

CZERWIEC
JUNE
LIPIEC
JULY
SIERPIEŃ
AUGUST
2014

ZACHĘTA

Byłem, czego i wam życzę. Henryk Tomaszewski | I've Been Here; I Hope the Same for You. Henryk Tomaszewski

Alicja Łukasiak. Moje problemy światowe | Alicja Łukasiak. My Global Problems

Włodzimierz Jan Zakrzewski. Alicja w Ogrodzie Saskim | Włodzimierz Jan Zakrzewski. Alice at Saxon Garden

Alicja po drugiej stronie | Alice: Wonderland Across the Road

Figury niemożliwe | Impossible Objects

Monument. Architektura Adolfa Szyszko-Bohusza | Monument. The Architecture of Adolf Szyszko-Bohusz

Festiwal The Artists | Festival The Artists

Kosmos wzywa! Sztuka i nauka w długich latach sześćdziesiątych | Cosmos Calling! Art and Science in the Long Sixties

Victor Man. Zephir | Victor Man. Zephir

Sterownik czasu rzeczywistego vol. II | Real-Time Controller vol. II



Co się dzieje

What's Up

We Are Museums

We Are Museums

W dniach 5–6 czerwca 2014 w Zachęcie — Narodowej Galerii Sztuki oraz Państwowym Muzeum Etnograficznym w Warszawie odbędzie się konferencja *We Are Museums* poświęcona nowoczesnym i innowacyjnym narzędziom cyfrowym służącym muzeom w komunikacji z publicznością. Pierwsza edycja wydarzenia miała miejsce w Centrum Sztuki Współczesnej w Wilnie w 2013 roku. Wykłady i warsztaty w Warszawie poprowadzą m.in. Seb Chan (Smithsonian Cooper-Hewitt, National Design Museum, Nowy Jork), Andrew Lewis (Victoria & Albert Museum, Londyn), Becky Manson (Tate Gallery, Londyn), Mirjam Wenzel (Jüdisches Museum, Berlin), Kajsa Hartig (Nordiska Museet, Sztokholm), Sarah Hromack (Whitney Museum of American Art, Nowy Jork), Silvia Filippini-Fantoni (Indianapolis Museum of Art), Elise Albenque (Château de Versailles). www.wearemuseums.com ●●●

The conference *We Are Museums*, devoted to modern and innovative digital tools for museums to communicate with the public, will take place at the Zachęta — National Gallery of Art and the State Ethnographic Museum in Warsaw on 5–6 June 2014. The conference was first held at the CoCA Vilnius in 2013. Lectures and workshops will be offered by speakers including, among others, Seb Chan (Smithsonian Cooper-Hewitt, National Design Museum, New York), Andrew Lewis (Victoria & Albert Museum, London), Becky Manson (Tate Gallery, London), Mirjam Wenzel (Jüdisches Museum, Berlin), Kajsa Hartig (Nordiska Museet, Stockholm), Sarah Hromack (Whitney Museum of American Art, New York), Silvia Filippini-Fantoni (Indianapolis Museum of Art), Elise Albenque (Château de Versailles). www.wearemuseums.com ●●●

Smoleński w Szwajcarii

Smoleński in Switzerland

Od 6 lipca 2014 w CentrePasquArt w Biel/Bienne w Szwajcarii będzie można oglądać nową wersję pracy Konrada Smoleńskiego *Everything Was Forever, Until It Was No More*, która prezentowana była w Pawilonie Polskim na 55. Międzynarodowej Wystawie Sztuki w Wenecji w 2013. A w październiku kolejną odsłonę instalacji Smoleńskiego pokażemy w Zachęcie. ●●●

Konrad Smoleński's installation *Everything Was Forever Until It Was No More*, presented in the Polish Pavilion at the 55th International Art Exhibition in Venice in 2013, will be on show at the CentrePasquArt in Biel/Bienne, Switzerland from 6 July 2014. In October, it will be unveiled at the Zachęta. ●●●

Z kolekcji Zachęty — Narodowej Galerii Sztuki

From the collection of Zachęta — National Gallery of Art



foto: Jerzy Gładkowski

Tomasz Ciecierski, *Bez tytułu*, 1993, olej, płótno, CC BY-NC-ND 3.0

Tomasz Ciecierski, *Untitled*, 1993, oil on canvas, CC BY-NC-ND 3.0

www.otwartazacheta.pl

Tu będziemy

We'll Be There

czerwiec–wrzesień

June–September

Letni taras w MPZ

Summer Deck at the MPZ

Przez całe wakacje w Miejscu Projektów Zachęty przy ul. Gałczyńskiego 3 działa letni taras. Zapraszamy! ●●●

Throughout the holiday season, a summer deck is open at the Zachęta Project Space at 3 Gałczyńskiego Street. Hoping to meet you there! ●●●

lipiec | July

Letnie kino, czyli Zachęta w Eufemii

Summer Cinema, or Zachęta at Eufemia

Już po raz trzeci Zachęta prezentuje w czasie wakacji swój program filmowy w kinie „pod chmurką”, czyli w ogródku Klubu Jadalni Eufemia. W tym roku, w każdy lipcowy wtorek, zapraszamy na filmy towarzyszące wystawie *Kosmos wzywa! Sztuka i nauka w długich latach sześćdziesiątych*. Szczegóły w kalendarzu wydarzeń. ●●●

For the third time, Zachęta presents its film programme during the summer season at an open-air cinema, that is, in the garden of Klub Jadalni Eufemia. This year, on every Tuesday in July, we'll be showing films accompanying the exhibition *Cosmos Calling! Art and Science in the Long Sixties*. ●●●



czerwiec–wrzesień

June–September

Sztuka pod prąd — Zachęta w Temacie Rzeki

Art Against the Current — Zachęta at Temat Rzeki

Tego lata Zachęta będzie gościć w Temacie Rzeki — miejscu łączącym kulturę i rozrywkę, znajdującym się na pięknej nadwiślańskiej plaży w samym centrum Warszawy. Przygotowany przez nas program *Sztuka pod prąd* stanie się jedną z wakacyjnych atrakcji. Dla gości Tematu Rzeki zaplanowaliśmy spotkania z artystami, wykłady, warsztaty inspirowane aktualnymi wystawami w Zachęcie oraz gry plażowe nawiązujące do wybranych dzieł z naszej kolekcji, prowadzone przez naszych animatorów. Spotkania będą odbywać się raz w tygodniu, ale nad Wisłą Zachęte znajdziecie przez cały czas! ●●●

This year, Zachęta will have a guest appearance at Temat Rzeki, a culture-and-entertainment space located on a beautiful Vistula beach in the very heart of Warsaw. Our programme, *Art Against the Current*, will be one of the summer special attractions. For the Temat Rzeki guests, we have prepared meetings with artists, lectures, workshops inspired by pending Zachęta exhibitions, and beach games, run by our animators, alluding to selected works from our collection. The meetings will take place once a week, but you'll find Zachęta on the Vistula beach every day! ●●●

T-Mobile nowe horyzonty

14. międzynarodowy festiwal filmowy
wrocław, 24 lipca – 3 sierpnia 2014

24.07–3.08

14. Międzynarodowy Festiwal Filmowy T-Mobile Nowe Horyzonty

14th T-Mobile New Horizons International Film Festival

Ten festiwal to jak zawsze gratka dla miłośników dobrego kina. Co zobaczymy w tym roku we Wrocławiu?

W programie znalazło się ponad 300 filmów. I już tradycyjnie — dwie konkursowe sekcje. W Międzynarodowym Konkursie Nowe Horyzonty zostaną m.in. zaprezentowane: eksperymentalny *A Spell to Ward Off the Darkness* Bena Riversa i Bena Russella oraz *Huba* — pokazywany na Berlinale najnowszy film Anki i Wilhelma Sasnalów. W szczególnie ciekawym dla nas Międzynarodowym Konkursie Filmy o Sztuce pojawiają się dokumenty, których twórcy często zadają pytanie o granice sztuki, pokazując jej inne, pozainstytucjonalne oblicze. Tak jak Jordi Morató w *Twórcy dżungli* opowiadającym o ludowym artyście opanowanym manią tworzenia i destrukcji czy Indonezyjczyk Ismail Fahmi Lubish, który w filmie *Małpa w masce* — ewolucja teorii Darwina portretuje ulicznych artystów — tresowane małpy i dyrygujących nimi ludzi. Szwedzka artystka Anna Odell w swoim debiutanckim obrazie *Zjazd absolwentów* balansuje pomiędzy fabułą, dokumentem a performansem, rekonstruując spotkanie z okazji rocznicy matury, na które nie została zaproszona. Z kolei Joaquim Pinto — zarażony HIV portugalski reżyser — stworzył intymny, elegijny autoportret będący w równym stopniu zapisem słabości ciała, jak i triumfu ducha. W konkursie zostanie pokazany także surrealistyczny film o niemieckiej skandalizującej baronowej Elsie von Freitag-Loringhoven — *Mamadada filmballada* — ukazujący historyczną postać ze współczesnej, feministycznej perspektywy.

Na festiwalu nie zabraknie tegorocznych filmowych przebojów takich jak *Porwanie Michela Houellebecqa* w reżyserii Guillaume'a Nicloux czy dokumentalny portret Nicka Cave'a *20 000 dni na Ziemi* w reżyserii Iaina

Forsyth i Jane Pollard. W Panoramie pojawią się m.in. filmy Alberta Serry, Jamesa Franco, KimKi-duka, Tsai Ming-Lianga, Alejandra Jodorowsky'ego czy Bertranda Taverniera. Tematem sekcji Trzecie Oko będą komuny, W Nowych Horyzontach Języka Filmowego pod lupę zostaną wzięte efekty specjalne, zaś motywem przewodnim Nocnego Szaleństwa będą kasety VHS. Ponadto odbędą się retrospektywy Kena Russella i Jerzego Kuci, widzowie zmierzają się również z nowym kinem Grecji oraz filmami found footage duetu Christoph Girardet & Matthias Müller. ●●●

As always, New Horizons is a feast for cinema buffs. What will we see in Wrocław this year?

The programme includes over 300 films. Traditionally, there are two competition sections. The New Horizons International Competition entries include Ben Rivers's experimental *A Spell to Ward Off the Darkness* or Anka and Wilhelm Sasnals' latest film, *Parasite*, which had its world premiere at this year's Berlinale. The — particularly interesting from our perspective — International Competition Films on Art will present documentary films whose authors often question the limits of art, showing its different, non-institutional aspect. Such as Jordi Morató in *The Creator of the Jungle*, a narrative about a folk artist gripped by a creative/destructive mania, or Ismail Fahmi Lubish, who in *Masked Monkey — The Evolution of Darwin's Theory* portrays street artists — trained monkeys and their human trainers. In *The Reunion*, Swedish artist Anna Odell oscillates between feature, documentary, and performance, reconstructing a high-school reunion she was never invited to. Joaquim Pinto, a HIV-positive Portuguese filmmaker, shows an intimate, mournful self-portrait that is a testimony as much to the weakness of the body as to the triumph of the spirit. The section features also a surrealist film about an eccentric German baroness, Elsie von Freitag-Loringhoven, *Mamadada filmballada*, which shows the historical figure from a contemporary feminist perspective.

