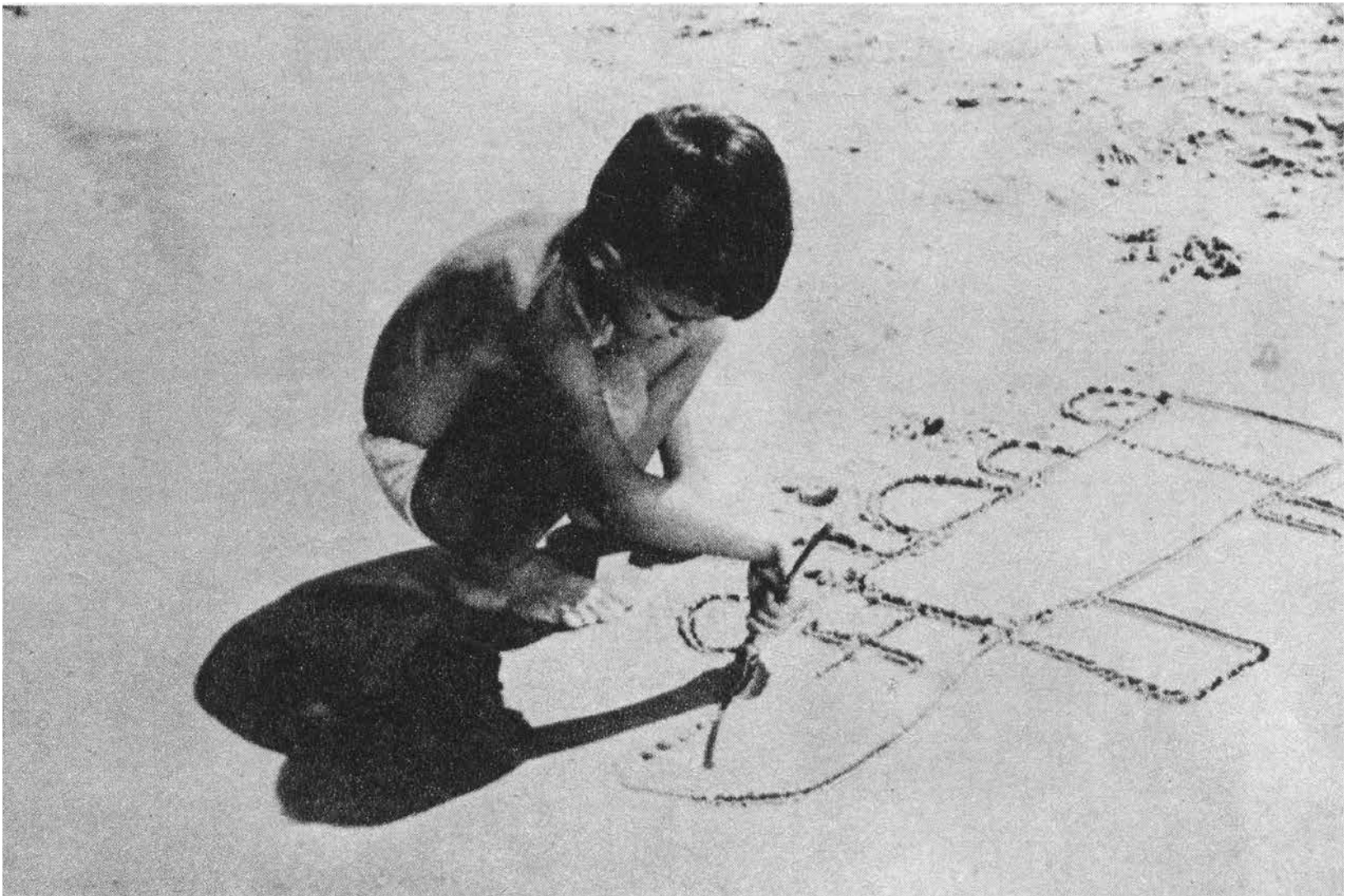
strona 17: Andrzej Wróblewski, *Oglądamy występ zespołu radzieckiego*, 1951, tusz, papier, dzięki uprzejmości Fundacji Andrzeja Wróblewskiego

Roman Artymowski's students in the courtyard of the Mustansiriya Madrasah in Baghdad, photo from Zofia and Roman Artymowski's archive, courtesy of their family

opposite: Tadeusz Kulisiewicz and Aleksander Kobzdej in a gondola, Venice, 1958, photo courtesy of the Kalisz Region District Museum

page 16, top: Jan Lenica and Henryk Tomaszewski at Hyde Park, London, 1954, photo courtesy of Juliusz Zamecznik and the Archaeology of Photography Foundation
bottom: Oskar Hansen, sketch from Pablo Picasso's painting (from the French sketchbook), ca. 1948, archive of Oskar Hansen's family, photo by Jacek Sielski

page 17: Andrzej Wróblewski, *We Are Viewing the Soviet Ensemble's Performance*, 1951, ink on paper, courtesy of the Andrzej Wróblewski Foundation



30.11.2013—16.02.2014

20 | 21

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

Robert Maciejuk & Honza Zamojski

Góra i dół

Above and Below

współpraca ze strony Zachęty | collaboration on
the part of Zachęta: Katarzyna Kołodziej

Wystawa Roberta Maciejuka i Honzy Zamojskiego *Góra i dół* jest kulminacyjnym punktem ich wieloletniej współpracy i przyjaźni. Ostatnio wspólnie zrobili książkę *Wazy*, Honza był też dwukrotnie kuratorem wystaw Roberta w Galerii Starter. W Zachęcie po raz pierwszy ich prace złożą się na jedną wystawę.

Obu artystów mimo różnic formalnych więcej łączy niż dzieli. Poczucie humoru oraz spora doza autoironii pozwalają im dystansować się wobec własnej twórczości, jak i bez kompleksów i oporów zerować na cudzej. Obaj sięgają po proste środki wyrazu, poruszając się pomiędzy tym, co racjonalne, prawdopodobne i prawdziwe, a tym, co emocjonalne, sentymentalne i religijne. Wątpliwości stają się dla nich katalizatorem tworzenia.

Na wystawie prezentowane są przeważnie prace nowe, nigdy wcześniej nie pokazywane publicznie. Od wielkoformatowych rysunków i obrazów olejnych, przez formy w przestrzeni, aż po artystyczną książkę obu twórców, do której zaprosili krytyka sztuki Andrzeja Kostołowskiego. Rozpiętość formalna w realizacjach Maciejuka i Zamojskiego jest spora, jednak powracające motywy spajają w całość wieloelementową instalację. To rodzaj prowadzonego z szacunkiem wobec siebie nawzajem krytycznego dialogu z tradycją — ale też i przyjacielskiej dyskusji. ●●●

Robert Maciejuk and Honza Zamojski's *Above and Below* exhibition is a culmination of their long-time friendship and artistic collaboration, which has seen a joint book project, *Vases*, and two exhibitions of Maciejuk's art curated by Zamojski at Galeria Starter.

Despite formal differences, the two artists have a lot in common. A keen sense of humour and a fair doze of self-irony allow them to both distance themselves from their own work and freely appropriate the work of others. Both employ simple means of expression, operating between the rational, probable and true, on the one hand, and the emotional, sentimental and religious, on the other. Doubts for them are an artistic motivation.

The exhibition presents mostly new works, never previously shown in public, ranging from large-format drawings and oil paintings, through forms in space, to an artist's book created in collaboration with the art critic Andrzej Kostołowski. In formal terms, the works vary widely but recurring motifs bind the multi-element installation into a cohesive whole. This is a kind of critical dialogue with tradition but also a friendly discussion between two long-time artistic collaborators. ●●●



Z Robertem Maciejukiem i Honzą Zamojskim rozmawia Katarzyna Kołodziej

Robert Maciejuk and Honza Zamojski talk to Katarzyna Kołodziej

Przyjaźnicie się i współpracujecie od wielu lat. Jak się poznaliście?

Robert Maciejuk: Honza był kuratorem w poznańskim Starterze i zwrócił się do mnie z propozycją wystawy indywidualnej, z której później byłem bardzo zadowolony. Zaprzyjaźniliśmy się. W zeszłym roku miałem drugą wystawę w Starterze w Warszawie; razem zrobiliśmy książkę *Wazony*.

Honza Zamojski: Dawno, dawno temu Marta Kołakowska z Galerii LETO, dowiedziawszy się, że szukam kontaktu z Robertem, powiedziała: Robert bardzo lubi twoje prace i na pewno chętnie się z tobą spotka. Wziąłem więc numer telefonu stacjonarnego i zadzwoniłem. Miałem wtedy pomysł na wystawę trzech artystów: Dawicki, Bodzianowski i Maciejuk. Z zaproszonej trójcy został tylko Robert. Zrobiliśmy wystawę, nieskromnie powiem — znakomitą. Taki jest mit założycielski naszego duetu.

Wystawa w Zachęcie to wasza pierwsza artystyczna konfrontacja. Dlaczego zdecydowaliście się na wspólną wystawę i dlaczego akurat teraz?

RM: Honza to wymyślił! Okazało się, że mamy wspólne poczucie humoru, dosyć często — oczywiście nie zawsze — podobają nam się te same rzeczy. Wiemy, jaki jest nasz obszar zainteresowań.

HZ: Wcześniejsze wystawy i książka *Wazony* to też była „artystyczna konfrontacja”, ale na innych poziomach. Teraz obaj spełniamy się w roli „artysta wystawiający swój dorobek na widok publiczny”, a zdecydowaliśmy się na wspólną wystawę ponad dwa lata temu. Czuję, że to dobry moment, żeby pokazać owoce tej decyzji.

Dlaczego zatytułowaliście wystawę *Góra i dół*?

RM: Honza to wymyślił! Honza będzie zwał na mnie, ja na niego.

Nasza wystawa jest budowana na zasadzie napięcia pomiędzy opozycjami na wielu poziomach. Również osobistym. Honza i ja różnimy się — wiekiem, tradycją, rozumieniem sztuki itd. W mojej twórczości ważną rzeczą jest napięcie, jakie powstaje w efekcie sięgania do różnych stylów i światów. Coraz mniej dbam o jednorodność i koherentność swoich prac. Jeśli uważam, że dla tego, co chcę powiedzieć, potrzebna jest abstrakcja, maluję abstrakcję geometryczną. Ale za dzień, dwa maluję literacki obraz na bazie świętego obrazka. Honza też ściąga z różnych miejsc. To rodzaj układanki z elementów, które pozornie są odległe od siebie. Świadomość ogromu możliwości i nieograniczania się, czerpanie śmiałym gestem.

HZ: To był pomysł Roberta, on ma nosa do takich prostych tytułów. Tytuł jest dobry — jednocześnie patetyczny, ale i wieloznaczny, może być rozumiany jako „wzloty i upadki”, ale też jako fizyczna własność ciał, materii żywej i martwej. To, o czym mówi Robert, o napięciach, dualizmie, pewnego rodzaju duchowej bilokacji między nami, też jest ważne. On jest górą, a ja dołem i tak pchamy to z mozołem.



W swojej praktyce artystycznej obaj ingerujecie w historyczne i ikoniczne obrazy, przetwarzacie je, tworzycie w oparciu o różnorodne źródła (internet, książki, gazety, pocztówki, zdjęcia itp.). Czy w ramach współpracy wymieniacie się tymi materiałami?

RM: Honza z bólem pożyczył mi jedną pocztówkę. Kiedy coś nas interesuje, nie oddamy tego! Jak już zrobię pracę, przemielę to, mogę się podzielić. Honzie też „kolekcja materiałów” jest potrzebna do pracy. Ale robimy sobie prezenty!

HZ: Pożyczyłem Robertowi i jeszcze nie oddał, za to z bólem rozstawał się z materiałami, które musiałem zeskanować do książki. W przypadku Roberta praca z materiałem źródłowym przebiega inaczej niż u mnie. O ile ja syntetyzuję pewne przedstawienia, obrazy i powoli, powoli doprowadzam do minimalu, o tyle Robert odwrotnie: u niego warstwy się spiętrzają jak farba na płótnie, laserunek na laserunku, w sposób analityczny.

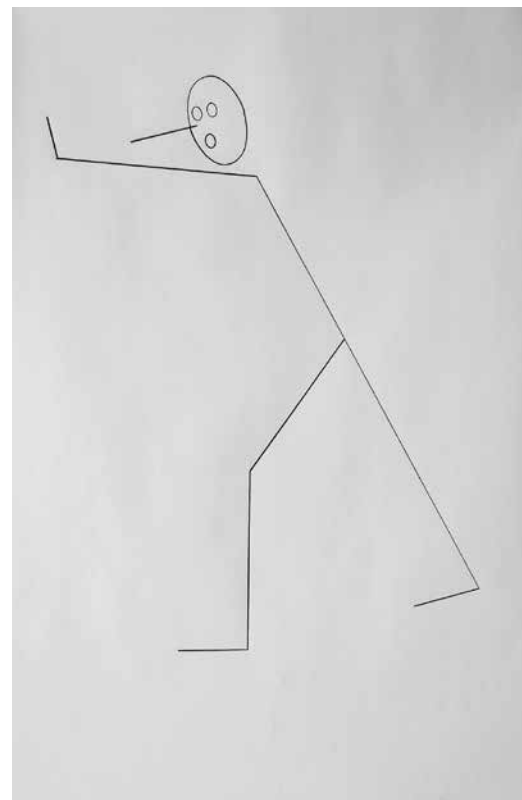
Jakie wątki zarysowują się na wystawie?

RM: U mnie to na pewno tytułowy motyw góry, który się pojawił w trakcie pracy nad wystawą kilka miesięcy temu i o którym intensywnie myślałem. Wzbogacony o zjawisko halo, które jest złudzeniem. Góra może być postrzegana jako symbol oświecenia, zdobywania wiedzy; tutaj jest to zmaćcone lub wzbogacone przez złudzenie. Śmieszne, że ja namalowałem kilka obrazów ze zjawiskiem halo, które Honza widział i sfotografował w Skandynawii. Ja nie widziałem, ale namalowałem.

A u Honzy jest człowiek — jego ikoniczne przedstawienie.

HZ: U mnie jest zaskakująco dużo figuracji — od jakiegoś czasu pociąga mnie syntetyczne przedstawienie ludzkiej postaci. W zasadzie wszystkie moje realizacje są rysunkami, nawet jeżeli wychodzą w przestrzeń. Mnie samego najbardziej zaskoczyło to, że mimowolnie prace są „przezroczyste” i w jakiś sposób dotykają problemów optycznych: tych z zakresu fizyki, jak i optyki patrzenia na dzieło sztuki.

RM: Wystawa za pośrednictwem różnych stylów krąży wokół słów-kluczy, takich jak prawda, nieprawda,



kłamstwo, złudzenie, pozór. Większość naszych prac odnosi się do poczucia daremności pewnych ruchów. Obserwujemy świat z boku. To, co robi Honza, jest czyste, graficzne, minimalistyczne, klarowne; zachęciło mnie to do zwrócenia się w stronę takich starych obrazów nie do zniesienia dla widza. Wydawało mi się, że mogę namalować jeszcze kolejny ciemny obraz, żeby to miało jakąś siłę. W przeciwieństwie do Honzy nie pokazuję żadnego rysunku, tylko obrazy, które wyglądają jak stare. Ta opozycja jest istotna na naszej wystawie.

Opozycje są widoczne również w strukturze przestrzennej wystawy. Ekspozycja owalnych obrazów Roberta i monumentalnej instalacji Honzy w Sali Matejkowskiej jest minimalistyczna i klarowna. Natomiast w Sali Narutowicza za sprawą nagromadzenia obiektów zaciera się wyraźny podział pomiędzy waszymi pracami. Czy jest to rodzaj gry prowadzonej między wami a widzami?

RM: Nie chcieliśmy tego robić na siłę. Zaskakująco dużo jest momentów wzajemnie się zaskakujących. Wystawę tworzyliśmy na zasadzie podobieństw na różnych poziomach, czy to formalnych, czy w sferze idei. Zbudowaliśmy strukturę, unikając przypadkowości. Uważny widz może się zastanawiać, dlaczego konkretne prace są ze sobą zestawione. Wystawa ma strukturę możliwą do odczytania. Delikatne, podskórne wpływy, razem obojętne zdjęcia, powodowały wzajemne przenikanie.

HZ: Jest to świadoma decyzja, z której wynika cała konstrukcja wystawy. W tej konstrukcji, szkieletcie można znaleźć „soczewki” skupiające pewne idee, a następnie rozpraszające je na mniejsze czy bardziej odległe prace. W Sali Matejkowskiej ten pomysł miał być czytelny, w Sali Narutowicza to przenikanie, przezroczystości i wzajemne relacje są bardziej nawarstwione. Nie nazywałbym tego grą — to, jak budujemy narrację, ma więcej wspólnego z literacką figurą wszechwiedzącego narratora. Widz, brnąc w opowieść, dowiadyuje się coraz więcej, odnajduje powiązania, historia się gmatwa, relacje między bohaterami komplikują. Nie rozpatrywałbym naszej wystawy na poziomie recepcji pojedynczych prac.

Mieszkacie i pracujecie w różnych miastach — Honza w Poznaniu, Robert w Warszawie. Jak w praktyce wyglądała praca nad wystawą? Czy spieraliście się i krytykowaliście nawzajem swoje pomysły?

RM: Honza bywał u mnie; ja byłem u niego w Poznaniu. Kluczowym momentem stał się mój przyjazd do Florencji w czasie pobytu rezydencyjnego Honzy. Codziennie intensywnie pracowaliśmy nad wystawą. Oczywiście, zdarza nam się krytykować nawzajem i szczerze mówimy sobie, gdy coś nam się nie podoba.

HZ: Spotykaliśmy się, a w czasie pracy nad książką trzecim kompanem przy stoliku był Andrzej Kostołowski i były to spotkania nader stymulujące. We Florencji Robert spędził tydzień, uprawialiśmy tzw. *churching* — łażenie po kościołach. Jedliśmy owoce morza, rozmawialiśmy o bzdurach i powoli z tych skrawków wyłaniała się wizja wystawy.

Czy rywalizujecie między sobą?

RM: Nie, nie! Jesteśmy na innych etapach.

HZ: Tak, jak najbardziej.

Integralną częścią wystawy jest książka artystyczna *Kosmos i kosmos i okolice*. Zaprosiliście do współpracy Andrzeja Kostołowskiego, który w kontekście waszej twórczości prowadzi rozważania wokół pojęć takich jak człowiek, praca, ziemia, kosmos. Pojawiają się w niej prace, których nie zobaczymy na wystawie. Jaka jest koncepcja tej książki?

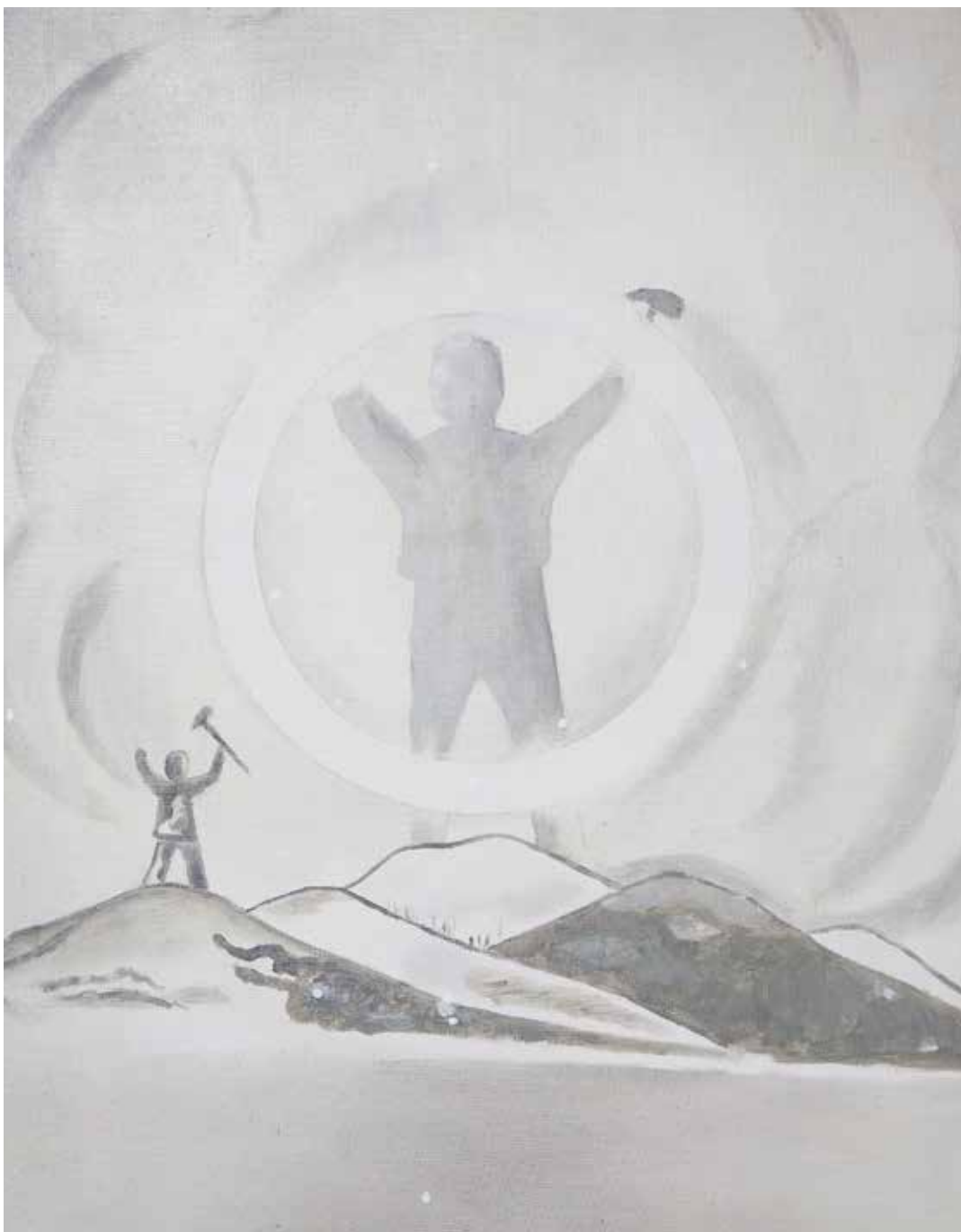
HZ: To są tylko marginalia, resztki z pańskiego stołu, wióry dla chomiczka, piąta woda po kisielu itd. Choć istnieją fizycznie, mówilibym o nich w kategoriach procesu twórczego i praktyki artystycznej, a nie pojedynczych skończonych dzieł. Potrzebowaliśmy trzeciego do tanga, kogoś, kto ma głowę otwartą na ryzykowne pomysły książkowe, a jednocześnie pełną wiedzy i doświadczenia. Kogoś, kto potrafiłby z odpowiedniej perspektywy spojrzeć na te odpadki, kto umiałby z nami porozmawiać. I co ważne, kogoś, kto nie będzie się kierował z góry — lub z dołu — założoną tezą czy czymkolwiek interesem. Po pierwszej rozmowie z Andrzejem Kostołowskim wiedzieliśmy, że to ktoś, kogo szukamy.

Do pewnego stopnia inspiracją przy powstawaniu książki była inna książka — Raymonda Cartiera *Die Welt* (Bertelsmann Lesering, Hamburg 1957), z podtytułem *Kosmos, ziemia, praca, człowiek*, która z optymizmem charakterystycznym dla lat pięćdziesiątych XX wieku przedstawiała dokonania i prognozy dotyczące poszczególnych tytułowych części. Nasza książka z optymizmem ma mało wspólnego i raczej pokazuje pewien mozół, powtarzalność, krążenie po orbicie właściwego kosmosu, czymkolwiek on jest.

Czy planujecie kolejne wspólne projekty artystyczne?

HZ: Tak. Zawsze.

RM: Oczywiście, że tak.



You have been friends and artistic collaborators for many years. How did you meet?

Robert Maciejuk: Honza was a curator at Poznań's Starter Gallery and offered to do my solo exhibition which I was eventually very happy with. We became friends. Last year I had my second show at the Starter in Warsaw; we also did the book *Vases* together.

Honza Zamojski: A long, long time ago, having found out that I was trying to get in touch with Maciejuk, Marta Kołakowska of LETO Gallery told me: Robert likes your works very much and will gladly meet you. I took his fixed-line phone number from her and called him. My idea then was to do an exhibition of three artists: Dawicki, Bodzianowski and Maciejuk. Ultimately, only Robert was invited. We did the show and it turned out — let me be immodest — really phenomenal. That's the founding myth of our duo.

The current show at the Zachęta is your first direct artistic confrontation. Why did you decide to do an exhibition together and why now?

RM: It was Honza's idea! It turned out we shared a similar sense of humour and often — though not always, of course — liked the same things. We also know what our common preoccupations are.

HZ: The previous exhibitions and the *Vases* book have also been 'artistic confrontations' but on a different level. Now we are both fulfilling ourselves in the role of 'an artist exposing his work to public view' and a joint show is something we'd agreed upon more than two years ago. Now I feel is a good moment to present the results of that decision.

Why did you call the show *Above and Below*?

RM: It was Honza's idea! Honza will be blaming me now and I'll be blaming him.

Seriously, though, the exhibition is based on the principle of tension between oppositions on various levels. Including the personal one. Honza and I differ in many respects, such as age, tradition, understanding of art and so on. One of the important features of my work is a tension that results from drawing inspirations from various styles and artistic 'worlds'. Homogeneity and coherence is something I've cared less and less about in my work. If I believe that I need abstraction to say what I need to say, I'll paint geometric abstraction. But a day or two later I may paint a literary piece inspired by a kitschy religious picture. Honza also draws his inspirations from various places. It's a kind of puzzle composed of seemingly distant elements. A sense of the vastness of possibilities, and not confining yourself, of boldly taking what you need.

HZ: It was Robert's idea, he's got the knack for such simple titles. The title is good — bombastic but ambiguous at the same time, it can be construed to mean 'ups and downs' but also to denote the physical property of bodies, of animate and inanimate matter. What Robert has just said here, about the tensions, dualism, the kind of spiritual bilocation between us, also matters. He is the 'above', I am the 'below', and so we arduously push this thing forward.

In your artistic practice both of you intervene in historical and iconic images, transform them, use all kinds of visual materials (online images, books, newspapers, postcards, photographs and the like). Do you share those materials as part of your collaboration?



RM: Upon much hesitation, Honza eventually lent me a single postcard. When something is of interest to us, we won't give it away! When I've already created the work, processed the thing, I can share it. Honza also needs this 'collection of materials' for his work. But we do present gifts to each other!

HZ: I lent Robert the postcard and he hasn't given it back to me yet, while he struggled greatly to part with the materials I needed to scan for the book. The nature of Robert's work with source materials is different than mine. Whereas I synthesize certain representations or images, and slowly, slowly reduce them to the minimal, he does the opposite thing, piling up layers like paint on the canvas, glaze upon glaze, analytically.

What are the themes of the exhibition?

RM: In my case it's certainly the motif of the mountain, which emerged in the course of working on the show

several months ago and which I've been intensely thinking about ever since. Accompanied by the motif of the halo phenomenon, which is an optical illusion. The mountain can be a symbol of enlightenment, of a quest for knowledge; here it is blurred — or enriched — by an illusion. It's funny that I've painted several pictures showing the halo and Honza actually saw and photographed the phenomenon while in Scandinavia. I've never seen it but I've actually painted it.

In Honza's case the theme is man — his iconic representation.

HZ: As for my part of the show, there is, surprisingly, quite a lot of figuration; for some time now I've been preoccupied with the synthetic representation of the human figure. In principle, all my works are drawings, even if they go out into the third dimension. I was surprised myself to see how unintentionally 'transparent' these works are and how they deal with optical issues: both the physics and the optics of looking at a work of art.



RM: Using various stylistic codes, the exhibition revolves around keywords such as truth, untruth, falsehood, illusion, appearance. For most part the works refer to a sense of the futility of certain gestures. We look at the world from the outside. Working with Honza, whose works are pure, graphic, minimalistic, clear, caused me to turn towards such old paintings that are unbearable for the viewer. I thought I could paint yet another dark painting so that it had power. Unlike Honza, I'm not showing even a single drawing, only paintings that look like old ones. This opposition is important in this show.

Oppositions are also evident in the show's very structure. The exposition of Robert's oval paintings and Honza's monumental installation in the Matejko Room is minimalistic and clear. In the Narutowicz Room, on the other hand, the congestion of objects blurs distinctions between your works. Is this a kind of game you play with the viewer?

RM: It wasn't something we insisted on doing. There are surprisingly many interlocking moments. We created the exhibition on the basis of similarities on various levels, whether formal or in the sphere of ideas. We built a structure, avoiding randomness. An attentive viewer may wonder why certain works have been juxtaposed. The structure is decipherable. Delicate, underlying influences, photographs we'd viewed together, resulted in cross-permeations.

HZ: This is deliberate decision from which stems the show's whole structure. In this construction, or frame, can be found 'lenses' that focus certain ideas and then diffuse them into smaller or more distant works. In the Matejko Room the

concept was meant to be clear, whereas in the Narutowicz Room this cross-permeation, the transparencies and mutual relationships are more built up. I wouldn't call it a game — the way we build the narrative has more in common with the literary figure of the omniscient narrator. Wading deeper and deeper into the story, the viewer keeps learning, finding connections, the story becoming more intricate, the relationships between the protagonists getting more and more complicated. I wouldn't interpret this show on the level of the individual works and their reception.

You live and work in different places: Honza in Poznań, Robert in Warsaw. How did you work on the exhibition? Did you argue and critically reviewed each other's ideas?

RM: Honza visited me several times, I visited him in Poznań. The key moment was my coming to Florence when Honza was on a residency there. We intensely worked on the show every day. Of course, sometimes we criticize each other's ideas and speak out frankly when something is not to our liking.

HZ: We held meetings, and during the work on the book the third companion at the table was Andrzej Kostołowski whose presence proved greatly stimulating. In Florence Robert spent a week and we practiced 'churching' — walking from church to church. We'd eat *frutti di mare*, talk nonsense, and slowly out of these shreds emerged a vision of the show.

Do you compete with each other?

RM: No, no! We are at different stages in what we do.

HZ: Yes, very much so.

The artist's book *Cosmos and Cosmos and Surroundings* is an integral part of the show. It's a collaboration with Andrzej Kostołowski who, in the context of your work, reflects on notions such as human being, work, Earth or cosmos. The book features works that cannot be seen in the exhibition. What is its underlying concept?