Guillaume Nicloux's *The Kidnapping Of Michel Houellebecq* or Iain Forsyth and Jane Pollard's documentary on Nick Cave, *20,000 Days on Earth*, are some of this year's highlights in international cinema that will be shown during the Festival. The Panorama section will screen films by directors such as Albert Serra, James Franco, KimKi-duk, Tsai Ming-Liang, Alejandro Jodorowsky or Bertrand Tavernier. Other sections include Midnight Madness, themed on VHS; New Horizons of Film Language, with a focus on special effects; and Third Eye, devoted to communes as seen from the perspective of the children who grew up in them. Besides retrospectives of Ken Russell and Jerzy Kucia, viewers will also confront new Greek cinema and found footage films by Christoph Girardet & Matthias Müller. ●●●





15.03–10.06

4 | 5

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

Byłem, czego i wam życzę. Henryk Tomaszewski

I've Been Here; I Hope the Same for You. Henryk Tomaszewski

kuratorka | curator: Agnieszka Szewczyk

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

projekt ekspozycji | exhibition design: Grzegorz Rytel, Paulina Tyro-Niezgoda



fot. | photo: Marek Krzyżanek



fot. | photo: Marek Krzyżanek



fot. | photo: Marek Krzyżanek



fot. | photo: Marek Krzyżanek

góra, po lewej:
wernisaż wystawy, od lewej Hanna Wróblewska,
Filip Pągowski, Agnieszka Szewczyk

top left:
opening reception, from left Hanna Wróblewska,
Filip Pągowski, Agnieszka Szewczyk





for. dzięki uprzejmości artystki | photo courtesy of the artist



Alicja Łukasiak. Moje problemy światowe

Alicja Łukasiak. My Global Problems

kuratorka | curator: **Magda Kardasz**

współpraca | collaboration: **Karolina Bielawska**

Na wystawie w MPZ Alicja Łukasiak prezentuje swoje najnowsze prace. Artystka spędziła ostatnie lata, podróżując po świecie — głównie po dalekiej Azji, ale bywała też na polskiej wsi — interesowała się ekologią, czytała o zmianach klimatu i innych zagrożeniach wynikających z niszczenia przyrody i nadmiernej eksploatacji zasobów naturalnych. Realne i książkowe wojaże pozwoliły jej dostrzec i docenić urodę egzotycznych zakątków oraz skłoniły do niewesołych przemyśleń na temat niebezpiecznych konsekwencji nie zrównoważonego rozwoju społeczno-ekonomicznego naszej planety.

Podobnie dwoista, piękno-straszna (pysnie barwna i okrutno-bajkowa) jest wystawa przygotowana przez Łukasiak dla Miejsca Projektów Zachęty.

Główny jej trzon stanowią obrazy (tempera na papierze i batik na płótnie) oraz ceramiczne rzeźby eksponowane na zaprojektowanych przez autorkę postumentach. Praca nad tym projektem była dla niej swoistym powrotem do tradycyjnych, „niemodnych” artystycznych technik, rodzajem zabawy i eksperymentu z nimi. Po okresie zachwytu nowymi mediami i wyśmiewania ceramiki, tkaniny czy „małych form rzeźbiarskich”, artyści młodszej generacji coraz częściej znów po nie sięgają.

Prezentacji dopełnia instalacja wideo powstała na Węgrzech, w której możemy oglądać artystkę w roli poławiaczki błyskawic, oraz film i zdjęcia z podróży — uważny widz odnajdzie w nich elementy inspirujące poszczególne dzieła artystki. ●●●

Alicja Łukasiak — ur. 1975 w Radomiu. Ukończyła studia na Wydziale Artystycznym UMCS w Lublinie. W 2000 uzyskała dyplom z wyróżnieniem w pracowni litografii prof. Piotra Lecha. Od 2003 współtworzy wraz z Grzegorzem Drozdem projekt Zmiana Organizacji Ruchu (ZOR).

na sąsiedniej stronie

u góry: *Homogenizacja*, 2014, gwasz, papier

u dołu: *Malays*, 2012, fotografia

Wychodzę z założenia, że wszyscy ludzie są równi. Zagrożenie klimatyczne zostało spowodowane przez niewielką część mieszkańców ziemi, ale to nie oni za nie płacą. Płacą biedni ludzie, którym najtrudniej uchronić się przed zmianami klimatycznymi. Powstaje pytanie, czy to etyczne, by ta uprzywilejowana grupa mogła zachować swój niezrównoważony tryb życia kosztem innych ludzi?

Jennie Dielemans, *Witajcie w raju. Reportaże o przemyśle turystycznym*, Wydawnictwo Czarne, Wołowiec 2011, s. 214

I assume that all people are equal. The climate threat has been caused by very few people in the world, but they don't pay its price. This price is paid by the poor, who find it most difficult to protect themselves from climate change. The question arises whether it is ethical for the privileged group to maintain its unsustainable lifestyle at other people's expense?

Jennie Dielemans, *Witajcie w raju. Reportaże o przemyśle turystycznym* [Welcome to Paradise — Report from the Tourist Industry], Wołowiec: Wydawnictwo Czarne, 2011, p. 214.

In *My Global Problems*, Alicja Łukasiak presents her recent works. The artist spent the last few years traveling — around the Far East mainly, but also throughout rural Poland — and became preoccupied with ecology, reading about climate change and other hazards resulting from the destruction of nature and wasteful exploitation of natural resources. The travels and readings allowed her to acknowledge and appreciate the beauty of exotic scenic spots, but have also inspired rather pessimistic reflections on the dangerous consequences of humankind's unsustainable socio-economic growth.

Similarly dual, beautiful and horrible at the same time (sumptuously colourful and cruelly fabulous), is the exhibition created by the artist for the Zachęta Project Room. At its core are paintings (distemper on paper and batik on canvas) and ceramic sculptures presented on specially designed plinths. Working on this project meant for the artist a return to traditional, 'outmoded' artistic media, a return marked by playfulness and experimentation. Following a period of fascination with new media and disregard for pottery, textiles or 'small sculptural forms', more and more young-generation artists have been taking them up again.

The presentation is completed by a video installation created during Łukasiak residency in Hungary: dressed in a futuristic costume, the artist appears here as a 'lightning diver'. An accompanying travelogue video and slide show present images in which an inquiring viewer will find inspirations for the different works. ●●●

Alicja Łukasiak — born 1975 in Radom. Graduated from Artistic Department at the Maria Skłodowska-Curie University in Lublin. From 2003 coorganised with Grzegorz Drozd Zmiana Organizacji Ruchu project.

opposite

top: *Homogenization*, 2014, gouache on paper

bottom: *Malays*, 2012, photograph

Punktem wyjścia projektów prezentowanych w Zachęcie i Ogrodzie Saskim w Warszawie stała się książka Lewisa Carrolla *Przygody Alicji w Krainie Czarów* — słynna opowieść o dziewczynce, która trafiwszy do tajemniczej krainy, przeżywa tam nieprawdopodobne przygody i spotyka niezwykle postacie. Absurdalna logika snu, jaka rządzi tą bajką, spowodowała, że jest ona jednym z najbardziej oryginalnych i inspirujących obrazów literackich.

The projects presented at the Zachęta and the opposite Saxon Garden public park were inspired by Lewis Carroll's *Alice's Adventures in Wonderland*, the famous story of a girl who finds herself in a mysterious world, where she experiences incredible adventures and meets peculiar creatures. The story's absurd dream logic has made it one of the most original and inspiring books ever written.

1.06—17.08

8 | 9

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

Alicja po drugiej stronie

Alice: Wonderland Across the Road

kuratorka | curator: Maria Świerżewska-Franczak

projekt *Tralabum i mubalarT* | project of *Tralabum i mubalarT*: Włodzimierz Jan Zakrzewski

współpraca | in association with Michał Siłski, z udziałem | with contribution from Robert Maciejuk

projekt *Acilja w nie wielkim salonie* | project of *Acile in a Not Larger Salon*: Kuba Bąkowski

artyści (kolekcja Zachęty) | artists (Zachęta collection): Pedro Cabrita Reis, Jan Dobkowski, Józef Gielniak, Janusz Halicki, Maciej Haufa, Zenon Januszewski, Andrzej Kalina, Marian Kruczek, Bartosz Mucha, Teresa Murak, Janusz Piotrowski, Krystiana Robb-Narbutt, Leszek Rózga, Krzysztof Wieczorek, Jacek Sowicki

12.06—6.07

Ogród Saski vis-à-vis Zachęty | Saxon Garden public park opposite the Zachęta building

Włodzimierz Jan Zakrzewski. Alicja w Ogrodzie Saskim

Włodzimierz Jan Zakrzewski. Alice at Saxon Garden

dźwięk | sound: Michał Siłski

architektura | architecture: Jakub Szczęsny

instalacja *Żółty* | installation *Yellow*: Kuba Bąkowski

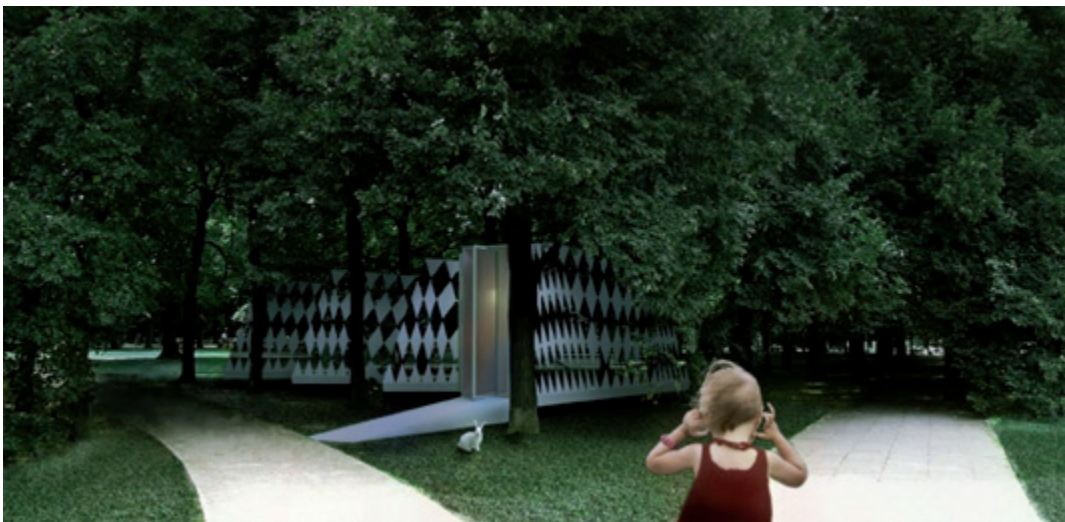
producent | produced by Narodowy Instytut Audiowizualny | National Audiovisual Institute

współorganizacja | coorganiser: Zachęta — Narodowa Galeria Sztuki | Zachęta — National Gallery of Art

producent wykonawczy | executive producer: Stowarzyszenie Artanimacje

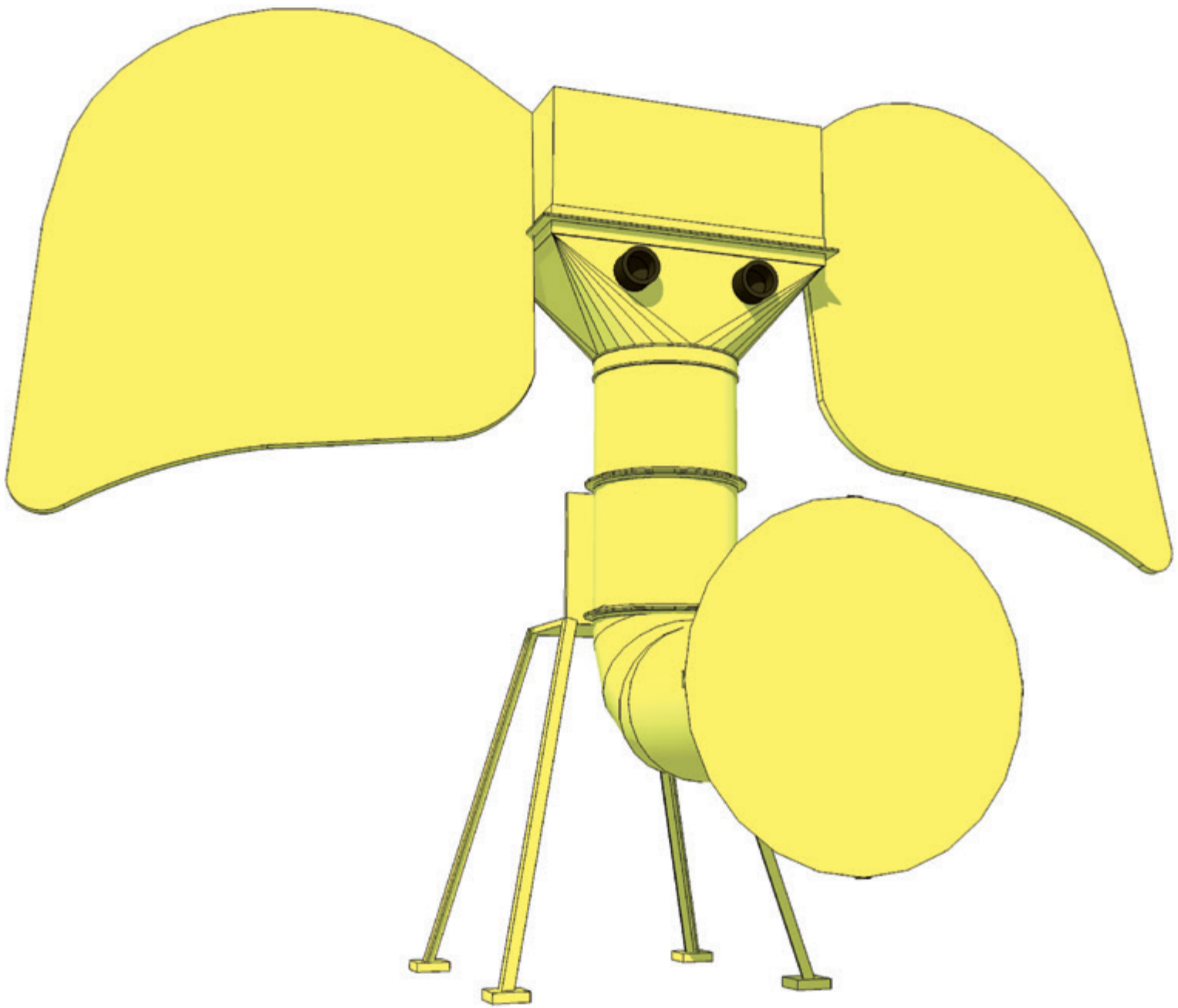
Po premierze instalacji w Warszawie kolejne jej prezentacje odbędą się w innych miastach Polski.

Following the Warsaw premiere, the installation will be presented at other Polish cities.



Włodzimierz Jan Zakrzewski, malarz zajmujący się od lat siedemdziesiątych definicją czasu i zmieniającą się percepcją rzeczywistości, postanowił stworzyć w Ogrodzie Saskim interaktywną instalację dźwiękową odnoszącą się do Krainy Czarów. Uczestnik trafia do wykreowanego przez artystę świata ulegającego nieoczekiwanym przekształceniom. Wkrótce okazuje się, że słyszana muzyka się zmienia, *Karty do gry* poruszają się, a my znaleźliśmy się w labiryncie, po wyjściu z którego dojdziemy do wielkiego ryczącego słonia autorstwa Kuby Bąkowskiego i wysypanej żwirem ścieżki z dźwiękami sterowanymi

laserem. Wnikliwi obserwatorzy zauważą, że zmiany szybkości, głośności i barwy dźwięków zależne są od ruchu uczestników, którzy sami mogą na nie wpływać dzięki specjalnej technice opracowanej przez Michała Siłskiego. Podobnie jak w oryginalnej opowieści o Alicji gra skalą i odległością jest tu



kluczowym elementem. Wskutek udziału publiczności powstaje na żywo nowe dzieło muzyczne, którego współdyrygentem stać się może nawet kilkuletnie dziecko doświadczające dzięki temu niecodziennych emocji i radości tworzenia. Włodzimierz Jan Zakrzewski wspomina: „Początki *Alicji* sięgają lata ubiegłego roku. Oglądałem graficzny zapis nagrania *Króla Rogera* na swoim laptopie i wpadłem na pomysł stworzenia czegoś takiego w rzeczywistości, wprawienia w ruch tego, co widzę. Podzieliłem się tą ideą z Michałem Silskim. Powiedział: »myślę, że da się to zrobić«. Po pokonaniu wielu problemów technicznych oraz dotyczących programowania już w listopadzie mogliśmy testować nową technologię odczytu ścieżki dźwiękowej. *Alicja* w *Ogrodzie Saskim* jest pierwszą prezentacją tego konceptu”.

Fizyczny kształt instalacji zaprojektowany został przez Jakuba Szczęsnego — architekta używającego środków architektonicznych do kształtowania przestrzeni, ale również jej zmysłowego postrzegania. Celem było tu wyeksponowanie efektu bezpośredniej, organicznej relacji pomiędzy człowiekiem a dźwiękiem. Szczęśny mówi: „*Alicja* jest drogą, której pokonywanie wpływa na dobywające się zewsząd dźwięki i na nasz odbiór muzyki. Muzyka jest tu najważniejsza, ale zależało nam również na dostarczeniu doznań związanych z postrzeganiem wzrokowym, także z odczuwaniem zmian temperatury i ruchu powietrza. Do wytworzenia tych doznań potrzebowaliśmy kontrastowych środków: mamy więc odcinający nas od świata zewnętrznego tunel z ukrytymi dziedzińcami, zmiany wysokości płaszczyzn, po których się poruszamy i zwirową ścieżynkę, na której nagle się znajdziemy po wyjściu z namiotu”.

Elementem instalacji jest *Żółty Kuby* Bąkowskiego — udźwiękowiona tymczasowa rzeźba parkowa — ponadnaturalnej wielkości słoń. „Praca ta jest w zasadniczej większości kopią fragmentu układu wentylacyjnego znalezionej w jednym z magazynów na warszawskiej Pradze — kopią poddaną modyfikacji polegającej na dodaniu kilku obiektów: uszu i oczu, co wraz z pomalowaniem na żółto zmieniło układ stalowych rur w głowę słonia. Ustawienie głowy na postumencie nadało pracy charakter parkowej rzeźby-instalacji, jednocześnie przeskalowanej zabawki. Prezentowany wśród drzew w Ogrodzie Saskim *Żółty* reaguje na ruch przechodniów, rycząc i wygrywając na swej trąbie jazzowe sola o bebopowym zabarwieniu” — opisuje swoją pracę artysta.

Bliźniaczym projektem do powyższego jest *Alicja po drugiej stronie* usytuowana w dolnych salach Zachęty. Tu inspiracją i punktem wyjścia stały się zabawy Carrolla ze skalą, perspektywą i przestrzenią. Instalacją otwierającą, w Małym Salonie, jest *Acilja w nie wielkim salonie* autorstwa Kuby Bąkowskiego. Artysta odwołując się do absurdałnej logiki marzenia sennego, dzieląc ciało Alicji na elementy w różnych skalach, pozycjach i barwach, by ponownie je połączyć poprzez obiektyw kamery obskura lub zabytkowego aparatu fotograficznego. Stare urządzenie optyczne działa jak soczewka skupiająca rozszczępioną rzeczywistość. Obiekt ten, niczym ciastko z etykietką „zjedz mnie”, wprowadzi publiczność w pomniejszony świat, który bę-

dzie miała swą kontynuację w kolejnej sali — miniaturowym *Gabiniecie osobliwości* składającym się z grafik (w dużej mierze nigdy wcześniej niepokazywanych) i obiektów z kolekcji Zachęty, przedstawiających fantastyczne stworzenia, pejzaże i tajemnicze przedmioty. Alicji nie udaje się zbyt długo zachować uzyskanych wymiarów, podobnie dzieje się z przestrzenią w galerii, która szybko wraca do właściwych sobie rozmiarów. Zmianę tę podkreślają jeszcze dwie prace pochodzące ze zbiorów Zachęty, silnie kontrastujące swoją skalą z pozostałymi dziełami: *Bez tytułu* Pedro Cabrita Reisa oraz *Table House* Bartosza Muchy (fragment instalacji *52 leniwe tygodnie. Paraarchitektura*). Projekt zamyka instalacja *Tralabum i mubalarT* Włodzimierza Zakrzewskiego, w której pojawia się obecny w Ogrodzie Saskim motyw kart, jednak w zupełnie innej skali. Dzięki zastosowanym rozwiązaniom świetlnym rozmiary sali są niejasne, a kluczową rolę pełni muzyka i jej związek z tajemniczą instalacją ujawniającą się dopiero wówczas, gdy widz znajdzie się blisko niej. Zakrzewski: „Instalacja dotyczy relacji między dźwiękiem i ruchem. Tytuł *Tralabum i mubalarT* odnosi się do rozdziału IV książki *Po tamtej stronie lustra i co Alicja tam znalazła*, zawartość tego rozdziału i jego bohaterowie Tralabum i Tralabim mają liczne konotacje muzyczne i tańczą razem z Alicją”.

Materiały muzyczne pochodzą z kolekcji producenta instalacji Narodowego Instytutu Audiowizualnego, a także zostały pozyskane przez Włodzimierza Jana Zakrzewskiego.

●●●

Włodzimierz Jan Zakrzewski, a painter preoccupied since the 1970s with the definition of time and the changing perception of reality, decided to create in Saxon Garden a sound installation alluding to Wonderland. The participant enters the artist-created world, which undergoes strange transformations. It soon turns out that the music they hear changes unexpectedly, the *Playing Cards* move, and they have found themselves in a labyrinth that leads them to Kuba Bąkowski's great roaring elephant and a gravel footpath with laser-controlled sounds. A shrewd observer will notice that changes in sound tempo, volume and pitch are determined by the participants' movements and can be modulated thanks to a special technique developed by Michał Silski. As in Lewis Carroll's book, games with scale and distance are of key significance here. Through viewer participation, a new music piece is being created, in real time, and even a small child can become its co-conductor, experiencing unique emotions and the joy of creativity. Włodzimierz Jan Zakrzewski recalls: 'The concept for *Alice* was born last summer. I was watching on my laptop how the equalizer moves during the recording of *King Roger* and an idea came-up, to recreate something along same lines in real life, translate what I see onscreen into physical movement. I shared this idea with Michał Silski. He said: "I think it's doable." Already in November, after we overcame many technical problems, including programming issues, we were able to begin testing the new technology of reading sound. *Alice at Ogród Saski* is the first presentation of this concept.'

The installation's physical form was designed by Jakub Szczęśny, an architect who uses architectural means to shape space but also its sensory perception. The purpose here is to showcase the effect of a direct, organic relationship between man and sound. As Szczęśny says, '*Alice* is a path that, when we tread it, influences the surrounding sounds and our perception of them. Music is most important here, but we also wanted to provide visual stimuli, as well as those bound up with the perception of temperature changes and the movement of air. To produce these sensations, we needed contrasting means: we thus have a tunnel with hidden courtyards, cutting us off from the outside world, we have altitude changes, and a gravel path we suddenly discover upon exiting the tent.'

The installation features Kuba Bąkowski's *Yellow*, a temporary sound sculpture in the shape of a super-sized elephant. According to the artist, 'the work is primarily a copy of a fragment of an air-conditioning system found in a warehouse in Praga, Warsaw — a copy that has been modified by adding several objects: eyes and ears, which, alongside the yellow paint, change the steel shafts into an elephant's head. Placed on a plinth, the work is an outdoor installation/public sculpture, but also an oversized toy. Presented amid the trees in Saxon Garden, it reacts to human traffic by roaring and using its trunk to play bebop-style jazz solos.'