HZ: These are not really fully-fledged works but marginalia, leftovers, scraps, oddments and so on. Although they physically exist, I'd discuss them in terms of the creative process and artistic practice rather than as standalone, finite works. We needed a third one to tango, someone with an open head for book-related ideas but also knowledgeable and experienced. Someone who'd be able to look at those scraps from the right perspective, who'd be able to talk with us. And — importantly — someone who'd not be guided by any preconceived ideas or anyone's interests. After the first conversation we had with Andrzej Kostołowski, we knew we'd found the person we were looking for.

The book was loosely inspired by Raymond Cartier's *Die Welt*, subtitled 'Der Kosmos, die Erde, das Leben, der Mensch' (Hamburg: Bertelsmann Lesering, 1957) which, with the optimism characteristic for the 1950s, presents achievements and forecasts for the four areas mentioned in the title (cosmos, Earth, living, human being). Our book is hardly optimistic and instead sheds light on certain toil, repetitiveness, revolving along the orbit of the right cosmos, whatever it is.

Are you planning further joint projects?

HZ: Yes, always.

RM: Yes, of course.



Laercio Redondo, *Lembrança de Brasília / Pamiątka z Brazylii*, 2013, z serii *Lembrança de Brasília / Pamiątka z Brazylii*, dyptyk: sitodruk, sklejka, fot. dzięki uprzejmości artysty oraz Silvia Cintra+Box 4 Gallery, Rio de Janeiro

Laercio Redondo, *Lembrança de Brasília / Souvenir from Brasil*, 2013, from the *Lembrança de Brasília / Souvenir from Brasil* series, dyptych: silkscreen, plywood, photo courtesy of the artist and Silvia Cintra+Box 4 Gallery, Rio de Janeiro

Marcelo Cidade, *Coca com Cola*, 2010, akryl, koc, fot. dzięki uprzejmości artysty i Galeria Vermelho, São Paulo

Marcelo Cidade, *Coca com Cola*, 2010, acrylic, blanket, photo courtesy of the artist and Galeria Vermelho, São Paulo

Amor e ódio a Lygia Clark / Kocham i nienawidzę Lygii Clark

Amor e ódio a Lygia Clark / Love and Hate to Lygia Clark

kuratorka | **curator:** Magda Kardasz

współpraca | **collaboration:** Magdalena Komornicka

artyści | **artists:** Jonathas de Andrade, Laura Belém, Cadu, Marcelo Cidade, Theo Craveiro, Detanico/Lain, Yuri Firmeza, Bina Fonyat, Daniel Murgel, Leandro Nerefu, f. marquespenteado, Guilherme Peters, Laercio Redondo, Mauro Restiffe, Rafael RG, Fabiano Rodrigues, Luiz Roque, Beto Shwafaty, Lucas Simões, Daniel Steegmann Mangrané, Roberto Winter, Bob Wolfenson

Wystawa prezentuje brazylijskich artystów młodej generacji, którzy w swojej twórczości odnoszą się do dzieł tamtejszych klasyków sztuki współczesnej — głównie reprezentantów modernizmu — zarówno w sztukach wizualnych, jak i architekturze.

Konkretyzm i neokonkretyzm, multidyscyplinarny nurt tropikalizmu, konceptualizm lat siedemdziesiątych, realizacje modernistycznych architektów stały się swoistą wizytówką Brazylii, a także cenną częścią światowego dziedzictwa kulturalnego. Znaczenie tych osiągnięć dostrzega także młode pokolenie tamtejszych twórców. W pracach wielu z nich znaleźć możemy mniej lub bardziej bezpośrednie odniesienia do dzieł Alfreda Volpiego, Lygii Clark, Hélia Oiticici, Amílcar de Castro, Cildo Meirelesa, projektów Lúcia Costy, Oscara Niemeyera, Liny Bo Bardi, Paula Mendesa da Rochy, imponujących założeń architektonicznych Brasílii, parku Ibirapuera w São Paulo czy ikonicznych dzisiaj muzeów sztuki nowoczesnej w Rio de Janeiro i São Paulo.

Na wystawie w Zachęcie pokazujemy dużą grupę dzieł stanowiących swoisty komentarz do modernistycznego dziedzictwa, manifestujących spojrzenie na to zagadnienie z perspektywy czasu (i weryfikujących utopię) lub poprzez pryzmat ważnej dla młodej kultury ulicznej czy popularnej. Dużą grupę takich prac prezentuje w Zachęcie Marcelo Cidade, twórca rzeźby, której tytuł posłużył za tytuł wystawy.

Życie w cieniu sławy starszej generacji bywa też trudne, może budzić w młodych potrzebę odcięcia pę-



Marcelo Cidade, *Amor e ódio a Lygia Clark / Kocham i nienawidzę Lygii Clark*, 2006, mosiądz, fot. Ding Musa, dzięki uprzejmości artysty i Galeria Vermelho, São Paulo

Marcelo Cidade, *Amor e ódio a Lygia Clark / Love and Hate to Lygia Clark*, 2006, brass, photo by Ding Musa, courtesy of the artist and Galeria Vermelho, São Paulo

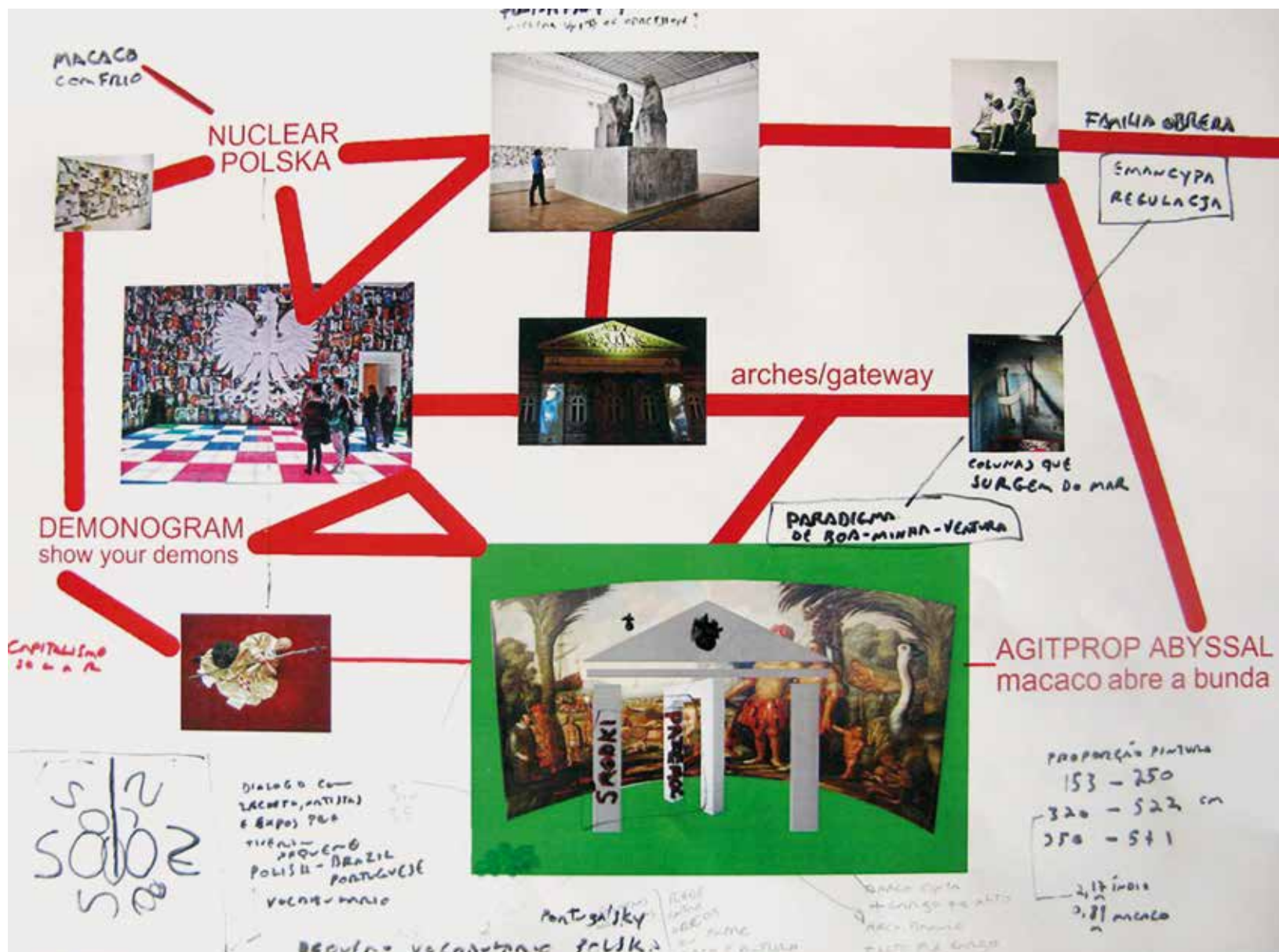
powiny, odrzucenia starego, by zacząć wszystko od początku i pójść swoją drogą. Stąd na wystawie grupa dzieł młodego pokolenia artystów z Brazylii (Daniel Steegmann Mangrané, Yuri Firmeza) proponujących jako alternatywę ucieczkę do natury czy też symbolicznie zaznaczających istnienie jeszcze innych kierunków refleksji i artystycznych poszukiwań.

Leandro Nerefu i Rafael RG zostali poproszeni o stworzenie specjalnych projektów na wystawę. Pobyt studyjny w Warszawie zaowocował pomysłami dwóch instalacji odnoszących się do kolonialnego i kulturowego dziedzictwa Brazylii oraz ukrytych aspektów modernizmu.

Artyści prezentowani na wystawie wykorzystują różne media: rzeźbę, instalację, relief, fotografię, film, tworzą też konceptualne projekty narracyjne. Wystawie towarzyszy program filmowy złożony z filmów fabularnych twórców kina brazylijskiego oraz filmów dokumentujących działalność wybranych czołowych postaci brazylijskiej nowoczesności (przede wszystkim wspomnianych już klasyków modernizmu). ●●●

Magda Kardasz

W każdy czwartek na wystawie będą odbywały się wykłady, odczyty i performanse związane z instalacją Leandra Nerefu oraz pokazy filmów dokumentalnych i artystycznych. Szczegółowy program na stronie Zachęty (www.zacheta.art.pl).



Leandro Nerefuh, *Demonográfico (Demonografia)* — szkic do plakatu propagandowego z prorokiem, istotą pogańską i ochotnikami, 2013, technika mieszana, dzięki uprzejmości artysty

Laura Belém, *Ogród rzeźby I*, 2011, pokruszony marmur, plastikowe słomki do napojów, *The Big Wave*, 2011, płyty z pianki, żyłki, oświetlenie, fot. Eduard Fraipont, dzięki uprzejmości artystki i Galeria Luisa Strina, São Paulo

Daniel Steegmann Mangrané, *16 mm*, 2008–2011, film 16 mm, 4'54", dokumentacja fotograficzna, fot. Ricardo Benassi, dzięki uprzejmości artysty

Leandro Nerefuh, *Demonográfico* — Sketch for Agitprop with Prophet, Pagan Entity and Volunteers, 2013, mixed media, courtesy of the artist

Laura Belém, *Sculpture Garden I*, 2011, crushed marble, plastic straws, *The Big Wave*, 2011, foam board, nylon string and lighting, photo by Eduard Fraipont, courtesy of the artist and Galeria Luisa Strina, São Paulo

Daniel Steegmann Mangrané, *16 mm*, 2008–2011, 16 mm film, 4'54", photographic documentation, photo by Ricardo Benassi, courtesy of the artist





Cadu, *Estações II / Pory roku II*, 2012, drewniany model, wydruki fotograficzne, wideo, fot. dzięki uprzejmości artysty i Galeria Vermelho, São Paulo

Jonathas de Andrade, *O Clube / Klub*, 2010, polityk, wydruk fotograficzny, fot. dzięki uprzejmości artysty i Galeria Vermelho, São Paulo

Rafael RG, *Parede Xangô / Ściana Xangô*, 2013, instalacja in situ (detal), fot. dzięki uprzejmości artysty

strona 30: Bob Wolfenson, *SP*20*, z serii *Antifachada / Antyfasada*, 2004, dzięki uprzejmości artysty

Cadu, *Estações II / Seasons II*, 2012, wooden model, prints in photographs paper, courtesy of the artist and Galeria Vermelho, São Paulo

Jonathas de Andrade, *O Clube / The Club*, 2010, politych, print on photographic paper, courtesy of the artist and Galeria Vermelho, São Paulo

Rafael RG, *Parede Xangô / Xangô Wall*, 2013, site specific installation (detail), photo courtesy of the artist

page 30: Bob Wolfenson, *SP*20*, from the *Antifachada / Anti-façade* series, 2004, courtesy of the artist



The exhibition presents young Brazilian artists who in their work refer to the classics of contemporary art from their country, primarily modernist visual artists and architects.

Concretism and neo-concretism, multidisciplinary tropicalism, 1970s conceptualism and modernist architecture became something of a showcase for Brazil as well as a valuable part of the global cultural heritage. The young artists of today appreciate the value of those achievements and in the practices of many of them can be found more or less direct references to the works of Alfredo Volpi, Lygia Clark, Hélio Oiticica, Amílcar de Castro, Cildo Meireles, the designs of Lúcio Costa, Oscar Niemeyer, Lina Bo Bardi, Paulo Mendes da Rocha, the impressive architectural solutions of the city of Brasília, the Ibirapuera park in São Paulo, or the iconic modern museums in Rio de Janeiro and São Paulo. The Zachęta exhibition features a large number of works that serve as a commentary on modernist heritage, relating to it from the perspective of time (and verifying the utopia), or in the context of street or popular culture, important for young people. A large group of such works is presented by Marcelo Cidade, author of a sculpture whose title has been used as the title of the show.

Living in the shadow of a famous older generation can be difficult and can spur a desire to cut off the umbilical cord and reject the old in order to start anew on one's own path. Hence a group of works by young-generation artists (Daniel Steegmann Mangrané, Yuri Firmeza) who propose an escape into nature as an alternative, or symbolically mark the presence of other directions of artistic reflection and investigation.

Leandro Nerefuh and Rafael RG were invited to create projects specially for the exhibition. Their study residence in Warsaw has resulted in the idea of two installations informed by Brazil's colonial and cultural past and the latent aspects of Modernism.

The featured artists work in various media: sculpture, installation, relief, photography, film as well as creating conceptual narrative projects. The exhibition is accompanied by a film programme comprising Brazilian features and as well as documentaries portraying the work of selected leading representatives of Brazilian modernity (primarily the modernist classics mentioned above). ●●●

Magda Kardasz

On each Thursday at the exhibition will be held exhibitions, readings and performances connected with the installation by Leandro Nerefuh, and screenings of documentary and artistic films. A detailed programme is available on the Zachęta website (www.zacheta.art.pl).





Brasília: utopia czy koszmar?

Brasília: Utopia or Nightmare?

Marcin Szoska

Brasília, wybudowana od podstaw w środku niegościnnnej sawanny, to opus magnum zmarłego niedawno Oscara Niemeyera, ostatniego z wielkich modernistów. Czy jego monumentalna architektura spełniła sen o „mieście ludzi szczęśliwych”?

Znany francuski filozof Roland Barthes w książce *Imperium znaków*, analizując tokijski plan miasta, porównał topografię azjatyckiej metropolii do chińskiego ideogramu. Stolica Brazylii, Brasília, z perspektywy semiotycznej to ukształtowany według lokalnego terenu krzyż, który najlepiej czytać z lotu ptaka. To ten sam krzyżyk co widniejący na banderach statków dowodzonych przez Pedro Álvaresa Cabrala, uważanego za odkrywcę Brazylii. To ten sam krzyż, który zdobił pierwszą flagę zatkniętą w brazylijskiej ziemi przez portugalskich kolonizatorów. To także dwie przecinające się pod kątem prostym osie — jak *cardo* i *decumanus* rzymskich miast. To wreszcie strzała i łuk amazońskich Indian.

Nowy wspaniały świat

Historia Brasília, miasta stworzonego *ex nihilo, ex novo* w drugiej połowie lat pięćdziesiątych XX wieku, przypomina scenariusz filmu *Fitzcarraldo* w reżyserii Wernera Herzoga. W tym obrazie irlandzki inżynier postanawia stworzyć w środku peruwiańskiej dżungli operę. Zamiast irlandzkiego inżyniera mamy tu jednak trzech *bandeirantes*¹: prezydenta o słowiańsko brzmiącym nazwisku, planistę oraz architekta, a także zastępy *candangos* — nomadycznych robotników rolnych, którzy przyjechali budować stolicę świata w trzy lata. Zamiast peruwiańskiej dżungli jest *cerrado* — brazylijska sawanna, zamiast opery — gigantyczny kompleks administracyjny.

Prezydent to Juscelino Kubitschek, znany jako JK, piastujący urząd prezydenta Brazylii w latach 1956–1961. JK to prorok wieszczący unifikację narodu i integrację terytorialną kraju poprzez infrastrukturę komunikacyjną. Za jego rządów wybudowano 17 tysięcy kilometrów nowych dróg, niektóre przecięły regiony nieznane dotychczas kartografom. Kraj staje się siódmym pod względem wielkości producentem samochodów. Zbudowanie nowej stolicy w centrum interioru ma dla Kubitschka także symboliczne dekolonizacyjne znaczenie. Brazylijczycy muszą przestać kurczowo, jak kraby, trzymać się wybrzeża, gdzie portugalscy kolonizatorzy zbudowali swoją miejską potęgę.

Planista to Lúcio Costa, którego Pilot Plan wygrywa konkurs na projekt stolicy kraju. Brazylijski poeta Vinícius de Moraes pisze „Tak On [Lúcio Costa] wybuduje nam na pustyni nieskalane miasto [...], miasto ludzi szczęśliwych”. Pilot Plan wyrasta z elementarnego gestu oznaczenia czy też wzięcia w posiadanie przestrzeni: dwie osie skrzyżowane pod kątem prostym. Założenie miasta na sawannie jest tu pionierskim aktem podboju w duchu

kolonialnej tradycji. Brazylia odkryta na nowo przez samych Brazylijczyków.

Architekt to Oscar Niemeyer, dla którego Brasília stanie się *opus magnum* — zaprojektuje tu wiele monumentów. Pracował już wcześniej zarówno z Costą, który zaprosił go do współtworzenia brazylijskiego pawilonu na targach światowych w Nowym Jorku w 1939 roku, a także z JK, dla którego wybudował kasyna, kluby i restauracje w podmiejskiej okolicy Pampulha — było to na początku lat czterdziestych, kiedy Kubitschek sprawował funkcję burmistrza w Belo Horizonte.

Oś świata

Drugiego grudnia 1956 roku narodziła się architektura Brasília. Jednym z pierwszych obiektów, jaki zbudowano, było lotnisko — węzeł łączący przyszłą stolicę z resztą rozległego kraju. Pilot Plan Lúcio Costy to obok łuku amazońskich Indian i krzyża portugalskich kolonizatorów także kształt opływowego samolotu, któremu Le Corbusier w 1935 roku poświęcił książkę *Aircraft*.

Wzgardzony przez Paryż Le Corbusier udaje się do Nowego Świata, licząc, że tam zrealizuje swoje urbanistyczne koncepcje. Nowy Jork nie pozostawia mu złudzeń, Manhattan architekt określa mianem „żałosnego paradoksu”. Podróżuje od metropolii do metropolii, pragnąc wybudować swoje La Ville radieuse. Dociera do Buenos Aires i Rio de Janeiro — i tam, podobnie jak Rzymowi, Barcelonie oraz Algierowi, oferuje swoją „maszynę do mieszkania” — receptę na chaos tych miast.

Zaproszony do Rio de Janeiro przez Lúcio Costę w celu konsultacji projektu budynku Ministerstwa Zdrowia i Edukacji Le Corbusier w przeciągu zaledwie dwudziestu dni dokonuje więcej cudów niż Chrystus w Galilei. Zmienia lokalną architekturę, a Oscar Niemeyer czuje się niejako namaszczonego jego geniuszem.

Obok Karty Ateńskiej, dokumentu, który powstał pod przewodnictwem Le Corbusiera, Costa szukał inspiracji dla Brasília, miasta bez historii, w świecie antycznym: od majestatyczności Egiptu po kosmogoniczne podstawy Imperium Rzymskiego.

Brasília to dwie osie tworzące system odizolowanych przestrzeni: praca oraz kwatery mieszkalne. Oś północ-południe to *superquadra* — zmnożona jednostka czterech superbloków wznoszących się na filarach. Na każde cztery jednostki *superquadra* przypada szkoła podstawowa, na każdy superblok — przedszkole. Nie więcej niż sześć pięter — wyrokują projektanci. Do podobnej konkluzji kilka lat wcześniej (1952) doszli Alison i Peter Smithson, projektując Golden Lane Estate. Ponad szóstym piętrem człowiek traci metafizyczny kontakt z ziemią.

Z kolei oś wschód-zachód dedykowana jest administracji — z dużą koncentracją lewitujących monumentów

symbolizujących prestiż kraju (np. Pałac Itamaraty) oraz pustych formalnych gestów (jak Kongres) zaprojektowanych przez Oscara Niemeyera. To także wielopoziomowa autoinfrastruktura zbudowana według równania „miasto + prędkość = sukces”, której inspiracji należałoby szukać u nowojorskiego fetyszysty autostrad Roberta Mosesa. Wzdłuż przepastnej i pustej zarazem arterii — BIURO-KRACJA — przestrzeń „publiczna” jedynie z nazwy.

Doskonale widać to na pięknych czarno-białych zdjęciach wykonanych przez Marcela Gautherota — francuskiego fotografa, który dokumentował brazylijską architekturę. Nadziemna platforma, utrzymująca misę Izby Reprezentantów i kopułę Senatu, będąca w zamierzeniu antyczną agorą w sercu miasta, na większości zdjęć jest praktycznie pozbawiona ludzi. Ta monumentalna architektura cierpi na nadmiar przestrzeni pomiędzy jednym a drugim obiektem — jest bezkresna jak brazylijski interior i sprzeniewierza się modernistycznym obietnicom projektowania miasta według ludzkiej skali.

Koniec karnawału

Pałac Alvorada to kolejny z Niemeyerowskich pałaców zaprojektowany w idiomie architektury lewitującej — częściowo zanurzony w lustrzanej tafli basenu. Siedziba prezydentów Brazylii stanowi najbardziej peryferyjny obiekt na osi administracyjnej. Przypomina paternalistyczną rezydencję *casa grande* trzcinowych plantacji. Ten sam model można odnaleźć w bryle budynku Ministerstwa Sprawiedliwości i w siedzibie władzy wykonawczej tworzących podstawę placu Trzech Władz (Praça dos Três Poderes). Stolicę Nadziei, jak określano Brasília, można czytać jako kolonialną plantację żyjącą z monouprawy (choć może to interpretacja na wyrost — podobno dzisiaj nic się tam nie produkuje). Monumentalne budynki klasy rządzącej i ich lokajów na osi wschodnio-zachodniej i podklasa służących w sypialniach na osi południowo-północnej, a także w licznych fawelach powstałych na obrzeżach miasta.

Brasília miała być najwyższą formą manifestacji architektury jako sztuki społecznej, a stała się oknem wystawowym kapitalizmu, utopią, która zawiodła. Niemeyer z nostalgią wspomina dni, kiedy tworzył Brasília, czas, w którym wszyscy byli *camaraderie*, inżynierowie i *candangos* żyli i pracowali ręką w rękę, a prezydent rezydował w Catetinho — małym pałacu przypominającym drewniany barak. To był czas bezklasowej iluzji, po którym nastąpił okres rozczarowania społeczną funkcją architektury.

Brasília została zaprojektowana jako miasto bez faweli. Jednakże już w pierwszych dniach budowy bosi, wychudzeni *candangos* zaczęli tworzyć prowizoryczne osady. Jedną z nich strategicznie nazwali na cześć żony prezydenta Sara Kubitschek Town. Kilka z fotografii Marcela Gautherota przedstawia Sacolândia (Workolandię), prymitywną sypialnię podklasy wykonaną z worków cementu. W dniu inauguracji Brasília — 21 kwietnia 1960 roku, zarazem symbolicznej rocznicy odkrycia Brazylii — Miasto Nadziei posiada już osiem satelitów. Ceny biletów autobusowych należą do najwyższych w kraju.

„Tylko ci, którzy posiadają pieniądze, mogą korzystać z architektury” — mówi Niemeyer w biograficznym dokumencie *A vida é um sopro* z 2005 roku — reszta relegowana jest do slumsów. „Ubogim mogę zaoferować jedynie chwilę kontemplacji piękna, które tworzę” — dodaje. Brzmi to jak ponury żart w ustach ideowego komunisty, który

w latach czterdziestych projektował kasyna, kluby i restauracje. To ideologiczne pęknięcie widoczne jest również w sferze sacrum: zatwardziały ateista namiętnie tworzący kościoły. Może mieszkańcy Ameryki Południowej posługują się inną niż arystotelesowska logiką. Może to logika oswobodzonego paradoksu — w końcu to ten kontynent w ramach teologii wyzwolenia stworzył obraz Chrystusa z karabinem na ramieniu.

W dniu inauguracji Brasílii architektoniczny establishment posiłkował się literackimi porównaniami: „kafkowski koszmar”, „orwellowskie środowisko”, „wymarzony plac defilad wojskowych”. To miasto dla reżimów totalitarnych, zbudowane jak Sankt Petersburg, na mocy dekretu politycznego. To Pjongjang Ameryki Południowej. Jest w tym jakiś ponury symbol, że Aldous Huxley po swojej podróży z Ouro Preto do Brasílii w 1958 roku opublikował dystopijny *Brave New World Revisited*, w którym kreślił ponurą wizję społeczeństwa przyszłości funkcjonującego w ramach organizacji totalnej.

W 1961 roku Jânio da Silva Quadros, nowo wybrany prezydent Brazylii, lamentował nad tragicznym stanem finansów publicznych i efektywnym roztrwonieniem *cruzeiros*². Tragiczny karnawał brazylijskiej polityki ostatecznie skończył się w 1964 roku. Monumentalną architekturę Oscara Niemeyera spotkało polityczne *nemesis* — wojskowy *coup d'état*.

Nestor architektury pracuje do końca

Po przewrocie wojskowym w 1964 roku Niemeyer, podobnie jak kiedyś jego mentor Le Corbusier, rozpoczyna architektoniczną odyseję: Algieria, Francja, Italia. Nie było już projektu totalnego jak Brasília, porównywanego w skali i charakterze do próby stworzenia Los Angeles w Nowym Jorku przez Roberta Mosesa czy projektu odbudowy kraju przez japońskich metabolistów. Były za to między innymi: siedziba francuskiej partii komunistycznej (chyba w ramach ekspiacji za kasyna Pampulhy), tropikalny hedonizm sambodromu oraz latający spodek muzeum sztuki współczesnej w Niterói, będący świadectwem twórczego kryzysu.

Co gorsza, Niemeyer w podeszłym już wieku z godnym pozazdrośczenia entuzjazmem zaczął poprawiać, z wątpliwym rezultatem, własną twórczość wzdłuż Osi Monumentalnej. Zmianie uległa fasada Ministerstwa Sprawiedliwości (kształt łuków) oraz katedra (pojawily się m.in. nowe witraże autorstwa Marianne Peretti). W 2006 roku ukończone zostały modernistyczna biblioteka kojarząca się z budynkami politbiura z lat sześćdziesiątych oraz pozabawiony naturalnego światła bunkier Muzeum Narodowego. Obie te realizacje zakłóciły symetrię pierwotnego planu miasta.

Dyktatorzy uwielbiają architekturę. Zmarły niedawno przywódca Północnej Korei jest autorem traktatu *O architekturze*. Niemeyerowska Brasília to architektoniczny sen Kim Dzong-Ila. W ramach autorskiej fikcyjnej konkluzji — alternatywnej urbanistycznej interpretacji tej dystopijnej metropolii odnajduję dwie strefy społecznego potencjału. Pierwszą z nich jest znajdujący się na przecięciu osi terminal autobusowy, który Le Corbusier określił mianem „przestrzeni demokratycznej”, drugim takim miejscem jest plac Trzech Władz (Praça dos Três Poderes) — geomantyczny trójkąt z Ministerstwem Sprawiedliwości i prezydenckim biurem Palácio do Planalto tworzącymi jego podstawę. W fikcyjnym scenariuszu obie te lokalizacje zostają

zaludnione przez członków brazylijskiego Movimento dos Trabalhadores Sem Terra (Landless Workers' Movement), najliczniejszej w Ameryce Południowej organizacji społecznej walczącej o prawa socjalne — architektura nareszcie we władaniu *candangos*! ●●●

Źródła:

Building Brasília, zdjęcia: Marcel Gautherot, tekst: Kenneth Frampton, Sergio Burgi, Thames & Hudson, London 2010.

Styliane Philippou, *Oscar Niemeyer: Curves of Irreverence*, Yale University Press, New Haven 2008.

Nicolai Ouroussoff, *Even if His Own Work Isn't Broken, a Brazilian Architect Fixes It*, „The New York Times”, 26.12.2007.

Oscar Niemeyer — *Life is a Breath of Air*, reż. Fabiano Maciel, Brazylia, 2005.

Rem Koolhaas, *Delirious New York: A Retroactive Manifesto for Manhattan*, The Monacelli Press, New York, 1997.

Roland Barthes, *Imperium znaków*, Wydawnictwo KR, Kraków 1999.

Tekst opublikowany w magazynie SARPU-u „ARCH”, marzec/kwiecień 2013, nr 2 (16).

Marcin Szoska — absolwent ekonometrii na Uniwersytecie Ekonomicznym w Krakowie oraz filozofii i socjologii na Uniwersytecie Jagiellońskim. Pracował m.in. jako statystyk w Polsce oraz twórca podręczników koreańsko-angielskich w Korei Południowej. Obecnie mieszka i pracuje w Nowym Jorku. Publikuje na łamach magazynu „Architektura & Biznes”, kwartalnika „Autoportret”, stały współpracownik magazynu „ARCH”. Interesuje się lingwistyczną analizą dyskursu w architekturze, a tekst architektoniczny postrzega jako formę literatury podróżniczej.

1. Członkowie wypraw w głąb interioru w okresie portugalskiego podboju Brazylii.
2. Waluta Brazylii z czasów budowy Brasílii, zastąpiona później przez real.

Built from scratch in the middle of an inhospitable savanna, Brasília is the opus magnum of the late architect Oscar Niemeyer, the last of the great modernists. Has his architecture fulfilled the dream about a 'city of happy people'?