A twin project to *Alice at Saxon Garden* is *Alice: Wonderland Across the Road*, presented at Zachęta's ground floor. Here the inspiration came from Carroll's play with scale, perspective and space. The opening installation, in the Mały Salon gallery, is Kuba Bąkowski's *Acile in a Not Larger Salon*. Alluding to an absurd logic of the dream world, the artist divides *Alice*'s body into numerous elements, each of various scale, position and colour, in order to then reunite them through the lens of a camera obscura or an archaic photographic apparatus. Either device will act as a focusing lens that splits and fragments reality. The object, just like Carroll's 'eat me' cake, introduces the viewer to a scaled-down



foto: Jacek Sjański

o autorach | about the authors:

Włodzimierz Jan Zakrzewski — malarz, grafik, twórca instalacji, artysta płynnie poruszający się pomiędzy abstrakcją a figuracją. W jego sztuce pojawiają się zarówno tematy uniwersalne, jak i bardzo osobiste. Autor słynnej serii obrazów inspirowanych planami bitew.

Michał Silski — twórca pierwszego nadajnika radia ZET, informatyk, współorganizator prac o charakterze dźwiękowym wielu polskich artystów.

Jakub Szczęśny — architekt, autor m.in. Domu Kereta, najwęższego domu świata, znajdującego się na warszawskiej Woli, którego projekt stał się częścią kolekcji MoMA w Nowym Jorku.

Kuba Bąkowski — artysta wizualny, którego sztukę można zdefiniować jako eksperymentalną działalność w obszarze fotografii, filmu, performansu i rzeźby. Wystawiał m.in. w Museum Moderner Kunst w Wiedniu, Chelsea Art Museum w Nowym Jorku.

Włodzimierz Jan Zakrzewski is an author of paintings, graphic works and installations, an artist moving freely between abstraction and figuration. His works touch upon universal themes as well as deeply personal ones. Author of a famous series of paintings inspired by battle plans.

Michał Silski is an IT specialist, constructor of Radio ZET's first transmitter, coorganiser of sound events with numerous Polish artists.

Jakub Szczęśny is an architect, author, among numerous designs, including the Keret House, the world's narrowest house, located in Wola, Warsaw, the design of which is now part of the MoMA collection in New York.

Kuba Bąkowski is a visual artist, whose art that can be defined as experimental, expands across the fields of photography, film, performance and installation. He exhibited his works i.e. at Museum Moderner Kunst in Vienna and Chelsea Art Museum in New York.

reality, which is continued in the next room with a miniature *Curiosity Cabinet* with prints (most of them never shown before) and objects from the Zachęta's collection, showing fantastic creatures, landscapes and mysterious objects. Just as Alice does not keep her new size for long, so does the gallery space, which soon returns to its proper dimensions. This change is underscored by two more works from the Zachęta collection, their size sharply contrasting with the scale of the other pieces: Pedro Cabrita Reis's *Untitled* and Bartosz Mucha's *Table House* (part of the installation *52 Lazy Weeks. Paraarchitecture*). The project closes with Włodzimierz Jan Zakrzewski's *Tralabum and mubalarT*, which repeats the card motif present at Saxon Garden, albeit on a much different scale. Special lighting makes the room's dimensions unclear, and a key role is played here by music and its connection with a mysterious installation that manifests itself only from up close. Zakrzewski: 'The installation deals with the relation between sound and movement. The title, *Tralabum and mubalarT*, refers to the Chapter IV of *Through the Looking-Glass, and What Alice Found There*; the chapter has many musical connotations, including the brothers Tweedledum and Tweedledee who dance with Alice.'

Music recordings are either from the collection of the National Audiovisual Institute, which produced the installation, or have been secured by Włodzimierz Jan Zakrzewski.

●●●

Janusz Halicki, *Bez tytułu*, 1978, linoryt barwny

na sąsiedniej stronie: Kuba Bąkowski, projekt *Żółtego*, 2014

s. 9: Włodzimierz Jan Zakrzewski. *Alicja w Ogródku Saskim*, wizualizacja Jakuba Szczęśnego

Janusz Halicki, *Untitled*, 1978, colour linocut

opposite: Kuba Bąkowski, sketch for *Yellow*, 2014

p. 9: Włodzimierz Jan Zakrzewski. *Alice at Saxon Garden*, visualisation by Jakub Szczęśny



Nieco o Alicji

A Few Words about Alice

Marta Miś

Tę historię zna chyba każdy: w 1862 roku podczas wycieczki po Tamizie pewien wykładowca z Oksfordu został poproszony przez trzy córki swojego przełożonego o opowiedzenie bajki. Tak narodziła się *Alicja w Krainie Czarów* — opowieść o przygodach małej dziewczynki w świecie snów, opublikowana po raz pierwszy trzy lata później. Jej twórca, Lewis Carroll, naprawdę nazywał się Charles Lutwidge Dodgson i był matematykiem, logikiem i pasjonatem fotografii, zaś trzy „inspiratorki” opowieści to Lorina, Alice i Edith Liddell — córki ówczesnego dziekana oksfordzkiego kolegium Christ Church. Paradoksalnie, autor jednej z najbardziej niezwykłych literackich wypraw w rzeczywistość snu cierpiał na bezsenność.

Alicja w Krainie Czarów doczekała się swojej kontynuacji: wydanej w roku 1872 bajki *Po drugiej stronie lustra*. Obie książki odwołują się do przygód małej bohaterki w świecie snu i fantazji. W pierwszej Alicja, podążając za białym królikiem, wpada do jego nory i pod ziemią przeżywa najdziwniejsze zdarzenia. W drugiej — przedostaje się na drugą stronę ustawionego w salonie lustra, a z lustrzanego odbicia dobrze znanego pokoju wchodzi w alternatywny świat położony poza murami domu. Maciej Słomczyński we wstępie do swojego tłumaczenia powieści pisał, że „jest to zapewne jedyny wypadek w dziejach piśmiennictwa, gdzie jeden tekst zawiera dwie zupełnie różne książki: jedną dla dzieci i drugą dla bardzo dorosłych”. Czytelników wciąż wciąż fantastyczny wymiar podróży Carrollowskiej Alicji. Marzenia senne i surrealistyczne doświadczenia w nich zdarzeń są przecież dostępne większości z nas. Jednak drugie dno tej baśni jest równie ciekawe dla badaczy, których zainteresował uchwycony przez autora fenomen logiki snu, ale także zabawy językowe, odniesienia do gier i logiki matematycznej. Wielopłaszczyznowość interpretacji *Alicji w Krainie Czarów* zyskała dodatkowy wymiar w XX wieku, kiedy zaczęto stosować w jej analizie klucz psychoanalityczny i biograficzny. Te wszystkie elementy wpłynęły na recepcję literackiego dzieła Carrolla oraz na jego żywą obecność we współczesnej kulturze.

Inspiracje *Alicją* są widoczne zarówno w literaturze, jak i w sztuce czy popkulturze (film, komiks, muzyka, a nawet gry wideo), choć niewątpliwie pierwszym Carrollowskim „nośnikiem” stał się język potoczny, do którego przeniknęły terminy i postacie stworzone przez Anglika. *Wonderland* (kraina cudów, dziwów) czy *down the rabbit hole* (w głąb króliczej nory) to wyrażenia już na stałe obecne w języku angielskim, doskonale czytelne również dla osób spoza tego obszaru kulturowego. Ciekawostką może być fakt, że przy wszystkich problemach, przed jakimi stają tłumacze Carrolla (co świetnie nakreślił Robert Stiller w swoim esej *Powrót do Carrolla*), żaden z nich nie zdecydował się na zmianę zakorzenionej w świadomości polskich czytelników Krainy Czarów na dosłowne tłumaczenie oryginalnego *Wonderland* — Krainę Dziwów. Lecz równie mocno w zbiorowej świadomości funkcjonują takie postacie jak Białą Królik, uśmiechnięty Kot z Cheshire, Szalony Kapelusznik, okrutna Królowa Kier czy sama Alicja, które to imię zazwyczaj kojarzy nam się z bohaterką Carrolla. Sprawia to, że dla czytelników lub widzów filmowych owe nawiązania nie stanowią bariery, pozwalając odczytywać teksty kultury w kontekście Carrollowskiej baśni. Warto też wspomnieć, że opisane przez autora doznania Alicji, która rośnie i maleje, traci normalne proporcje, zostały nazwane w neurologii Zespołem Alicji w Krainie Czarów i dotyczą osób cierpiących na halucynacje i zaburzenia percepcji występujące m.in. przy migrenie z aurą.

Analizując wpływ baśni Lewisa Carrolla na literaturę, można wyróżnić kilka wątków. Jednym z nich jest bez wątpienia język i słowotwórstwo stosowane przez autora *Alicji*, jego kalambury, liczne cytaty i nawiązania do popularnych w czasach wiktoriańskich piosenek i wierszyków dziecięcych. Z językowym nowatorstwem Carrolla kojarzona jest bezpośrednio twórczość innego wybitnego autora z kręgu literatury anglosaskiej — młodszego o pięćdziesiąt lat Jamesa Joyce’a. Swoje ostatnie dzieło, powieść *Finnegans Wake* (1939), Joyce, podobnie jak kilkadziesiąt lat wcześniej Carroll, oparł na logice snu. I napisał ją językiem złożonym z neologizmów stworzonych ze słów z wielu języków. Gry słowne stosowane dla zabawy przez Carrolla — i idące za tym słowotwórstwo (jak choćby poemat o Dżabbersmoku z *Alicji po drugiej stronie lustra*) — dla Irlandczyka stały się budulcem całej powieści, ukoronowaniem formalnych poszukiwań pisarza, a również jednym z najcięższych „orzeczów do zgryzienia” dla czytelników, literaturoznawców, językoznawców i tłumaczy. Wystarczy wspomnieć, że powieść została przełożona w całości na polski (polski tytuł *Finnegonów tren*) przez Krzysztofa Bartnickiego i opublikowana dopiero w 2012 roku, a wcześniej poległ na niej nawet najwybitniejszy tłumacz Joyce’a — Maciej Słomczyński.

Fantastyczny świat *Alicji*, Carrollowska podróż w krainę snu, były także bliskie twórcom spod znaku surrealizmu. Filozofia tego nurtu wyrastała ze sprzeciwu wobec realizmu, a jednym z elementów, które uwalniały wyobraźnię od rzeczywistości, są sny i ich nieprzewidywalność. Surrealiści chętnie posługiwali się groteską i pumonsensem, obecnymi w prozie Carrolla. Na przykład do powieści o Alicji cykl ilustracji stworzył w latach sześćdziesiątych Salvador Dalí, zaś Raymond Queneau, autor *Stu tysięcy miliardów wierszy* i *Zazie w metrze*, poświęcił Alicji opowiadanie *Alicja we Francji*. Oto dobrze ułożona panienska wprost z wiktoriańskiej Anglii przybywa z siostrą do Francji, gdzie w Krainę Dziwów wciągają ją sapiąca lokomotywa oraz umorusany na białą maszynista. Pełna klasowych uprzedzeń, ale i ciekawsza dziewczynka wsiada do jego lokomotywy napędzanej mąką i udaje się w podróż, w której finale poznajemy tożsamość francuskiego Białego Królika. Queneau, podobnie jak Carroll, bawi się tu słowami, odniesieniami do dziecięcych piosenek, choć również stereotypami na temat obu nacji. Hołdem złożonym Carrollowi była też książeczka Rolanda Topora — pisarza i rysownika duchowo wyrastającego z nurtu nadrealizmu. *Alicja w Krainie Liter*. O tym, co Alicja odkryła po drugiej stronie kartki to historia dziewczynki, która zasypia nad książką. Jej przygody z literami prowadzącymi własne, ekscytujące życie, lecz gnębionymi przez dwie tyranki, Składnię i Gramatykę, kończą się wielką bitwą oraz szalonym przyjęciem, na którym zaczyna panować literowo-słowna anarchia.

Wspomniany wcześniej wątek biograficzny w recepcji *Alicji w Krainie Czarów* związany jest z postacią Vladimira Nabokova. Pisarz był autorem rosyjskiego przekładu bajki Carrolla, ale Anglik wpłynął też wyraźnie na jego najsłynniejsze dzieło — kontrowersyjną *Lolite*. W swojej powieści Nabokov bezpośrednio odwołuje się do Carrolla, nazywając choćby świat głównego bohatera uwodzącego swoją nieletnią pasierbicę Humbertlandem. Lecz ważny jest tu inny aspekt biografii Carrolla. Ten matematyk, diakon, pisarz i fotograf-amator żył samotnie, a jedyne serdeczne przyjaźnie nawiązywał z dziewczynkami, takimi jak córki dziekana Liddella. Nagle zaczęto przyglądać się bacznie fotograficznym portretom, które robił swoim małym przyjaciółkom. Jego współcześni biografowie dowodzą jednak, że jeśli nawet miał skłonności pedofilskie, to zarówno wiktoriański gorset zasad, jak i odebrane wychowanie oraz pełnione przez niego funkcje nie pozwoliły mu na przekroczenie barier (co potwierdzają wspomnienia dorosłych już przyjaciółek pisarza). Pojawia się tutaj klucz psychoanalityczny i szukanie drugiego dna książek Carrolla o Alicji. Niewątpliwie ważne, jeśli spojrzymy np. na twórczość filmową zainspirowaną jego dziełem, gdzie motyw inicjacji czy odniesienia erotyczne są dosyć częste (jak w *Alicji* Jacka Bromskiego i Jerzego Gruzy z 1980 roku). Dowcipnie „rozprawił się” z tymi wątkami Andrzej Sapkowski w opowiadaniu *Złote popołudnie*, w którym historię Alicji w Krainie Dziwów poznajemy z punktu widzenia Kota z Cheshire. Pojawia się tu i freudowska analiza przejścia bohaterki na drugą stronę (wygłoszona przez Marcowego Zająca), i nieśmiały, zauroczony Alicją pan Dodgson, autor bajki, która wciąż gorączkującą dziewczynkę do Krainy Snów — groźnej, bo naznaczonej realną śmiercią.

Rozwinięty przez Sapkowskiego motyw Krainy Czarów jako miejsca niebezpiecznego jest w Carrollowskim oryginale wyczuwalny. W końcu zagrożenia, które czyhają na dziewczynkę w tym świecie, nie są słabe, choć w takie przemienia je dziecięca — i pisarska — wyobraźnia. Przy wielu filmowych adaptacjach baśni o Alicji oraz obrazach odnoszących się do niej (jak niezwykle wizualnie, ale i okrutny *Labirynt fauna* Guillerma del Toro), na szczególną uwagę zasługuje film Jana Švankmajera *Coś z Alicji* (1988). Czeski animator, obierając jako podstawę literacki pierwowzór, przenosi świat Carrolla w swoją „środkowoeuropejską” przestrzeń. Wiktoriańska bajka rozgrywa się w starym domu wypełnionym bibelotami i eksponatami niczym z gabinetu osobliwości. Mała bohaterka biegnie za wypchanym Białym Królikiem i przez szufladę dostaje się do tajemniczego miejsca. Kolejne etapy podróży Alicji, przechodzenie na inne poziomy, odbywają się wśród rzeczy pozornie dobrze znanych, a jednak tutaj pełniących nowe funkcje (tak zresztą jak w *Alicji* Carrolla, gdzie ożywa np. talia kart). U Švankmajera bajkowe życie toczą skarpety, w lokajów i służących zamieniają się dziwnie pomieszczone zwierzęce szkielety, a buteleczka z napisem „wypij mnie” okazuje się kałamarzem wypełnionym atramentem. Połączenie żywego planu aktorskiego z typową dla Czecha animacją przedmiotową oraz ograniczenie dialogów do wypowiedzianych przez Alicję z offu cytatów z oryginału daje dzieło w pełni autorskie, a jednocześnie bliskie poetyce Carrolla.

Trudno również nie wspomnieć o braciach Wachowski, którzy wprowadzili na nowo baśń Carrolla w świadomość odbiorców popkultury. *Matrix*, będący przecież mistrzowskim zlepkiem różnych motywów, w dużej mierze opiera się na obu częściach Alicji. Podążanie za Białym Królikiem, którym jest tu tatuaż na ramieniu dziewczyny, życie jako sen czy przechodzenie na drugą stronę lustra,

będące synonimem inicjacji i zyskiwania samoświadomości to symbole czytelne dla widzów, co potwierdza ich zakorzenienie w kulturowej pamięci zbiorowej. ●●●

Skrócona i zaktualizowana wersja tekstu *Alicja, Lewis Carroll i sen, który trwa*, „Kino” 2010, nr 3

Probably everyone knows the story: in 1862, during a boat trip on the River Thames, a certain Oxford lecturer was asked by the three daughters of his superior to tell a tale. This is how *Alice in Wonderland* was born: the story of a small girl in a strange dream world, published for the first time three years later. The author, Lewis Carroll, whose real name was Charles Lutwidge Dodgson, was a mathematician, logician and photography enthusiast, and the three ‘inspirers’ were Lorina, Alice and Edith Liddell, daughters of Charles Liddell, the Dean of Oxford University’s Christ Church College. Paradoxically, the author of one of the most ingenious literary journeys into the world of dream himself suffered from insomnia.

A follow-up for *Alice in Wonderland* was *Through the Looking Glass*, published in 1872. Both books describe the protagonist’s adventures in a world of dream and fantasy. In the former, Alice follows a white rabbit and falls down the rabbit hole, experiencing all kinds of strange encounters while underground. In the latter, she steps through the living-room mirror to enter an alternative world beyond the walls of her house. In the introduction to his translation of the book into Polish, Maciej Słomczyński wrote that it was ‘probably the only case in the history of literature where a single text contains two completely different books: one for children, the other definitely for adults’. Readers are still fascinated by the fantastic dimension of Alice’s trips. Dreaming and the surrealism of the events experienced in their course are available to most of us. The story’s second bottom is also interesting for researchers, attracted by the unique description of dream logic but also by linguistic games or allusions to game theory and mathematical logic. Already multifaceted, the interpretation of *Alice in Wonderland* gained another aspect in the 20th century, when the psychoanalytical and biographical approaches were applied to it. All these factors have contributed to the reception of Carroll’s work and its living presence in contemporary culture.

Alice inspirations are present in literature, art and pop culture (film, comics, music, even video games), but the first Carroll-inspired ‘medium’ was colloquial language, which has absorbed numerous phrases and names created by the English writer. Expressions like ‘Wonderland’ or ‘down the rabbit hole’ have gained a permanent presence in the English language and are also understandable for people from other cultures. It is interesting to note that with all the challenges that Carroll’s translators face (superbly described by Robert Stiller in his essay *Powrót do Carrolla* [Returning to Carroll]), none of them have decided to replace the standard translation of ‘Wonderland’ — usually rendered as *Kraina Czarów* [land of magic] — with a more literal *Kraina Dziwów* [land of wonders]. Equally well embedded in the collective consciousness are Carroll’s characters such as the White Rabbit, the Cheshire Cat, the Mad Hatter, the cruel Queen of Hearts, or Alice herself, a name that makes most of us immediately think of *Alice*. This means that book readers or movie viewers have no trouble rec-

ognising such devices for what they are, allowing them to read cultural texts in the context of Carroll’s story. It is also worth noting the so called Alice in Wonderland syndrome, a perception-affecting neurological condition, where the patient experiences sensations similar to Alice’s, such as micropsia, macropsia or other types of size distortion.

In analysing the influence of Lewis Carroll’s *Alice* stories on literature, we should discern several aspects. First of all, language and his creative use of thereof: the numerous puns, also cross-language ones, as well as quotations from and references to popular Victorian-era children’s songs and nursery rhymes. The work of another outstanding English-language writer, the fifty years younger James Joyce, has been directly associated with Carroll’s linguistic innovation. Like Carroll’s tales several decades prior, Joyce’s last work, the novel *Finnegans Wake*, was based on dream logic. He wrote it in a language comprised of neologisms sourced from many languages. Puns used for amusement by Carroll — and the resulting linguistic innovation (e.g. the Jabberwocky poem in *Through the Looking Glass*) — became for the Irishman the building blocks of the entire novel, a crowning of his formal investigations. As well as one of the toughest ‘nuts to crack’ for readers, literary scholars, linguists and translators. Poland’s first full translation — *Fineganów tren* by Krzysztof Bartnicki — was published as recently as in 2012, having earlier resisted the attempts of Joyce’s greatest Polish translator, Maciej Słomczyński.

The fantastic world of *Alice*, Carroll’s dream-world trip, was also inspiring for Surrealist artists. The philosophy of surrealism had its roots in an opposition to realism, and dreams, with their unpredictability, are an imagination-freeing device. The Surrealists eagerly employed grotesque and pure nonsense, which are present in Carroll’s writing. For example, Salvador Dalí created a series of illustrations for the *Alice* novel in the 1960s, and Raymond Queneau, author of *Hundred Thousand Billion Poems* and *Zazie in the Metro*, wrote the short story *Alice in France*. In it, a well behaved young lady straight from Victorian England arrives with her sister in France, where she is pulled into Wonderland by a puffing locomotive and a white-stained driver. Full of class prejudice — but also curious — she boards a flour-powered locomotive and goes on a trip, in the finale of which we learn the identity of a French White Rabbit. Like Carroll, Queneau plays with words here, with references to children’s rhymes, but also with French/English stereotypes. Another tribute to Carroll was a small book by Roland Topor, a writer and draughtsman informed by Surrealism — *Alice in the Land of Letters. What Alice Discovered on the Other Side of the Page*, the story of a girl who falls asleep while reading. Her adventures with letters, which live their own, exciting life, but are oppressed by two tyrants, Syntax and Grammar, end in a big battle and a crazy party where literary-linguistic anarchy takes over.

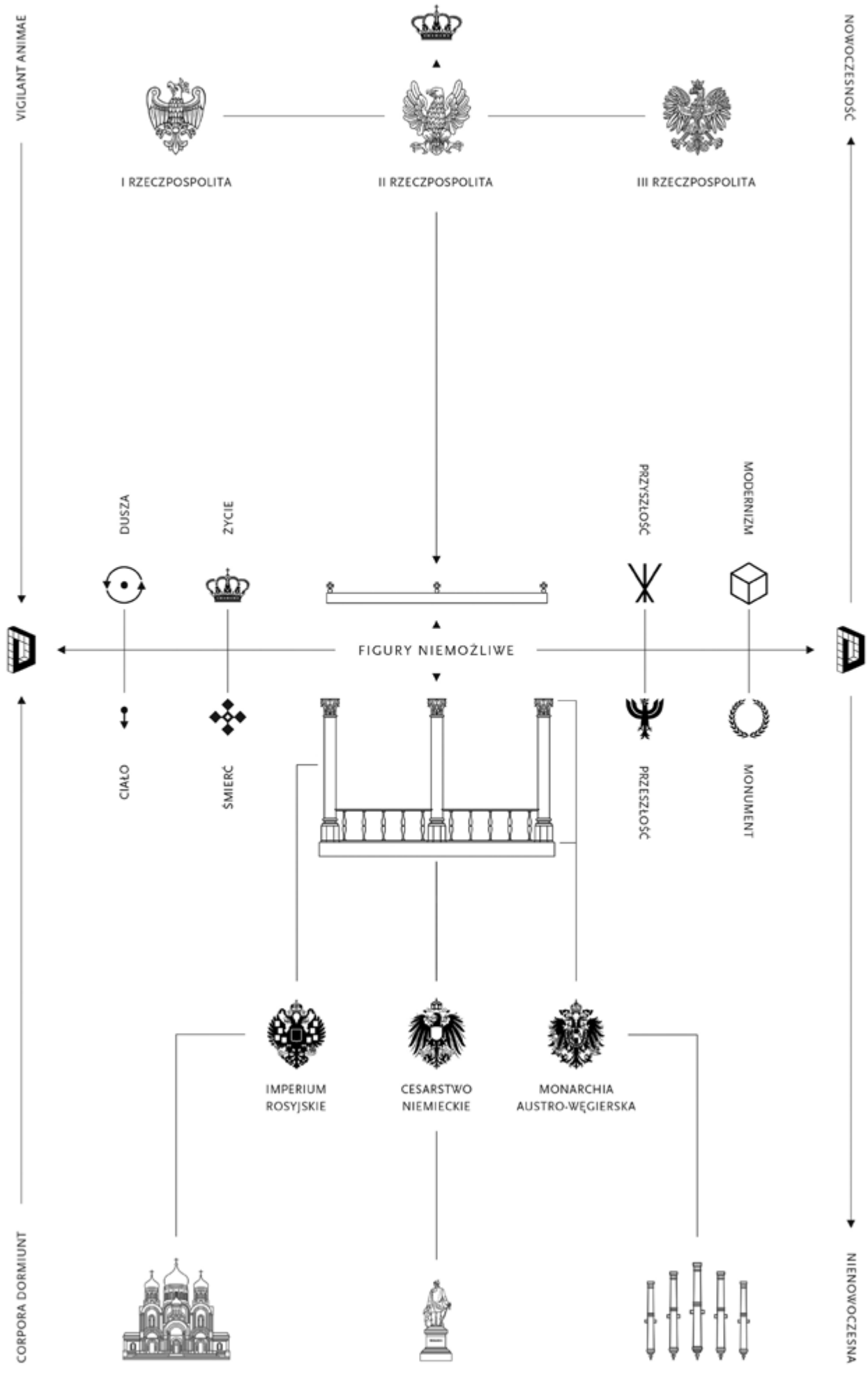
The biographical theme in the reception of *Alice in Wonderland* is bound up with the figure of Vladimir Nabokov. The writer translated Carroll’s tale into Russian, but was also clearly influenced by the Englishman in writing his most famous work, the controversial *Lolita*. Nabokov refers to Carroll directly there, for example by referring to the world of his main protagonist, a university professor seducing his teenage stepdaughter, as Humbertland. But another aspect of Carroll’s biography matters