In his book *Empire of Signs*, the French philosopher Roland Barthes analyzes the plan of Tokyo, comparing the topography of the Far Eastern metropolis to a Chinese ideogram. From the semiotic perspective, the Brazilian capital, Brasília, is a cross shaped according to local terrain, best seen from a bird's-eye view. It is the same crucifix that featured on the flags of the ships commanded by Pedro Álvares Cabral, the Portuguese explorer regarded as the discoverer of Brazil. The same one that featured on the first flag that the Portuguese colonizers planted on Brazilian soil. These are also two straight lines intersecting at a right angle, like the *cardo* and *decumanus* of Roman cities. Finally, it is the bow and arrow of the Amazon Indians.

Brave New World

The history of Brasília, a city created *ex nihilo, ex novo* in the second half of the 1950s, resembles the plot of Werner Herzog's film *Fitzcarraldo*. There, an Irish-born engineer decides to build an opera in a small city set in the middle of the Peruvian rainforest. In the case of the Brazilian capital, instead of an Irishman, we have three *bandeirantes*¹: a president with a Slavic-sounding last name, a planner, and an architect, and legions of *candangos*, nomadic farm

workers who have come to build the capital of the world in three years' time. Instead of the Peruvian rainforest, we have the *cerrado*, the Brazilian savanna, and instead of an opera — a huge complex of government buildings.

The president is Juscelino Kubitschek de Oliveira, known simply as JK, the President of Brazil from 1956 to 1961. He is a prophet of national unification and territorial integration through transport infrastructure. Some 17,000 kilometres of roads are built during his tenure, some of them cutting through areas previously unknown to cartographers. Brazil becomes the world's seventh largest automobile manufacturer. Building a new capital city in the heart of the Brazilian interior is also considered by Kubitschek a symbol of decolonization. Brazilians, he believes, must stop clinging, like crabs, to the shore where the Portuguese colonizers had built their urban power.

The planner is Lúcio Costa, whose Pilot Plan wins a contest for the new capital's layout. Brazilian poet Vinícius de Moraes writes: 'He will build for us a pristine city in the desert . . . a city of happy people'. Costa's Pilot Plan grows out of an elementary gesture of marking a space, taking it into possession: two axes intersecting at a right angle. Founding a new city in the savanna is a pioneering act of conquest in the spirit of the colonial tradition. Brazil is discovered again, this time by the Brazilians themselves.

The architect is Oscar Niemeyer, for whom Brasília will become the opus magnum: he will design numerous landmarks here. Niemeyer has already worked both with Costa — with whom they did the Brazilian pavilion for the 1939 New York World's Fair — and with JK, for whom he had built casinos, clubs and restaurants in the suburban neighbourhood of Pampulha in the early 1940s, when Kubitschek served as the mayor of Belo Horizonte.

Axis Mundi

On 2nd December 1956, the architecture of Brasília was born. One of the first objects that was built was an airport, a hub to connect the future capital with the rest of the huge country. Besides the bow of the Amazon Indians and the cross of the Portuguese colonizers, Lúcio Costa's Pilot Plan layout resembles also the shape of an airplane, to which Le Corbusier had devoted his 1935 book, *Aircraft*.

Rejected in Paris, Le Corbusier goes to the New World, hoping to realize his urbanistic concepts there. New York leaves him disillusioned, the architect calling the Manhattan a 'pathetic paradox'. He travels from one metropolis to another, eager to implement his La Ville radieuse ('Radiant City') concept. He finally reaches Buenos Aires and Rio de Janeiro, offering — as he did in Rome, Barcelona and Algiers — his 'machine for living' as a remedy for the architectural chaos of those cities.

Invited by Lúcio Costa to Rio de Janeiro to consult the design of the Ministry of Health and Education building, Le Corbusier performs more miracles within just twenty days than Christ did in Galilee. He transforms the local architecture, and Oscar Niemeyer feels anointed, as it were, by his genius.

Besides the Athens Charter, a document published by Le Corbusier in 1943, Costa sought inspirations for Brasília — a city without history — in the ancient world: from the majestic forms of Egypt to the cosmogonic principles of the Roman Empire.

Brasília consists of two axes comprising a system of isolated spaces: work and living quarters. The north-south axis is the superquadra, a multiplied unit of four superblocks resting on massive pillars. For every four superquadras there is a primary school, for every superblock, a kindergarten. No more than six storeys, the designers decide. A similar conclusion had been reached several years earlier, in 1952, by Alison and Peter Smithson, the designers of the Golden Lane Estate. Above the sixth floor, man loses metaphysical contact with the earth.

The east-west axis, in turn, is dedicated to government, with a high concentration of levitating monuments symbolizing the country's prestige (e.g. the Itamaraty Palace) and empty formal gestures (e.g. the Congressional Palace) designed by Oscar Niemeyer. It also features multi-level transport infrastructure, built according to the 'city + speed = success' formula, distantly inspired by the New York-based highway fetishist, Robert Moses. Alongside the vast and empty thoroughfare — BUREAUCRACY — a space 'public' by name only.

All this is perfectly well captured in beautiful black-and-white photographs taken by Marcel Gautherot, a French photographer who documented Brazilian architecture. The elevated platform holding the 'bowl' of the House of Representatives and the dome of the Senate — intended as a modern equivalent of the ancient agora in the heart of the city — is virtually devoid of people in most of the images. This is monumental architecture suffering from an excess of space between the buildings; it is vast like the Brazilian interior and reneges on the modernist pledge to design cities on a human scale.

End of Carnival

Partly submerged in the mirror-like surface of the swimming pool, the Palácio da Alvorada, the official residence of the president of Brazil, is another of Niemeyer's palaces designed in the idiom of levitating architecture. Resembling a paternalistic *casa grande* of the sugar-cane plantations, the same model can be found in the form of the Justice Ministry building and in the building of the executive branch of government (Palácio do Planalto) at the Praça dos Três Poderes (Square of the Three Powers) public plaza. The Capital of Hope, as has been called Brasília, can be interpreted as a monocultural plantation (although services today account for over 90 percent of local GDP), with the monumental buildings of the ruling class and their lackeys spread along the east-west axis and the underclass inhabiting the 'dormitories' of the north-south one and the numerous favelas surrounding the city.

Brasília was meant as a supreme manifestation of architecture as a social art but instead became a showcase of capitalism, a failed utopia. Niemeyer liked to remember the days when the city was being built, a time of camaraderie when the engineers and the *candangos* lived and worked hand in hand, and the president resided in the Catetinho, a small palace resembling a wooden barrack. This was a period of classless illusion, which was followed by disappointment with the social function of architecture.

Brasília was designed as a city without favelas but as soon as the construction started, the bare-footed, gaunt *candangos* started building makeshift settlements. One of those was strategically called Sara Kubitschek Town in honour of the president's wife. Several of Marcel Gautherot's pho-

tographs show Sacolândia (Bagland), a shanty town built with empty concrete bags. On its inauguration on 21st April 1960 — a symbolic anniversary of the discovery of Brazil, the Capital of Hope already had eight satellite towns. Bus fares are among the country's highest.

'For now, only those who have money benefit from architecture. The rest are fucked up in the slums', Oscar Niemeyer says in the 2005 biopic *A vida é um sopra*. Twenty years after the city was built, he said that the poor 'see the beauty of Brasília through binoculars'. All this sounds like a bad joke from an ideological communist who in the 1940s designed casinos, clubs and restaurants. This ideological rupture is also evident in the sphere of the sacred: an avowed atheist passionately designing churches. But perhaps the people of South America follow a logic different than the Aristotelian one. Perhaps it is a logic of the paradox made familiar; after all, it is there that the liberation theology movement created the image of Christ in guerrilla fatigues and carrying a rifle.

On the day Brasília was officially inaugurated, the architectural establishment resorted to all kinds of literary metaphors: 'a Kafkaesque nightmare', 'an Orwellian environment', 'a dream place for military parades'. It is a city for totalitarian regimes, built, like Saint Petersburg, by political decree. It is the Pyongyang of South America. There is some grim symbolism to the fact that after his 1958 trip from Ouro Preto to Brasília in 1958, Aldous Huxley published the dystopian *Brave New World Revisited*, where he concluded that the world was becoming the totalitarian place.

In 1961, Jânio da Silva Quadros, the newly elected president of Brazil, deplored the grave condition of the country's public finances and the misspending of *cruzeiros*² for show in the past. The tragic carnival of Brazilian politics ended definitely in 1964; Oscar Niemeyer's monumental architecture met its political nemesis: a military coup.

Doyen of Architecture Working Till the End

Following the 1964 military coup, Niemeyer, like his mentor Le Corbusier before him, goes on an architect's odyssey: Algeria, France, Italy. There were no total projects to be done anymore, comparable in scale and character to Robert Moses' work in New York, or the Japanese Metabolists' post-WWII reconstruction designs. Instead, there were projects like the French communist party building in Paris (probably as expiation for the casinos in Pampulha), the tropically hedonistic Sambodrom in Rio de Janeiro, or the flying saucer of the museum of modern art in Niterói, an evidence of a creative crisis.

To make matters worse, while already in an advanced age, Niemeyer began, with admirable enthusiasm, to correct his own designs along the Monumental Axis. The shape of the arches on the façade of the Justice Ministry building was changed, while the Cathedral received new stained-glass windows by Marianne Peretti, among other revisions. 2006 saw the completion of a modernist library building resembling the politburos of the 1960s and of the natural light-lacking bunker of the National Museum. Both projects distorted the original symmetry of the city's layout.

Dictators love architecture. The late leader of North Korea, Kim Jong-il, wrote a treatise *On Architecture*. Niemeyer's Brasília is his dream fulfilled. As part of my

own fictional conclusion — an alternative urbanistic interpretation of the dystopian metropolis — I find in Brasília two zones of social potential. One is the bus terminal at the intersection of the axes, which Le Corbusier referred to as a 'democratic space', and the other is the Square of the Three Powers (Praça dos Três Poderes), a geomantic triangle with the Justice Ministry and Palácio do Planalto buildings at its base. In my fictional scenario, both are inhabited by members of Brazil's Movimento dos Trabalhadores Sem Terra (Landless Workers' Movement), South America's largest social movement — architecture finally in the hands of the *candangos*! ●●●

Bibliography:

Building Brasília, photographs: Marcel Gautherot, text: Kenneth Frampton, Sergio Burgi, London: Thames & Hudson, 2010.
Styliane Philippou, *Oscar Niemeyer: Curves of Irreverence*, New Haven: Yale University Press, 2008.
Nicolai Ouroussoff, 'Even if His Own Work Isn't Broken, a Brazilian Architect Fixes It', *The New York Times*, 26 December 2007.
Oscar Niemeyer — Life is a Breath of Air, dir. Fabiano Maciel, Brazil, 2005.
Rem Koolhaas, *Delirious New York: A Retroactive Manifesto for Manhattan*, New York: The Monacelli Press, 1997.
Roland Barthes, *Empire of Signs*, trans. Richard Howard, Hill & Wang, 1983.

This essay was originally published in the periodical of the Union of Polish Architects: *ARCH*, no. 2 (16), March–April 2013.

Marcin Szoska graduated with a degree in Econometry from the Kraków University of Economics and in Philosophy and Sociology from the Jagiellonian University in Kraków. He has worked in a variety of positions, including as a statistician in Poland and an author of Korean-English textbooks in South Korea. He currently lives and works in New York City. He writes for magazines such as *Architektura & Biznes* or the *Autoportret* quarterly and regularly contributes to *ARCH*. He is interested in the linguistic analysis of the architectural discourse and considers writing about architecture as a form of travel literature.

1. Members of expeditions into the Brazilian interior during the Portuguese conquest era.
2. The currency of Brazil from 1942 to 1986, later replaced by the real.

Mauro Restiffe, *Oscar nr 18*, 2012, odbitka srebrówobromowa, dzięki uprzejmości artysty i Galeria Fortes Vilaça, São Paulo

Fabiano Rodrigues, *Bez tytułu*, 2012, fotografia, dzięki uprzejmości artysty i galerii Logo, São Paulo

Mauro Restiffe, *Oscar #18*, gelatin silver print, 2012, courtesy of the artist and Galeria Fortes Vilaça, São Paulo

Fabiano Rodrigues, *Untitled*, 2012, photograph, courtesy of the artist and Logo gallery, São Paulo





14.01–21.02.2014

36 | 37

Miejsce Projektów Zachęty | Zachęta Project Room

Brazil: arte/música / Brazylia: sztuka/muzyka

Brazil: arte/música / Brazil: Art/Music

kuratorka | curator: Magda Kardasz
współpraca | collaboration: Karolina Bielawska

artyści | artists: Cabelo, Arnaldo Dias Baptista, Fabiana Faleiros, Laercio Redondo, Vivian Caccuri

Wystawa koncentruje się na niebezpiecznych związkach między sztukami wizualnymi a muzyką. Nie tylko wyrafinowani miłośnicy muzyki wiedzą, że Brazylia to prawdziwy tygiel muzyczny. Bossa nova, samba, tropikalna psychodelia, funk — to tylko niektóre ze współczesnych nurtów obecnych w muzyce tego kraju. Charakterystyczne dla twórców tam działających jest przekraczanie gatunkowych dziedzin sztuki. Pokaz w MPZ składa się z dzieł, w których pojawiają się wątki muzyczne. Znalazły się tu prace przypominające klasyków sceny muzycznej — jak instalacja Laercio Redondo poświęcona Carmen Mirandzie — oraz dzieła muzyków, którzy zostali artystami wizualnymi, jak obrazy kultowego wokalisty Os Mutantes — Arnalda Diasa Baptisty. Wystawa obejmuje także performatywne działania w wykonaniu muzyka, poety, artysty wizualnego Cabelo oraz artystki młodszej generacji — też znanej z działań na pograniczu sztuk — Fabiany Faleiros. ●●●



The exhibition deals with 'dangerous liaisons' between the visual arts and music. Not only music lovers know that Brazil is truly a musical melting pot: bossa nova, samba, tropical psychedelia or funk are but some of the contemporary trends present in Brazilian music. Artistic crossovers and interdisciplinary approaches being characteristic for Brazilian artists, the exhibition at the Zachęta Project Room presents works that feature musical themes. On display are works that recall iconic figures of Brazilian music, such as Laercio Redondo's installation devoted to Carmen Miranda, and works of musicians-come-visual artists, such as the paintings of Arnaldo Dias Baptista, vocalist of the cult band Os Mutantes. The show features also performative actions by Cabelo, a musician, poet and visual artist, and by a younger-generation multidisciplinary artist, Fabiana Faleiros. ●●●

Laercio Redondo, *Carmen Miranda — uma opera da imagem / Carmen Miranda — opera obrazu*, 2010–2013, rzeźba dźwiękowa, fot. Sérgio Araujo, dzięki uprzejmości artysty oraz Silvia Cintra+Box 4 Gallery, Rio de Janeiro

Laercio Redondo, *Carmen Miranda — uma opera da imagem / Carmen Miranda — an opera of the image*, 2010–2013, sound sculpture, photo by Sérgio Araujo, courtesy of the artist and Silvia Cintra+Box 4 Gallery, Rio de Janeiro



1.02—16.03.2014

38 | 39

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

Kuba Dąbrowski

Film obyczajowy produkcji polskiej

A Drama Feature Film of Polish Production

kuratorka | curator: Joanna Kinowska

Kuba Dąbrowski jest znanym, utalentowanym, interdyscyplinarnym i ciągle młodym fotografem. Jego wystawa monograficzna to przegląd zdjęć pochodzących z różnych okresów i fascynacji, z odmiennych kontekstów i rejestrów, ułożonych — jak tytułowy film — w pewną sekwencję. W roli głównej został obsadzony, jak się wydaje, sam autor. Brak pewności wynika tu z uniwersalnego charakteru opowiadanej historii.