here as well. The mathematician, Anglican deacon, writer and amateur photographer lived alone, and the only friendships he struck were with little girls, such as Dean Liddell’s daughters. Suddenly, researchers began to re-examine the photographic portraits he took of his little friends. But his contemporary biographers argue that even if Carroll was indeed sexually attracted to children, the constraints of Victorian morality as well as his received education and official capacities did not allow him to cross the invisible barrier (something that the later memoirs of his now grown-up friends confirm). This topic introduces the psychoanalytical key and a search for a second bottom of the *Alice* books. This bottom is no doubt important, if we look, for example, at the films they inspired, where the motifs of initiation or erotic connotations are quite frequent (e.g. Jacek Bromski and Jerzy Gruza’s *Alice*, 1980). Andrzej Sapkowski took a tongue-in-cheek approach to these themes in his short story *The Golden Afternoon*, where we hear the story of Alice in Wonderland as told by the Cheshire Cat. The story features a Freudian analysis of the protagonist’s crossing over to the other side (explicated by the March Hare) as well as the tale’s author, a shy Mr Dodgson, infatuated with Alice, who pulls the feverish girl into Dreamland — a dangerous territory, where real death lurks.

Taken up by Sapkowski, the motif of Wonderland as a hazardous place is clearly present in Carroll’s original book. After all, the dangers that await the girl are by no means trivial, even if her — and the author’s — imagination render them so. Among the many movies and images inspired by Alice (such as Guillermo del Toro’s visually unique but also cruel *Pan’s Labyrinth*), of particular interest is Jan Švankmajer’s 1988 *Něco z Alenky* (a.k.a. *Alice*). Based on the literary original, the Czech animator transfers Carroll’s world into his ‘Central European’ space. The Victorian tale unfolds in an old house filled with bric-a-brac and items as if from a curiosity cabinet. The protagonist follows a stuffed White Rabbit and through a drawer reaches a strange place. The successive stages of the journey, the moving on to other levels takes place amid seemingly familiar objects that here have been recast in new roles (as in Carroll’s *Alice* itself, where, for example, playing cards come alive). In Švankmajer’s film, socks lead a fabulous life, strangely mixed animal skeletons turn into lackeys and servants, while the ‘drink me’ bottle turns out to be a ink-filled inkwell. The mixture of human acting with Švankmajer’s characteristic style of object animation, and the reduction of Alice’s lines to off-screen quotations from the original, produce a fully original work that remains true to the spirit of Carroll’s writing.

One should also mention here the Wachowski brothers who reintroduced Carroll’s tale to the popular consciousness. Their *Matrix*, a masterful blend of various motifs, is in large part based on the two *Alice* books. The notions of following the White Rabbit (here appearing as a tattoo on a girl’s arm), of life as a dream or of breaking through to the other side of the mirror, a synonym of initiation and self-awareness, are clear in their symbolic meaning here, which demonstrates how deeply they are rooted in the collective cultural memory. ●●●

A shortened and updated version of the essay ‘*Alicja, Lewis Carroll i sen, który trwa*’ [*Alice, Lewis Carroll, and a dream that endures*], *Kino*, 2010, no. 3



Figury niemożliwe

Impossible Objects

komisarz Pawilonu Polskiego | Polish Pavilion Commissioner: Hanna Wróblewska

zespół kuratorski | curatorial team: Instytut Architektury — Dorota Jędruch, Marta Karpińska, Dorota Leśniak-Rychlak, Michał Wiśniewski

koncepcja artystyczna | artistic concept: Jakub Woynarowski

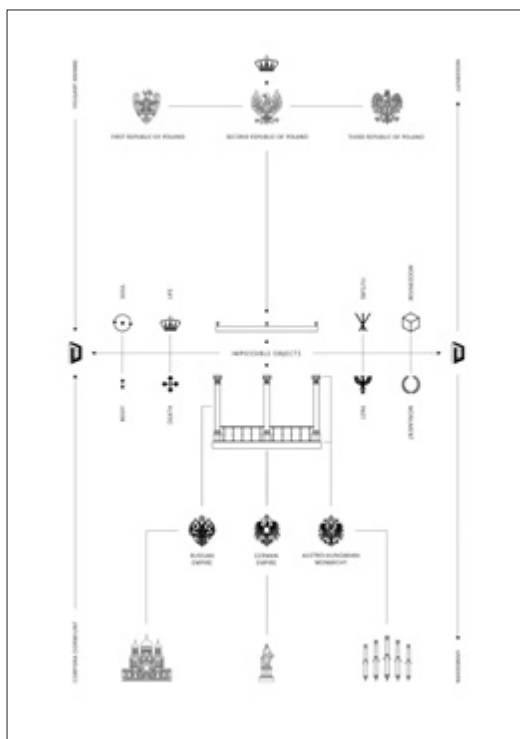
asystent komisarza | assistant commissioner: Joanna Waśko

asystenci kuratorów | curators' assistants: Iza Wałek, Agata Wiśniewska

Wystawa dotyczy związków modernizmu i polityki w warunkach konstruowania nowoczesnego państwa narodowego. Główny element pokazu stanowi odtworzona w skali 1:1 replika baldachimu nad wejściem do grobu Józefa Piłsudskiego, polskiego przywódcy politycznego, zrealizowanego w 1937 roku przy królewskiej katedrze na Wawelu w Krakowie według projektu Adolfa Szyszko-Bohusza. Kilka zaproponowanych przez architekta wariantów baldachimu prezentuje proces dochodzenia do formy modernistycznej: od historyzującego patosu do nowoczesnego uproszczenia. To dosłowne absorbowanie stylistyczne modernizmu w jednym obiekcie o niewielkiej skali, ale złożonej symbolice. Obiekt osadzony w lokalnym kontekście jest jednocześnie typowym przykładem sprzeczności charakteryzujących nowe państwa powstałe w Europie po I wojnie światowej, rozdarte pomiędzy ambitnym parciem ku nowoczesności a zakorzenieniem w rytuałach i mitach przeszłości. Baldachim demonstruje elementy oficjalnej propagandy związanej z kultem potężnego wodza, który znajduje analogie w autorytarnych dążeniach wielu państw europejskich w latach trzydziestych XX wieku. Stylistyka obiektu, nawiązująca do klasycyzującego monumentalnego modernizmu, przywołuje duszną, przesiąkniętą ksenofobią atmosferę ówczesnej Europy zmierzającej ku kolejnej wojennej katastrofie.

Uzupełnieniem baldachimu są wielkoformatowe rysunki Jakuba Woynarowskiego objaśniające specyfikę obiektu. Narrację pokazu współtworzy także materiał ikonograficzny ukazujący spłot władzy, modernizmu i śmierci — przykłady innych pomników, mauzoleów i nagrobków z tego okresu.

Wystawie towarzyszy zaprojektowany przez Jakuba Woynarowskiego katalog w języku angielskim zawierający teksty autorstwa kuratorów z Instytutu Architektury, Davida Crowleya, Dariusza Czai, Jana Sowy i Jean-Louis Cohena. ●●●



na sąsiedniej stronie i u góry: Jakub Woynarowski, *Figury niemożliwe*, 2014

na następnych stronach: *Figury niemożliwe*, wizualizacja wystawy w Pawilonie Polskim, 14. Międzynarodowa Wystawa Architektury, 2014, rendering: Kacper Kępiński

opposite and top: Jakub Woynarowski, *Impossible Objects*, 2014

next pages: *Impossible Objects*, visualization of the exhibition in the Polish Pavilion, 14th International Architecture Exhibition, 2014, rendering by Kacper Kępiński

Exhibition at the Polish in Venice deals with the relations between modernism and politics in the context of building a modern nation state. The show's highlight is a natural-scale replica of the canopy over the entrance to the burial crypt of Marshal Józef Piłsudski, the Polish political and military leader, created in 1937 at the Wawel Cathedral in Kraków according to a design of Adolf Szyszko-Bohusz. Several alternative variations of the canopy presented by the architect illustrate the process of arriving at a modernist form: from historicising loftiness to modern simplification. This is a literal stylistic absorption of modernism within a single object of small scale but complex symbolism. Embedded in the local context, the canopy is also an example of the self-contradictions characteristic for the European nation states that emerged after the First World War, torn, as they were, between an ambitious striving towards modernity and a rootedness in the rituals and myths of the past. The canopy showcases elements of official leader-cult propaganda, which has analogies in various European countries in the 1930s. Informed by the period's classicising monumental modernism, the object's style evokes the suffocating, xenophobic atmosphere of late-1930s Europe as it headed towards another devastating conflict.

The canopy is accompanied by large-scale drawings, created by Jakub Woynarowski, explaining the object's specificity. The show's narrative is also complemented by iconographic material depicting — through examples of monuments, mausoleums and tombstones from the era — the concatenation of power, modernism, and death.

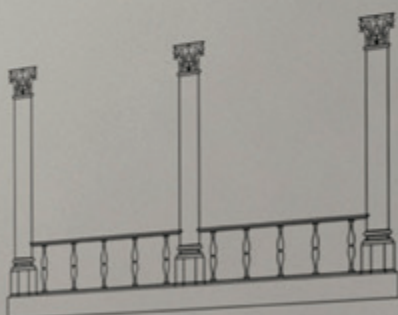
The exhibition is accompanied by an English-language catalogue, designed by Jakub Woynarowski, with essays by the Institute of Architecture curators as well as David Crowley, Dariusz Czaja, Jan Sowa, and Jean-Louis Cohen. ●●●



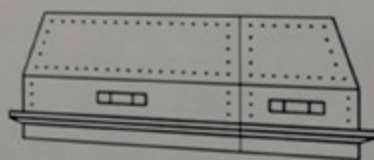
FUTURE



VIGILANT ANIMAE



CORPORA DORMIUNT



PAST



Architekt Piłsudskiego

Piłsudski's Architect

David Crowley

[...]

Romantyczny nacjonalizm nie zakończył się wraz z rokiem 1918, ale zmienił się za sprawą uzyskanej niepodległości i został uzupełniony o nowe heroiczne mity. Powstania przeciw zaborcom w 1830, 1846–1848, 1863–1864 i 1905 złożyły się na katalog klęsk, ale kształtowały też powstańczą tradycję, która rodziła kolejne pokolenia męczenników i wygnańców. W romantycznej wyobraźni klęski te były jednak dowodami wartości narodowej sprawy. Kult narodu wyrażał się poprzez trupy. Rok 1918 zrodził jednak zwycięzcę — Józefa Piłsudskiego. Głowa nowo odrodzonego państwa była żywym obiektem kultu¹.

[...]

Kulty mogą być utkane z mitów, jednak przyjmują materialną postać i mają realne skutki. Szyszko-Bohusz został włączony w kult Piłsudskiego i z niego korzystał. W latach 1914–1916 walczył w Legionach, a w 1916 roku, kiedy powierzone mu zostało kierownictwo prac konserwatorskich na Wawelu, zadbał, aby znalazła się tam siedziba komendy głównej tajnej Polskiej Organizacji Wojskowej (POW). Według jednego z konspiratorów, kwatery organizacji „były tak dobrze ukryte w piwnicach Zamku, że tylko dobrze poinformowany przewodnik byłby w stanie je znaleźć”². Po roku 1918 Szyszko-Bohusz cieszył się przywilejami wynikającymi z przynależności do kasty zaufanych dawnych legionistów zajmujących prominentne stanowiska publiczne.

[...]

Ufny w swoje stanowisko i zdolności oraz pewien zajmowanego przez siebie miejsca w rządzącej elicie, Szyszko-Bohusz nie był jednak — a przynajmniej nie wyłącznie — biurokratą. Jego praca na stanowisku wawelskiego konserwatora nie opierała się tylko na skrupulatnych badaniach archeologicznych i sumiennej renowacji. Widział tam siebie w roli artysty albo architekta, który zmienia i uzupełnia historyczną tkankę kompleksu podług wizji, którą ukształtowało jego przywiązanie do Legionów. Przedstawił na przykład wiele propozycji, których celem było zaakcentowanie roli Wawelu jako „narodowego Panteonu”.

[...]

Wkład Szyszko-Bohusza w rozwój kultu Piłsudskiego przyjmował zazwyczaj o wiele poważniejszy ton niż wiele popularnych czy nawet kiczowatych przejawów entuzjizmu związanego z postacią Marszałka. Na przykład pod koniec lat dwudziestych zaprojektował szereg sarkofagów i krypt na potrzeby wielkich publicznych uroczystości pogrzebowych organizowanych przez reżim sanacyjny. Jego

propozycja polegała na dostarczeniu poważnego zwieńczenia wydarzeń wiążących się zazwyczaj z widowiskowymi i patetycznymi pokazami narodowej jedności.

[...]

Najważniejszym wydarzeniem dla kultu Piłsudskiego w sposób nieunikniony stał się pogrzeb samego Marszałka. Rozbieżność stanowisk, jaka doprowadziła do ostrego sporu między władzami a kardynałem Sapiehą dotyczącego pochówku dawnego socjalisty i żołnierza w miejscu spoczynku królów, poprzedziła pogrzeb Piłsudskiego, który odbył się na Wawelu w maju 1935 roku.

[...]

Rozwiązanie, na jakie przystały wszystkie strony, miało polegać na rozszerzeniu romańskiej krypty pod wieżą Srebrnych Dzwonów. Kościół zaakceptował je, ponieważ pozwalało na stworzenie osobnego wejścia dla świeckich pielgrzymów pragnących oddać hołd Marszałkowi. Szyszko-Bohusz zabrał się do pracy. We wczesnych projektach wejście do krypty w formie gotyckiej świątyni wieńczyła figura husarza na koniu. Wybudowane ostatecznie wejście — ukończone w 1937 roku — jest o wiele mniej teatralne. Ta prosta budowla zawiera wszystkie elementy należące do słownika klasycznej architektury: korynckie kapitele, balustrady oraz łańciską inskrypcję (*Corpora dormiunt, vigilant animae* — Ciała śpią, dusze czuwają), jednakże Szyszko-Bohusz skomponował je w osobliwy sposób. Kolumny nie wydają się pełnić swojej tradycyjnej funkcji podtrzymującej konstrukcję: masywna płyta odlana z miedzi i brązu znajdująca się nad wejściem spoczywa na schowanych słupkach. Sprawia wrażenie, jakby unosiła się nad biegnącymi w dół schodami, przecząc prawom grawitacji. Optycznie pionowe linie kolumn ciągną się „poprzez” płytę ku sześciu zwieńczeniom mającym formę wojskowych krzyży. Podobnie jak w wypadku współczesnego mu Józefa Plečnika, który odpowiadał za przebudowę praskiego zamku na Hradczanach w latach 1920–1934, podejście Szyszko-Bohusza do klasycyzmu cechowało się ekspresją, a nawet ekscentryzmem.

[...]

Co zatem było upamiętniane w tej małej budowli? Nowe wejście do krypty — opisywane zazwyczaj jako baldachim, w nawiązaniu do tkaniny osłaniającej w europejskiej tradycji królewskie trony i łoża — podkreślało Piłsudskiego status zwycięzcy³. Zostało wykonane ze zdobyczy wojennych. Elementy kamienne wykuto z granitu wcześniej służącego jako cokół, na którym znajdowała się brązowa rzeźba Ottona von Bismarcka stojąca w Poznaniu do roku 1918⁴. Sześć jadeitowych kolumn zostało uratowanych z warszawskiej cerkwi Aleksandra Newskiego. Poświęco-

na przez Rosjan pamięci procarskich Polaków skazanych na śmierć przez powstańców styczniowych i stanowiąca oznakę rosyjskiej władzy, cerkiew katedralna została zbudowana w latach 1894–1912, by wkrótce potem, po długich dyskusjach i kilku protestach, zostać zburzona w latach 1924–1926⁵. Ośmioboczne bazy i korynckie kapitele zostały odlane ze stali pochodzącej z austriackiej broni. Symbolika tych elementów była wyraźna, nie służyły już dłużej wrogom Polski, tylko pełniły służbę u wielkiego zjednoczyciela — Marszałka. W wypadku jadeitowych kolumn mógł również odgrywać rolę pewien — bardziej prywatny — symbolizm. Warszawska katedra, z której pochodziły, została zaprojektowana przez przedwojennego petersburskiego nauczyciela Szyszko-Bohusza, Leontija Benois. Ta ekspresja patriotyzmu mogła być zatem również wyrazem ojcostwa.

Kształtując kryptę ze zdobyczy po polskich najeźdźcach, Szyszko-Bohusz bezpośrednio odniósł się do klasycznej starożytności, szczególnie zaś do idei wojennych trofeów w starożytnej Grecji i Rzymie, gdzie skrwawioną broń pobitej armii układano w formę pomnika zwycięstwa. Uderzające jest natomiast to, że mimo iż materiały, z których wykonane zostało wejście do krypty, mogą być z łatwością określone jako spolia, nie noszą jednak oznak poprzedniego życia. Jak pisze Richard Brilliant, „użycie spoliów zakłada przeniesienie »obecności« w teraźniejszość i jest najbardziej wymowne wtedy, gdy ślady pamięci mogą być zauważone, lub choćby sama świadomość transgresywnego aktu przyswojenia może zostać doceniona”⁶. Innymi słowy, emocjonalne i asocjacyjne skutki użycia spoliów są wzmocnione wówczas, gdy widoczne są ślady rany, widome znaki oddzielenia. W tym wypadku jednak, co zaskakujące, wejście do krypty buduje swoje znaczenie na czymś innym — na nieobecności, na braku: niewielka budowla nakryta baldachimem kadruje pustkę symbolizującą stratę marszałka.

[...]

„Piłsudskizm” — z jego silnym przywiązaniem do figury potężnego wodza, waloryzowaniem militarnego męstwa i bohaterskiej śmierci oraz wiarą w autorytet państwa — był wówczas porównywany do włoskiego faszyzmu⁷. [...] Polscy krytycy architektury ochoczo poszukiwali podobieństw pomiędzy faszystowskimi Włochami a ich ojczyzną w latach trzydziestych. Budynki takie jak krakowski Dom Legionisty im. Józefa Piłsudskiego — jeden z wielu przykładów takich „hybrydowych” projektów próbujących harmonijnie łączyć tradycję z nowoczesnością w tamtych latach — wydaje się potwierdzać te paralele. Być może jednak należałoby tę analogię w jakiś sposób ograniczyć. W Polsce zrealizowano



mało projektów, które byłyby równie ekstrawaganckie jak włoskie. Rozważmy na przykład Foro Mussolini, klasyczny stadion sportowy w Rzymie, którego budowa rozpoczęła się w 1928 roku: został on ozdobiony śmiałymi mozaikami w rzymskim stylu, przedstawiającymi ciężarówkę, na której stoją wymachujący flagami *squadristi*, członkowie paramilitarnego gangu zaangażowanego w walkę o władzę na początku lat dwudziestych. Co więcej, ten zwrot ku monumentalizmowi był charakterystyczny dla całej Europy i dla wszystkich ideologii.

Jan Parandowski w eseu pod cudownie przewrotnym tytułem *Polska leży nad Morzem Śródziemnym*, który ukazał się pod koniec lat trzydziestych, wskazywał na subtelniejszy związek między Polską i Włochami, a raczej — bardziej precyzyjnie — na coś, co określał mianem „łacińskości”⁸. Dla Parandowskiego, filologa klasycznego i krytyka literackiego, okres romantyzmu był rodzajem długiego interregnum: „Romantyzm trwał u nas dłużej niż wszędzie, bo był bardziej płodny, bardziej rozległy, o wyższej treści. Cały nasz wiek XIX był w gruncie rzeczy romantyczny. Józef Piłsudski, człowiek żelaznego czynu, był romantykiem. Dzieła drugiego po Mickiewiczu wodza naszego romantyzmu, Juliusza Słowackiego, towarzyszyły Piłsudskiemu przez całe życie, wiersze poety [...] cytował w swych rozkazach dziennych”⁹. Nie było to jednak pochlebstwo charakterystyczne dla kultu Marszałka. Romantyzm służył jego celom, jednak — zdaniem Parandowskiego — przyćmił również głęboki związek kultury polskiej z europejską. Ślady tego związku można było odnaleźć w nieuświadomionej warstwie języka. W swojej gramatyce i ortografii język polski jest językiem wywodzącym się z łaciny. Uznanie tego faktu mogłoby stanowić krok do odzyskania głębokiej i długotrwałej tradycji, która łączyły II Rzeczypospolitą z Rzeczypospolitą Obojga Narodów, z epoką humanistów takich jak Jan Kochanowski. Być może w tym miejscu właśnie można dostrzec echa antykwaryzmu Szysko-Bohusza. Jego rozmaite projekty dla Wawelu — wnętrza prezydenckie, projekt Panteonu i wejście do krypty zawierającej szczątki Piłsudskiego, a także mauzoleum Generała Józefa Bema w Tarnowie oraz realizacje modernistyczne spajał leżący u ich podłoża klasyczny porządek. Stanowiły one zarówno jego wkład do kultu Piłsudskiego, jak i, na swój surowy i osobliwy sposób, autorską próbę zdyscyplinowania go. ●●●

przełożył z języka angielskiego Michał Choptiany

Fragmenty tekstu, który pierwotnie ukazał się w katalogu wystawy *Reakcja na modernizm. Architektura Adolfa Szysko-Bohusza*, Instytut Architektury, Muzeum Narodowe w Krakowie, Kraków 2013, a następnie opublikowany został w katalogu towarzyszącym wystawie *Impossible Objects*, 14th International Architecture Exhibition — la Biennale di Venezia, Zachęta — National Gallery of Art, Warsaw 2014.