Wystawa-film (obyczajowy) opowiada o dorastaniu, przemianach, marzeniach bliskich i dalekich. Można wręcz uznać go za przedsięwzięcie patriotyczne — jest obrazem tego kraju i ludzi tu żyjących. Główny bohater urodził się i dorastał w Białymstoku. Interesował się muzyką, koszykówką z NBA i amerykańskimi filmami oglądanymi na kasetach wideo. Zdał maturę i wyjechał na studia. Podobnie jak jego rówieśnicy był świadkiem ważnych zmian w kraju. Na jakiś czas wyjechał z Polski, wrócił i założył rodzinę. Historia jakich wiele, typowa dla jego pokolenia. Na zdjęciach rozpoznamy m.in. Białystok, Kraków, Warszawę.

Dąbrowski robi zdjęcia od 14 roku życia. To, czego nie sfotografował sam, reprodukuje z gazet, telewizji, komiksów. Wszystkie zdjęcia, choć nieuporządkowane chronologicznie ani tematycznie, wydają się układać w sceny czy epizody, opowiadać barwną i dynamiczną, a jednocześnie nostalgiczną historię. Fabuła przeplatana jest odniesieniami do historii już obejrzanych, wydarzeń już przeżytych. Narracja, podążając za skojarzeniami widza, może rozwinąć się w zupełnie nowym, nieprzewidywanym przez autora kierunku.

Film obyczajowy produkcji polskiej to wystawa zdjęć i jednocześnie refleksja, choć snuta w sposób dyskretny, na temat posługiwania się medium fotografii. Oprócz zdjęć zawiera wybór filmów i pokaz slajdów, towarzyszy jej specjalnie dobrany dźwięk. Składają się nań, z jednej strony, przetworzone, zinterpretowane na nowo szlakiery muzyki światowej, z drugiej zaś — oryginalne utwory, które mogą być ulubionymi utworami autora albo po prostu są dobrym tłem, ścieżką dźwiękową tego filmu. ●●●

Joanna Kinowska

Kuba Dąbrowski is a renowned, talented, interdisciplinary and still young photographer. His monographic exhibition comprises a selection of images from various periods and fascinations, from various contexts and registers, arranged — like the titular 'film drama' — into a sequence. The author himself seems to have been cast in the lead role, the tentativeness owing to the universal character of the story being told.

The exhibition-as-film (drama) tells about growing up and changing, about close and distant dreams. It can actually be regarded as a patriotic project: an image of the country and its people. The main protagonist was born and grew up in Białystok, a city in eastern Poland. His youthful interests included music, NBA basketball, and Hollywood movies watched on VHS tapes. He graduated from high school and went to university. Like the rest of his generation, he witnessed the 1989 political breakthrough and the collapse of communism. He left Poland for some time, returned and started a family. A story like many others, typical for his generation. Among the cities portrayed in the photographs are Białystok, Kraków and Warsaw.

Dąbrowski has been taking pictures since the age of 14. What he hasn't photographed himself, he reproduces from newspapers, TV or comic books. Though not organized chronologically or by subject, the images seem to arrange themselves into scenes or episodes, telling a colourful, dynamic — and nostalgic at the same time — story, interwoven with references to movies already viewed and events already experienced. Following the associations arising in the viewer's mind, the narrative can develop in new, unpredictable directions.

A Polish Film Drama is both an exhibition of photographs and a reflection — albeit a discreet one — on the uses of the photographic medium itself. Besides photographs, it features a selection of films and a slide show, and comes accompanied by a special soundtrack comprising modified international pop hits and original tracks that can be the author's favourites or simply a good audio background for the 'movie'. ●●●

Joanna Kinowska



Z Kubą Dąbrowskim rozmawia Joanna Kinowska Kuba Dąbrowski talks to Joanna Kinowska

Twoje zdjęcia można zobaczyć w wielu miejscach, w różnych kontekstach. Są wystawy — stosunkowo niewiele — jest kolejna książka, plakat, blog, Instagram, gazety. Istnieje zatem kilka kanałów — który jest twoim ulubionym i najpełniejszym sposobem wypowiedzi? Czy w ogóle może funkcjonować jeden oddzielony od pozostałych?

Myślę, że nie. Kluczem tutaj jest podmiot liryczny, który wszystko spaja. Lubię porównywać wszystko do muzyki: czasem oglądasz teledyski na Youtube, czasem w telewizji, jeśli masz telewizor, czytasz wywiad z muzykiem w gazecie, idziesz na koncert, słuchasz płyty, a czasami masz piosenkę umieszczoną na jakiejś playliście. Myślę, że z fotografią jest podobnie — w różnych miejscach różnie jej doświadczasz. W fotografii przyjemne jest to, że ona wszędzie może być w jakimś sensie oryginałem. Autor decyduje o tym, co jest oryginałem fotografii i nie jest wcale oczywiste, że chodzi mu o galeryjne powiększenie. W przypadku malarstwa oryginalny obraz wisi na ścianie i wiesz, że to jest ten jedyny, oryginalny obraz. W fotografii oryginałem, punktem odniesienia może być książka albo publikacja w magazynie, albo nawet na blogu. Na przykład ilekroć widzę zdjęcia japońskich fotografów wiszące na ścianie, zwłaszcza Arakiego i Moriyamy, zawsze jestem trochę zawiedziony. To książka jest u nich oryginałem. Z layoutem, drukiem, zapachem farby drukarskiej, ustaloną kolejnością zdjęć. I to, że zdjęcia się widzą wzajemnie na rozkładówkach, że mamy jakiś format... A wystawa jest po prostu prezentacją zdjęć z książki, czymś wtórnym wobec niej.

W ogóle fotografia stosunkowo słabo sprawdza się na wystawach. Szczepie mówiąc, spotkanie z prawdziwą odbitką rzadko daje nowe przeżycie, przynajmniej jeśli o mnie chodzi. Przykład: byliśmy w Mediolanie w Museo del Novecento, w nowo otwartym muzeum sztuki XX wieku. Były tam akurat dwie wystawy, jedna o dziełach z nurtu dada z prywatnych mediolańskich kolekcji, druga pokazująca fotografie z kolekcji Bank of America. Najpierw zobaczyłem dadaistów i to było po prostu super. Nagle okazało się, że rzeczy, o których myślałem, że są duże, w rzeczywistości są małe i zupełnie inaczej działają w tej skali. Kiedy oglądasz kolaże w rzeczywistości, widzisz, że te wklejone rzeczy mają różne faktury, inaczej łapią światło, zauważasz niedoskonałości. Obcujesz z obiektem. Dwa piętra niżej oglądamy wystawę fotografii i mamy na niej wszystkich: Edwarda Steichena, Alfreda Stieglitza, Roberta Franka... I nie ma większej różnicy między zobaczeniem ich na wystawie a oglądaniem książki o historii fotografii. A przecież na takich starych odbitkach już pojawia się faktura, srebro zachowuje się w niespotykany dzisiaj sposób — te odbitki są w pewnym sensie obiektami. Powinienem przed nimi klękać. Tam dotarło do mnie wyraźnie, że planując wystawę fotograficzną, trzeba myśleć o budowaniu nowego doświadczenia. Szczególnie teraz, w czasach przyspieszonego obiegu informacji, obiegu obrazu, jakiego nie było nigdy wcześniej. Trzeba dać coś, czego nie można dostać w internecie. Tak jest na przykład ze zdjęciami Andreasa Gursky'ego: musisz zobaczyć je w oryginale,



żeby zadziały na ciebie skalą. Musisz zobaczyć wystawę Wolfganga Tillmansa, bo ona jest po prostu wystawą Wolfganga Tillmansa...

To są ściany, a nie pojedyncze zdjęcia. On konstruuje na wystawie inny świat, programuje to nowe przeżycie. Opiszmy teraz twoją wystawę. Co ją odróżnia od biegania między blogiem a Instagramem czy oglądania książki?

Przede wszystkim jest przestrzenna, trójwymiarowa, mogą wydarzyć się na niej rzeczy, które w internecie i na papierze są po prostu fizycznie niemożliwe. Będąc w galerii, odbierasz tę narrację większą liczbą zmysłów — coś działa rozmiarem, czegoś możesz posłuchać itd. No i ludzie przychodzą do Zachęty po to, żeby zobaczyć wystawę, na niej skupia się ich uwaga. Wobec tego można sobie pozwolić na większe niuansowanie opowieści niż zwykle. Kolejna sprawa: blog jest formą publicznie otwartą, dostępną dla wszystkich. I to jest dla mnie jakiś mentalny hamulec, zatrzymuję się na pewnym poziomie, kontroluję głębokość zwierzenia. Tymczasem w książce i na wystawie mam poczucie, że nie muszę tego robić. Myślę, wracając do muzycznej metafory, że wystawa jest trochę jak koncert. To najbardziej bezpośrednia forma kontaktu między artystą i odbiorcą. A przed wystawą jest wernisaż, który może być już zupełnie jak koncert.

Oklaski.

Bisy. Demolowanie sprzętu. ●●●

Fragment rozmowy pochodzi z przygotowywanej książki: *Kuba Dąbrowski, Film obyczajowy produkcji polskiej*, pod red. Joanny Kinowskiej, Zachęta — Narodowa Galeria Sztuki, Warszawa 2014

Kuba Dąbrowski, ur. w 1980 roku w Białymstoku. Fotograf, absolwent socjologii na Uniwersytecie Jagiellońskim w Krakowie i fotografii w Instytucie Fotografii Twórczej (ITF) w Opawie (Czechy).

Your photographs can be seen in many places, in various contexts. In exhibitions — though there have been relatively few — in books, posters, on your blog and Instagram, in newspapers. There are, therefore, several channels — which is your favourite and most comprehensive means of expression? Can any of them be separated from the others at all?

I don't think so. The key here is the lyrical subject which holds it all together. I like to compare everything to music: sometimes you watch music videos on YouTube, sometimes on TV (if you own a TV set), you read an interview with a musician in a newspaper, go to a concert, listen to a record, and sometimes you have a song placed on some playlist. I think it's a similar case with photography — you experience it differently in different places. What is nice about photography is that it can retain its 'original' quality everywhere. It is the author who decides what is the 'original' photograph — and it doesn't have to be the gallery blow-up. In painting, the original picture hangs on the wall and you know that this is the original. In photography, the 'original', the primary point of reference, can be a book or a publication in a magazine or even on a blog. For example, whenever I see photographs by the Japanese photographers, especially Araki and Moriyama, hanging on the gallery wall, I'm always a bit disappointed. In their case, the original is the book. With the layout, the print, the smell of ink, the sequence of the images. And that the photos 'see' each other in the facing pages, that the book has a certain format... The exhibition, on the other hand, is just a presentation of pictures from the book and, as such, something secondary.

Generally, I'd say that photography works out rather poorly in exhibitions. To be honest, encountering a physical print seldom produces a new experience, at least as far as I'm concerned. For example, we were in Milan at the Museo del Novecento, a newly opened museum of 20th-century art. Two exhibitions were on show, one featuring Dada works from private Milan collections, the other presenting photographs from the Bank of America collection. First I saw the Dadaists and it was simply great. It suddenly turned out that things that I used to think were large were in fact small and in this scale their effect was completely different. When you view collages in reality, you see that the parts that have been pasted in have different textures, that they catch the light in different ways, you notice various imperfections. Put shortly, you experience an object. Two floors below, we are viewing a photography exhibition and there is everyone there: Edward Steichen, Alfred Stieglitz, Robert Frank, etc. And it turns out there is no fundamental difference between viewing these images in a museum show

and in an art book. Why, in such old prints there is texture, the silver behaves in unpredictable ways — in a certain sense, these prints are objects. I should be kneeling down before them. There it occurred to me that, in planning a photography exhibition, you need to think about building a new experience. Especially today, at a time when information and images circulate at an unprecedented pace. You need to offer the viewer something they won't get on the Web. Such as, for example, is the case with the photographs of Andreas Gursky: you need to see the originals so that their scale makes its impact on you. You need to see a Wolfgang Tillmans exhibition because it's simply a Wolfgang Tillmans exhibition.

Those are entire walls rather than single images. Tillmans builds a whole new world in his exhibition, programming a new experience. Let us now describe your show. What makes it different from switching between your blog and your Instagram or browsing through your photo book?

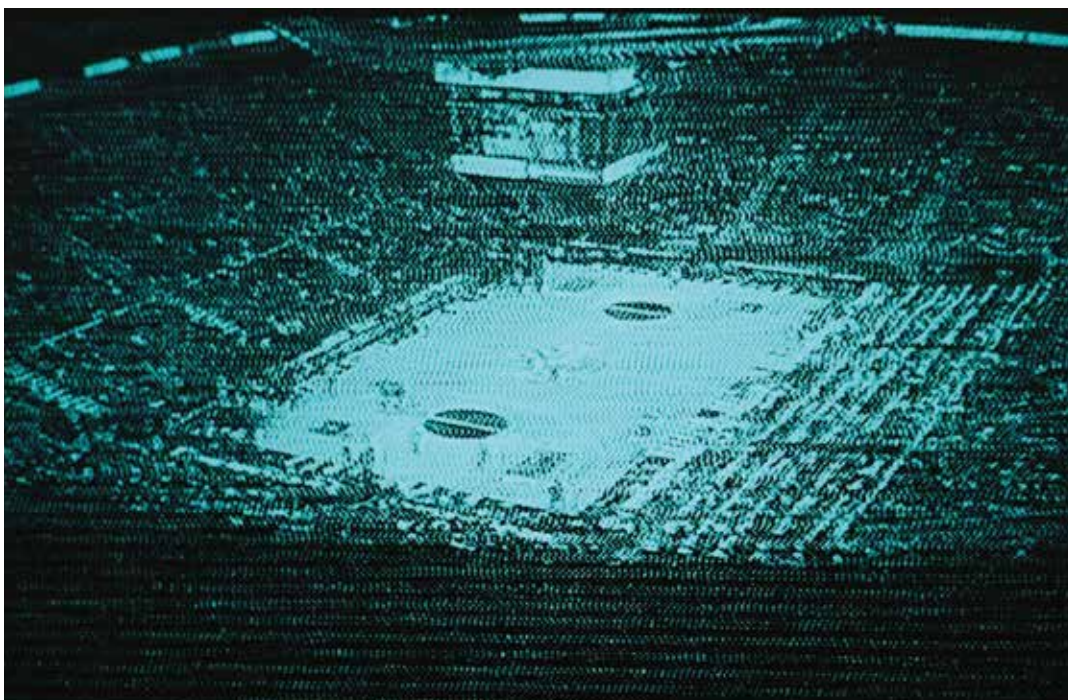
First of all, it's spatial, three-dimensional, so there is room in it for things that are simply impossible, physically, on the Web or on paper. When you are in the gallery, you experience the narrative with a greater number of senses: there is scale, there are sounds, and so on. Plus, people come to the Zachęta to see the show so they naturally focus on it during their visit. This means you can make the story more nuanced than usual. Another thing is that a blog is a public, open form, accessible to anyone. For me this creates a mental barrier and I stop at a certain level, controlling the depth of my confession. This is something I don't feel I need to do in a book or an exhibition. Returning to the musical metaphor, I think the exhibition is something like a concert. It is the most direct form of contact between the artist and the recipient. And before the exhibition comes the opening reception which can be like a concert proper.

Applause.

Encores. Demolishing the equipment. ●●●

The fragment of the conversation is from the upcoming book *Kuba Dąbrowski, A Drama Feature Film of Polish Production*, edited by Joanna Kinowska, Zachęta — Narodowa Galeria Sztuki, Warszawa 2014

Kuba Dąbrowski, born 1980 in Białystok, is a photographer with a degree in Sociology from the Jagiellonian University in Kraków and Photography from the Institute of Creative Photography of the Silesian University in Opava.







Grudzień, styczeń, luty...

Kalendarz wydarzeń

- wstęp wolny | admission free
● wstęp w cenie biletu | admission included in entrance fee
● wstęp płatny | entrance fee

Mapa. Migracje artystyczne a zimna wojna

1 grudnia (niedziela), godz. 12.15 ●
Oprowadzenie kuratorskie Joanny Kordjak-Piotrowskiej
→ zbiórka w holu głównym

13 grudnia (piątek), godz. 12.15 ○
Spotkanie z cyklu *Patrzeć/Zobaczyć. Sztuka współczesna i seniorzy*
→ prowadzenie: Barbara Dąbrowska i Maria Kosińska
→ zbiórka w holu głównym
→ zapisy: wt.–niedz. 12–20, tel. 22 556 96 51

9 stycznia (czwartek), godz. 18 ○
Spotkanie z Jankiem Simonem na wystawie
→ zbiórka w holu głównym

18 stycznia (sobota), godz. 12 ○
Sesja naukowa towarzysząca wystawie

Przedmiotem sesji będzie polityka kulturalna we wczesnych, powojennych latach PRL-u, jej realizacja i zderzenie z rzeczywistością, a celem — wpisanie ukazanych na wystawie zjawisk w szerszy kontekst, zwłaszcza w odniesieniu do krajów byłego bloku wschodniego i ich relacji z Zachodem. Szczególnie istotnym wątkiem będą związki i wymiana artystyczna z Francją w latach czterdziestych i pierwszej połowie lat pięćdziesiątych. W sesji wezmą udział historycy sztuki zajmujący się sztuką i krytyką artystyczną wybranego okresu oraz badający relacje pomiędzy Wschodem i Zachodem. Wśród zaproszonych uczestników są również wybitni historycy sztuki z zagranicy.
→ sala multimedialna, wejście od ulicy Burschego

Robert Maciejuk, Honza Zamojski. Góra i dół

17 stycznia (piątek), godz. 12.15 ○
Spotkanie z cyklu *Patrzeć/Zobaczyć. Sztuka współczesna i seniorzy*
→ prowadzenie: Barbara Dąbrowska i Maria Kosińska
→ zbiórka w holu głównym
→ zapisy: wt.–niedz. 12–20, tel. 22 556 96 51

26 stycznia (niedziela), godz. 12.15 ●
Spotkanie z artystami Robertem Maciejukiem i Honzą Zamojskim na wystawie
→ zbiórka w holu głównym

Amor e ódio a Lygia Clark / Kocham i nienawidzę Lygii Clark

15 grudnia (niedziela), godz. 12.15 ●
Oprowadzenie kuratorskie Magdy Kardasz
→ zbiórka w holu głównym

14 lutego (piątek), godz. 12.15 ○
Spotkanie z cyklu *Patrzeć/Zobaczyć. Sztuka współczesna i seniorzy*
→ prowadzenie: Barbara Dąbrowska i Maria Kosińska
→ zbiórka w holu głównym
→ zapisy: wt.–niedz. 12–20, tel. 22 556 96 51

20 lutego (czwartek), godz. 18 ○
Spotkanie z Katarzyną Przeźwiarską na wystawie
→ zbiórka w holu głównym

W każdy czwartek na wystawie będą odbywały się wykłady, odczyty i performanse związane z instalacją Leandro Nerefuha oraz pokazy filmów dokumentalnych i artystycznych. Szczegółowy program na stronie Zachęty. W programie m.in.:
Oscar Niemeyer. Życie jest westchnieniem, reż. Fabiano Maciel, Brazylia, 2010, 90 min
Tropicália, reż. Marcelo Machado, Brazylia, Stany Zjednoczone, Wielka Brytania, 2012, 87 min

Kuba Dąbrowski. Film obyczajowy produkcji polskiej

2 lutego (niedziela), godz. 12.15 ●
Oprowadzenie kuratorskie Joanny Kinowskiej
→ zbiórka w holu głównym

6 lutego (czwartek), godz. 18 ○
Oprowadzenie autorskie Kuby Dąbrowskiego
→ zbiórka w holu głównym

14 marca (piątek), godz. 12.15 ○
Spotkanie z cyklu *Patrzeć/Zobaczyć. Sztuka współczesna i seniorzy*
→ prowadzenie: Barbara Dąbrowska i Maria Kosińska
→ zbiórka w holu głównym
→ zapisy: wt.–niedz. 12–20, tel. 22 556 96 51

PROGRAM FILMOWY

W grudniu kontynuujemy program filmowy towarzyszący wystawie *Domy srebrne jak namioty*. Prezentujemy przegląd filmów fabularnych wybranych przez kuratorkę wystawy, dotyczących tematyki romskiej.

3 grudnia (wtorek), godz. 18 ○
Spotkałem nawet szczęśliwych Cyganów,
reż. Aleksandar Petrović, Jugosławia, 1967, 94 min

10 grudnia (wtorek), godz. 18 ○
Cygan, reż. Martin Šulík, Czechy, Słowacja, 2011, 100 min

17 grudnia (wtorek), godz. 18 ○
To tylko wiatr, reż. Benedek Fliegauf, Węgry, Niemcy, Francja, 2012, 86 min

→ sala multimedialna, wejście od ulicy Burschego

W styczniu i lutym program filmowy poświęcony będzie tematowi związanym z wystawami *Amor e ódio a Lygia Clark / Kocham i nienawidzę Lygii Clark* oraz *Brazil: arte/música / Brazylia: sztuka/muzyka*. Zaprezentujemy filmy dokumentalne poświęcone brazylijskiej architekturze i muzyce, głównym wątkom przewijającym się w pracach na obu wystawach, jak również wybrane filmy fabularne. Program tworzą klasyki brazylijskiego kina, jak również najnowsze produkcje.

Terminy:

7 stycznia, 14 stycznia, 21 stycznia, 28 stycznia,
4 lutego, 11 lutego, 18 lutego
→ wtorki, godz. 18
→ sala multimedialna, wejście od ulicy Burschego
→ wstęp wolny

WARSZTATY I OPROWADZANIA

WARSZTATY

Przez cały czas trwania wystaw prowadzimy warsztaty dla dzieci i młodzieży, których celem jest zapoznanie z wystawą, pobudzenie kreatywności, zachęcenie do zadawania pytań i zmotywowanie do twórczego działania i myślenia.

→ zajęcia odbywają się od wtorku do piątku od godz. 12
→ koszt: 150 zł od grupy do 25 osób (przedszkole i szkoła podstawowa), do 30 osób (gimnazjum i liceum)
→ czas trwania: ok. 1,5 godziny
→ informacje i zapisy: przedszkole i szkoła podstawowa: 22 556 96 71; z.dubowska@zacheta.art.pl
gimnazjum i liceum: 22 556 96 42; a.zdzieborska@zacheta.art.pl

OPROWADZANIA

Oprowadzanie w języku polskim, angielskim, niemieckim, hiszpańskim lub francuskim
→ koszt: 150 zł
→ grupa może liczyć maksymalnie 30 osób
→ informacje i zapisy: 22 556 96 42; a.zdzieborska@zacheta.art.pl

Events in English

17th December (Tuesday), 5 p.m. ●

Meeting with Benjamin Cope in the series *Zachęta Talks* at the exhibition *Map. Artistic Migrations and the Cold War*

→ meeting in the main hall

18th January (Saturday), 12 ○

Academic conference accompanying the exhibition *Map. Artistic Migrations and the Cold War*

The object of the session's considerations will be cultural policies in the early post-war years of the Polish People's Republic, their realization and their confrontation with reality. The aim of the session will be the attempt to inscribe the phenomena presented at the exhibition in a wider context, in particular in relation to other countries of the former Eastern Bloc and their relations with the West. A particularly important element will be the artistic connections and exchanges with France in the 1940s and early 1950s. Participating in the session will be art historians particularly involved in the art and artistic criticism of the given period, researching the relations between East and West. Amongst the invited participants will also be outstanding art historians from abroad.

→ multimedia room, entry from Burszego Street

21st January (Tuesday), 5 p.m. ●

Meeting with Benjamin Cope in the series *Zachęta Talks* at the exhibition *Robert Maciejuk, Honza Zamojski. Above and Below*

→ meeting in the main hall

11th February (Tuesday), 5 p.m. ●

Meeting with Benjamin Cope in the series *Zachęta Talks* at the exhibition *Amor e ódio a Lygia Clark / Love and Hate to Lygia Clark*

→ meeting in the main hall

11th March (Tuesday), 5 p.m. ●

Meeting with Benjamin Cope in the series *Zachęta Talks* at the exhibition *Kuba Dąbrowski. A Drama Feature Film of Polish Production*

→ meeting in the main hall

22–23.11.2013

Sztuka edukacji. Kultura w programach nauczania. Konferencja dla nauczycieli, animatorów i edukatorów

Art of Education. Culture in Teaching Programmes. Conference for teachers, animators and educators

W dniach 22 i 23 listopada 2013 odbyła się pierwsza ogólnopolska konferencja Ministerstwa Kultury i Dziedzictwa Narodowego *Sztuka edukacji. Kultura w programach nauczania*, organizowana przez Zachętę — Narodową Galerię Sztuki we współpracy z Centrum Sztuki Współczesnej Zamek Ujazdowski oraz Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie.

Celem konferencji — kierowanej do nauczycieli, animatorów, edukatorów z instytucji kultury i organizacji pozarządowych — była prezentacja możliwości włączenia współczesnej kultury i sztuki w szkolny program nauczania oraz przedstawienie dobrych praktyk łączenia zajęć szkolnych z działaniami prowadzonymi przez instytucje kultury.

Dokumentacja fotograficzna, filmowa (zapis transmisji wideo z pierwszego dnia konferencji), oraz materiały edukacyjne, które powstały po warsztatach w CSW, MSN i Zachęcie, są dostępne na stronie <http://sztukaedukacji2013.pl>. ●●●

The Ministry of Culture and National Heritage's first national conference 'Art of Education. Culture in Teaching Programmes', organized by Zachęta — National Gallery of Art in association with the Centre for Contemporary Art Ujazdowski Castle and the Museum of Modern Art in Warsaw, took place on 22th–23rd November.

The purpose of the conference — addressed at teachers, animators and educators from cultural institutions and non-governmental organizations — was to present the possibilities of including culture and art in school curricula, and to exemplify good practices in combining school classes with projects offered by cultural institutions.

Photographic and video documentation of the event as well as educational materials created in the course of workshops at the CCA, MoMA and Zachęta are available at <http://sztukaedukacji2013.pl>. ●●●

9.12.2013

Dzień otwarty 2013

12 godzin ze sztuką!

Open Day 2013. 12 Hours with Art!

Idea dnia otwartego w Zachęcie powstała w 2011 roku, kiedy ruszał projekt Otwarta Zachęta. W tamten grudniowy poniedziałek po raz pierwszy zaprosiliśmy naszą publiczność do spędzenia dnia w galerii. Pierwszy dzień otwarty odbywał się pod hasłem *Jak upowszechniać i otwierać*. Widzowie mogli zobaczyć aktualne wystawy, spotkać się z kuratorami oraz wziąć udział w panelach dyskusyjnych. Natomiast ubiegłoroczny dzień otwarty stał się świętem Otwartej Zachęty, która obchodziła swoje pierwsze urodziny. W galerii odbyły się: warsztaty dla najmłodszych i dla młodzieży, spotkania na temat otwartości w instytucjach kultury oraz historii budynku galerii, a także cieszące się ogromną popularnością zwiedzanie zakamarków Zachęty. Wieczór zakończył spektakl Teatru Improvizowanego Klancyk oraz Creative Party — impreza muzyczna z tworzonymi na żywo wizualizacjami wykorzystującymi materiały dostępne na licencjach Creative Commons w portalu OtwartaZacheta.pl.

Tegoroczny dzień otwarty zaplanowaliśmy na 9 grudnia. Hasło przewodnie to *12 godzin ze sztuką* — Zachęta będzie czynna od godziny 10 do 22. W tym czasie każdy widz, duży i mały, znajdzie u nas coś dla siebie. Jak zawsze w dniu otwartym wstęp na wszystkie wystawy i wydarzenia jest bezpłatny. ●●●

The idea of a Zachęta open day was born in 2011, when the Open Zachęta project was being launched. Then, on a cool December Monday, we invited our public for the first time to spend a whole day at the gallery. The motto of that first open day was 'How to Popularize and Open'. Visitors were able to view current shows, meet curators and participate in discussion panels. Last year's open day, in turn, became a festival of the Open Zachęta project as it celebrated its first anniversary. Attractions included workshops for children and youth, meetings and lectures on the idea of institutional openness and on the Zachęta building's history and, last but not least, guided tours of the Zachęta's little-known corners, which proved extremely popular. The evening concluded with a performance by the Klancyk Improvised Theatre, followed by the Creative Party, a music event featuring live visualizations created using content available on Creative Commons licences through the OtwartaZacheta.pl website.

This year's open day is on 9th December and the motto is '12 Hours with Art', the gallery being open from 10 a.m. to 10 p.m. During that time, every visitor who comes to the Zachęta will find something interesting for themselves, regardless of their age. As usual on open days, access to all exhibitions and events is free. ●●●



W Księgarni Artystycznej

At the Art Bookshop

19.12.2013

godz. 19, sala multimedialna | 7 p.m., multimedia room

Podwójna premiera magazynu „Biuro”.

Koncerty: Kuba Suchar,
Czarny Latawiec i VJ Emiko

Double launch of *Biuro* magazine.

With music performances by Kuba Suchar,
Czarny Latawiec & VJ Emiko

Od kilku lat BWA Wrocław wydaje magazyn „Biuro”, koncentrujący się na zagadnieniach współczesnej kultury wizualnej, sztuki, designu i przestrzeni publicznej. Każda edycja to swego rodzaju dwuwymiarowa przestrzeń wystawiennicza. Dwa najnowsze numery „Biura” zostały opublikowane jednocześnie: bohaterem jednego jest miasto Wrocław, tematem drugiego — skóra i wszelkie możliwe z nią skojarzenia. Podczas premiery będzie można posłuchać solowego koncertu znanego perkusisty Kuby Suchara oraz materiału z nowej płyty Czarnego Latawca, który przygotował wraz z VJ Emiko spektakl dźwiękowo-wizualny.

BWA Wrocław has for several years now published the periodical *Biuro*, devoted to various aspects of contemporary visual culture, art, design and public space. Each issue functions as a two-dimensional exhibition space. The two latest issues have been published simultaneously, one devoted to the city of Wrocław, the other to leather and everything related thereto. The launch will be accompanied by a solo performance by the well-known percussionist, Kuba Suchar, and an audio-visual show by Czarny Latawiec and VJ Emiko, featuring material from the former's new record.

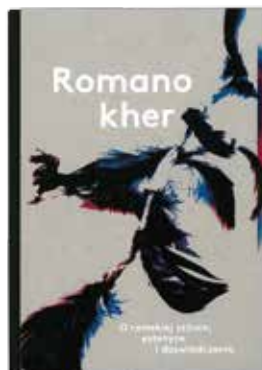
19.12.2013–5.01.2014

Blizniemu swemu...

To Thy Neighbour...

Co dwa lata Zachęta — Narodowa Galeria Sztuki gości wystawę przedaukcyjną organizowaną przez Fundację „Blizniemu swemu...”, która działa na rzecz Towarzystwa Pomocy im. Świętego Brata Alberta — jednej z najstarszych w Polsce pozarządowych organizacji charytatywnych. Jej patron, brat Albert Chmielowski, był członkiem Towarzystwa Zachęty Sztuk Pięknych, w którego dawnej siedzibie mieści się obecnie galeria. Tegoroczna prezentacja dzieł sztuki przeznaczonych na aukcję rozpocznie się 19 grudnia.

Every two years the Zachęta — National Gallery of Art hosts a pre-auction exhibition organized by the ‘To Thy Neighbour . . .’ Foundation, acting on behalf of St. Brother Albert's Aid Society, one of Poland's oldest charity NGOs. Its patron, Brother Albert Chmielowski, was a member of the Society for the Encouragement of Fine Arts, the precursor of today's gallery and institution. This year's presentation of the auction lots begins on 19th December.



Romano kher. O romskiej sztuce, estetyce i doświadczeniu

pod redakcją | edited by Monika Weychert Waluszko

projekt graficzny | graphic design: Magdalena Frankowska, Artur Frankowski / Fontarte
Zachęta — Narodowa Galeria Sztuki, Warszawa 2013

Książka towarzysząca wystawie *Domy srebrne jak namioty* to ilustrowany zbiór esejów Thomasa Actona, Daniela Bakera, Ethel Brooks, Tomasza Kopera, Delaine Le Bas, Timei Junghaus, Tomasza Malkowskiego i Marcina Szczeliny oraz kuratorki wystawy Moniki Weychert Waluszko. Zawiera także fotograficzną dokumentację wystawy w Zachęcie. Książka w polskiej wersji językowej ze streszczeniem w języku angielskim i dwóch dialektach języka romani (Polska Roma i Bergitka Roma).

Accompanying the exhibition *Houses as Silver as Tents*, the book is an illustrated collection of essays by Thomas Acton, Daniel Baker, Ethel Brooks, Tomasz Koper, Delaine Le Bas, Timea Junghaus, Tomasz Malkowski & Marcin Szczelina, and the show's curator, Monika Weychert Waluszko. Includes photographic documentation of the exhibition at the Zachęta — National Gallery of Art. A Polish language edition, with abstracts in English and two Romani dialects (Polska Roma and Bergitka Roma).

Robert Maciejuk, Honza Zamojski. Kosmos i kosmos i okolice | *Cosmos and Cosmos and Surroundings*

książka towarzysząca wystawie Robert Maciejuk, Honza Zamojski. *Góra i dół* | book accompanying the exhibition Robert Maciejuk, Honza Zamojski. *Above and Below*

projekt graficzny | graphic design: Honza Zamojski

Zachęta — Narodowa Galeria Sztuki, Warszawa 2013



Swobodnie zakomponowana książka artystyczna zawiera rysunki, szkice, odpadki i tytułowe „okolice” twórczości Maciejuka i Zamojskiego, ale także ich interwencje i zawłaszczenia dokonane na bogatym i bardzo niejednorodnym materiale ikonograficznym, gdzie kwestia autorstwa schodzi na drugi plan. Pracom towarzyszą stanowiące rodzaj luźnego komentarza, ale jednocześnie porządkujące materiał wizualny teksty teoretyka i historyka sztuki Andrzeja Kostołowskiego, które obracają się wokół czterech kluczowych zagadnień: pracy, człowieka, ziemi i kosmosu. Choć osadzone w zagadnieniach historii sztuki, eseje wykraczają poza nią, przywołując przykłady z kultury niskiej czy — najzwyczajniej — z prozy życia.

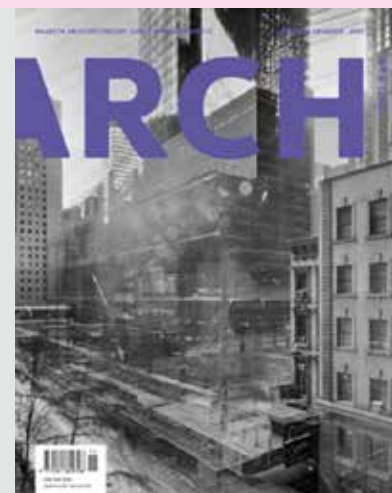
The casually composed artist's book features drawings, sketches, rejects and the titular ‘thereabouts’ of the two artists' work, but also their interventions into — and appropriations of — rich and highly diverse iconographic material of consequently dubious authorship. Accompanied by miscellaneous self-commentary, the visual material is organized by texts written by art historian and theoretician, Andrzej Kostołowski, which revolve around four key issues: labour, man, earth and cosmos. Though rooted in art-historical concepts, the essays go further, quoting examples from low-brow culture or, quite simply, the prose of life.

„ARCH” — magazyn architektoniczny SARP-u ARCHITEKTURA TO SZTUKA W SZEROKIM KONTEKŚCIE

w numerze 20 „ARCH” (listopad/grudzień) 2013 m.in.:

- *Kiedy katedry były białe. Podróż do kraju ludzi nieśmiałych* — fragmenty pierwszego polskiego wydania książki Le Corbusiera
- Jak Corbu chciał uwieść Amerykę
- Historia amerykańskich wieżowców
- Młodzi architekci: Hugon Kowalski
- Ikony designu: Arakawa & Gins
- Przestrzenie (para)architektoniczne: Allan Kaprow
- Fotoeseje: Michael Wesely — *Open Shutter Project*

„ARCH” do kupienia w salonach prasowych Empik oraz wybranych księgarniach. Numery archiwalne można zakupić na stronie dwumiesięcznika: www.archsarp.pl Od stycznia w sprzedaży nowy numer! „ARCH” nr 21 (styczeń/luty) 2014, a w nim m.in.: Polski Pritzker, czyli Honorowa Nagroda SARP-u, prezentacja biurowca Chmielna 25 w Warszawie, Notatki z przestrzeni Filipa Springera i wiele inspirujących esejów.



Kto to jest artysta?tekst | **text:** Zofia Dubowskaopracowanie graficzne | **graphic design:** Jan Bajtklik

Zachęta — Narodowa Galeria Sztuki, Warszawa 2013

premiera | **launch:** 9.12.2013książka nie jest przeznaczona do
sprzedaży | **not for sale**

Zwiedzając muzea i galerie, zastanawiamy się, kim był człowiek, który wykonał daną pracę. Co nim powodowało, że sięgnął po pędzel, dłuto czy kamerę filmową? Gdy patrzymy na rysunki dzieci, czujemy, które z nich ma talent, postrzega rzeczywistość inaczej, ma bujną wyobraźnię. Ale czy to znaczy, że jest artystą? Czy może raczej dobrym materiałem na artystę? Każde dziecko w przedszkolu tworzy. Ale chwalone jest często za poprawne odwzorowanie rzeczywistości, a nie za własny pomysł. Bywa tak, że premiowana jest zręczność, a nie oryginalność.

Kto to jest artysta? to książeczka dla dzieci w wieku przedszkolnym, która na przykładzie dzieł polskiej sztuki współczesnej pokazuje, czym zajmuje się artysta i co składa się na „bycie artystą”. Czytając prosty tekst, dziecko ma kontakt z konkretnymi dziełami sztuki. Dzięki oryginalnej oprawie graficznej i typografii książka sama jest dziełem sztuki.

Publikacja sfinansowana ze środków Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego.

Visiting a museum or gallery, we often wonder who the given work's author was. What had caused him to reach for the brush, chisel or camera in the first place?

When we look at children's drawings, we may feel that someone has talent, perceives reality in a unique way, has a vivid imagination. But does it mean that they are an artist? Or just good artist material? Every child draws or paints at preschool. But they are often praised for reproducing reality correctly rather than for ingenuity. Manual dexterity may be rewarded instead of originality.

Who Is an Artist? is a book for preschool children which uses examples of Polish contemporary artworks to show what the artist does and what it means to 'be an artist'. Reading the simple text, the young reader learns about selected works of art. Innovative graphic design and typography make the book a work of art in itself. Publication financed by the Ministry of Culture and National Heritage.

od 1 lutego | from 1st of February**Kuba Dąbrowski, *Film obyczajowy produkcji polskiej* | A Drama Feature Film of Polish Production**książka towarzysząca wystawie Kuba Dąbrowski. *Film obyczajowy produkcji polskiej* | **book accompanying the exhibition Kuba Dąbrowski. A Drama Feature Film of Polish Production**pod redakcją | **edited by** Joanna Kinowskaprojekt graficzny | **graphic design:** Edgar Bąk

Zachęta — Narodowa Galeria Sztuki, Warszawa 2014

Publikacja towarzysząca wystawie jest jednocześnie niezależną, samowystarczalną książką fotograficzną Kuby Dąbrowskiego, kolejną po *Western* i *Sweet Little Lies* oraz *113,604 Stray Dogs*. Znajdzie się w niej także rozmowa z autorem przeprowadzona przez Joannę Kinowską.

The exhibition-accompanying publication is also a standalone, autonomous book of Kuba Dąbrowski's photography, following the earlier *Western*, *Sweet Little Lies*, and *113,604 Stray Dogs*. It will also include Joanna Kinowska's conversation with the artist.

w przygotowaniu | forthcoming**Karolina Zychowicz, *Paryska lewica w stalinowskiej Warszawie. Wystawa współczesnej plastyki francuskiej w CBWA w 1952 roku***redaktor serii | **edited by** Gabriela Świtekprojekt graficzny | **graphic design:** Daria Malicka

Zachęta — Narodowa Galeria Sztuki, Warszawa 2014

Książka stanowi kolejną publikację z serii *Archiwum Zachęty* i dotyczy jednej z ciekawszych wystaw, jakie odbyły się w budynku Zachęty w okresie PRL-u. W mieście, w którym panowała szpiegomania, a obywatele francuscy mogli trafić do więzienia z powodu swego pochodzenia, zagościła sztuka m.in. Pabla Picassa, Fernanda Légera czy Henriego Matisse'a. Organizatorzy wystawy nie kładli jednak nacisku na obecność modernistów w stalinowskiej Warszawie, skupiając się przede wszystkim na pracach francuskich socrealistów tworzonych według wytycznych płynących z Moskwy.

Publikację otwiera tekst przybliżający kontekst historyczny wydarzenia i prezentowane na wystawie prace. W książce znajdziemy również szeroki wybór recenzji z wystawy, a także artykułów związanych z ówczesnymi wydarzeniami politycznymi, pomagających zrozumieć nieczytelną już dziś ikonografię. Część ilustracyjna składa się ze zdjęć z otwarcia ekspozycji, reprodukcji wybranych dzieł oraz materiałów prasowych towarzyszących wystawie.

The book is another publication in the *Zachęta Archive* series and deals with one of the most interesting exhibitions that took place at the Zachęta building during the People's Poland era. A city obsessed with a 'spy mania', where French citizens could be arrested simply because of their nationality, became the stage for a show featuring the art of Pablo Picasso, Fernand Léger or Henri Matisse, among others. Rather than stressing the modernist aspect of their work, however, the show's organizers focused on its Socialist Realist content, consistent with the guidelines dictated by Moscow.

The publication opens with an essay that sketches the historical context of the event and discusses the featured works. Also included is a wide selection of critical reviews as well press articles describing current political developments to help understand the iconography, now often obscure. Illustrations include photographs from the show's launch as well as reproductions of selected works and of the exhibition-accompanying press materials.



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

MPZ — Miejsce Projektów Zachęty
Zachęta Project Room
 wtorek–niedziela, 12–20
 Tuesday–Sunday, 12–8 p.m.
 wstęp wolny
 admission free

Zachęta — grudzień, styczeń, luty...
Zachęta — December, January, February...

wydawca | publisher:
 Zachęta — Narodowa Galeria Sztuki
 Zachęta — National Gallery of Art
 dyrektorka | director: Hanna Wróblewska

zespół redakcyjny | editing team: Dorota Karaszewska,
 Małgorzata Jurkiewicz, Marta Miś, Jolanta Pieńkos
 projekt graficzny | graphic design: Magdalena Piwowar
 tłumaczenie | translated by Marcin Wawrzyńczak
 łamanie | layout execution: Krzysztof Łukawski
 opracowanie zdjęć | image editing: Maciej Sikorzak
 druk | printed by Argraf, Warszawa

ISBN 978 83 60713 89 1

© Zachęta — Narodowa Galeria Sztuki, Warszawa 2013
 Teksty (z wyjątkiem tekstu Marcina Szoski) i projekt graficzny
 udostępnione na licencji Creative Commons Uznanie autorstwa-Na
 tych samych warunkach 3.0 (CC-BY-SA). Tekst licencji dostępny
 na stronie: <http://creativecommons.org/licenses/by-sa/3.0/pl/>
 Texts (with the exception of Marcin Szoska's text) and graphic
 design under the license Creative Commons Attribution-ShareAlike
 3.0 Unported (CC BY-SA 3.0). The text of the licence is available at:
<http://creativecommons.org/licenses/by-sa/3.0/legalcode>

fot. | photo by Kuba Dąbrowski

partnerzy galerii
 gallery partner **LIDEX** Centrum Tłumaczeń i Obsługi Konferencji **WHITE & CASE**

sponsor wernisaży
 sponsor of the opening receptions *Freixenet*

patroni medialni
 media patronage **POLSKIE RADIO** **gazeta** **STOLICA**
THE WARSAW VOICE **artinfo.pl**

partner działań edukacyjnych wystawy
 Domy srebrne jak namioty
 partner in the educational programme of
 the exhibition *Houses as Silver as Tents* **BRITISH COUNCIL** **75 LAT W POLSCE**

partner wystaw: *Amor e ódio* a Lygia Clark /
Kocham i nienawidzę Lygii Clark oraz *Brazil*:
arte/música / Brazylia: sztuka/muzyka
 Ambasada Federacyjnej Republiki Brazylii
 w Warszawie
 partner of the exhibitions: *Amor e ódio*
 a Lygia Clark / *Love and Hate* to Lygia Clark
 and *Brazil: arte/música / Brazil: Art/Music*
 Embassy of the Republic of Brazil in Warsaw



projekt graficzny | graphic design by Jakub Jezierski

ZACHĘTA
 ZACHĘTA —
 NARODOWA
 GALERIA SZTUKI
 pl. Małachowskiego 3
 00-916 Warszawa
 tel. 22 556 96 00
www.zacheta.art.pl

MPZ
**MIEJSCE
 PROJEKTÓW
 ZACHĘTY**
 ul. Galkczyńskiego 3
 00-362 Warszawa
 tel. 22 826 01 36
mpz@zacheta.art.pl

NOWY ŚWIAT