1. Szczegółowe omówienie tego zagadnienia zob. Heidi Hein-Kircher, *Kult Piłsudskiego i jego znaczenie dla państwa polskiego 1926–1939*, Neriton, Warszawa 2008.
2. Ryszard Mirowski, *Edward Rydz-Śmigły. Działalność wojskowa i polityczna*, IWZZ, Warszawa 1988.
3. Zob. Grzegorz Gill, *Baldachim Wawelski. Symbolem odrodzonej Rzeczypospolitej w 1918 r.*, „Sowiniec” 2009, nr 34/35, s. 91–94.
4. Witold Molik, „Straż nad Wartą”. Pomnik Bismarcka w Poznaniu (1903–1919), „Kronika Miasta Poznania” 2001, nr 2, s. 91–108.
5. Zob. Piotr Paszkiewicz, *Pod berłem Romanowów. Sztuka rosyjska w Warszawie 1815–1915*, Instytut Sztuki PAN, Warszawa 1991, s. 114–137.
6. Richard Brilliant, *Authenticity and Alienation*, w: *Reuse Value: Spolia and Appropriation in Art and Architecture from Constantine to Sherrie Levine*, red. Richard Brilliant i Dale Kinney, Ashgate Publishing, Farnham, 2001, s. 169.
7. Zob. np. esej Lwa Trockiego, *Piłsudskizm, Fascizm, and the Character of Our Epoch* (August 4, 1932), w: *Writings of Leon Trotsky: Supplement (1929–33)*, Pathfinder Press, New York 1979.
8. Jan Parandowski, *Polska leży nad Morzem Śródziemnym*, „Arkady” 1939, t. V, nr 3, s. 113–116.
9. Ibidem.

delegacja misji gospodarczej Mandżukuo, na czele z ministrem gospodarki Han Jun-Chenem, odwiedzająca kryptę grobową Józefa Piłsudskiego pod wieżą Srebrnych Dzwonów na Wawelu, 1938, fot. Narodowe Archiwum Cyfrowe

members of the Manchukuo economic mission, headed by Minister of Economics Han Yun-chen, next to Marshal Józef Piłsudski's burial crypt under the Silver Bells Tower at Wawel Hill, 1938, photo: National Digital Archives



... Romantic nationalism did not end in 1918, but it was changed by the conditions of independence, supplemented by new myths of heroism. The insurrectionary tradition — risings against foreign rule in 1830, 1846–48, 1863–64 and 1905 — had been a catalogue of failure, producing generations of martyrs and exiles. Yet in the Romantic imagination, these disasters were evidence of the virtue of the national cause. The cult of the nation was expressed through corpses. 1918, however, threw up a victor, Józef Piłsudski. The Head of State of the reborn country was the living subject of a ‘cult’.¹

... Cults may be fashioned from myths, but they also take on material forms and have real effects. Szyszkó-Bohusz was implicated in, and benefited from, the Piłsudski cult. Between 1914 and 1916 he had fought in the Polish Legions, and, in 1916, when in charge of the conservation workshops at Wawel, arranged for the High Command of the clandestine Polish Military Organisation (Polska Organi-

zacja Wojskowa) to operate from the Castle. According to one conspirator, their quarters ‘were so well concealed in the Castle’s cellars that only a knowledgeable guide could ever successfully find them.’² After 1918, Szyszkó-Bohusz enjoyed a place in a trusted caste of former Legionnaires occupying prominent public roles.

... Confident in his opinions as well as his abilities, and secure in his place in the ruling elite, Szyszkó-Bohusz was not, or not just, a bureaucrat. His work as a conservator at Wawel was not, for instance, only a matter of painstaking archaeology and diligent renovation. He envisaged his role there as an artist or architect, altering and adding to the historic fabric of the complex according to a vision shaped, in part, by his loyalty to the Polish Legions. For instance, he presented a number of proposals to give order to the site in order to emphasise its character as the ‘national Pantheon’.

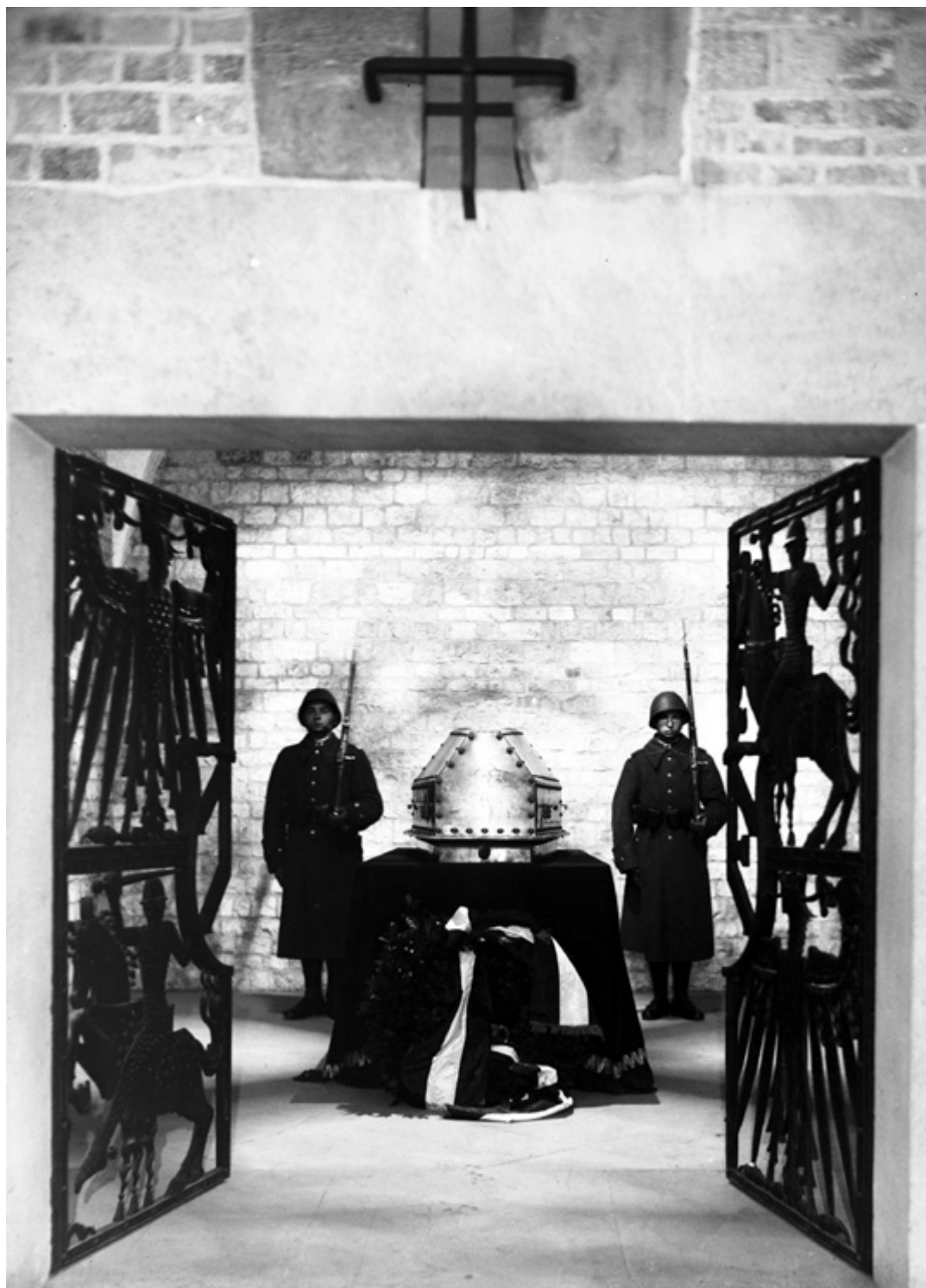
... Szyszkó-Bohusz’s contributions to the Piłsudski cult usually took on a rather more austere tone than many of the

popular and even kitsch outpourings of enthusiasm for the Marshal. At the end of the 1920s, for instance, he designed a number of sarcophagi and crypts for grand, public funerals organised by the Sanation (Sanacja) regime. His contribution was to present an austere conclusion to events which involved spectacular and usually highly sentimental displays of national unity.

... The most important event in the Piłsudski cult was, inevitably, that of the funeral of its principal figure, the Marshal himself. A controversial affair which drew the regime and the cardinal at Wawel into sharp disagreement about the entombment of a former socialist and soldier in the resting place of kings, Piłsudski’s funeral took place there in May 1935. ... One solution — agreed by all parties — was to extend the Romanesque crypt under the Silver Bells Tower. This was acceptable to the Church because it allowed for a separate entrance for the secular pilgrims who wanted to pay homage to the Marshal. Szyszkó-Bohusz set to work. His early schemes included an entrance in the form of a Gothic temple capped with a figure of a Hussar on horseback. The entrance that was actually constructed — completed in 1937 — is far less theatrical. A simple structure, it features elements which belong to the vocabulary of classical architecture — Corinthian capitals and balustrades, as well as a Latin inscription (*Corpora dormiunt, vigilant animae*) — but Szyszkó-Bohusz composed them in an idiosyncratic fashion. The columns do not seem to perform their conventional load-bearing function: the massive slab fashioned from copper and bronze overhead sits on hidden posts. It seems to float above the descending stairs, as if denying gravity. The vertical lines of the columns continue ‘through’ the slab into six finials in the form of military crosses. Like his contemporary Jože Plečnik, responsible for the renovation of Prague Castle between 1920 and 1934, Szyszkó-Bohusz’s approach to classicism was expressive and even idiosyncratic.

... So what was being remembered in this small structure? The new entrance to the crypt — usually described as a baldachin in reference to the cloth of state which covered royal thrones and the beds of kings in the European tradition — marked Piłsudski’s status as a victor.³ It was fashioned from the trophies of war. The stonework was recycled from sections of granite plinth which had supported a bronze sculpture of Otto von Bismarck in Poznań until 1918.⁴ The six nephrite columns of Szyszkó-Bohusz’s structure were salvaged from the St Alexander Nevsky Orthodox Cathedral in Warsaw. Dedicated by the Russians to pro-tsarist Poles who had been executed by insurgents during the January Uprising in 1863 and a clear demonstration of Russian power, the orthodox cathedral had been built between 1894 and 1912 only to be dynamited, after much discussion and a few protests, in 1924–26.⁵ The octagonal bases and the Corinthian capitals of the columns were recast from Austrian guns. The symbolism of salvage was clear: no longer serving Poland’s enemies, they were now doing duty to the great unifier, the Marshal. In the case of the nephrite columns, a further — perhaps more private — symbolism was at work too. The cathedral in Warsaw from which they came had been designed by Szyszkó-Bohusz’s teacher in St. Petersburg before the First World War, Leon Benois. This expression of patriotism was also, perhaps, one of patricide.

In fashioning the crypt from the remains of Poland’s enemies, Szyszkó-Bohusz made a clear reference to classical antiquity and, in particular, to the idea of the trophy in ancient Greece and Rome, where the bloodied weapons of a vanquished army would be stacked to form a victory



warta honorowa przy trumnie Józefa Piłsudskiego, 1937,
fot. Narodowe Archiwum Cyfrowe

na sąsiedniej stronie: baldachim nad wejściem do krypty Marszałka
Józefa Piłsudskiego pod wieżą Srebrnych Dzwonów, Wawel, Kraków,
1937, fot. Narodowe Archiwum Cyfrowe

a guard of honour at Józef Piłsudski's coffin, Wawel Hill, Kraków,
1937, photo: National Digital Archives

opposite: canopy over the entrance to Marshal Jozef Piłsudski's
burial crypt under the Silver Bells Tower at Wawel Hill, Krakow, 1937,
photo: National Digital Archives

regnum: 'Romanticism lasted longer in us than anywhere else, because it was more profuse, more wide-ranging and with loftier content. Our entire nineteenth century was, in fact, Romantic. Józef Piłsudski, a steel-willed man of action, was a Romantic. The works of Juliusz Słowacki, second only to Mickiewicz as our Romantic leader, accompanied Piłsudski throughout his life. His [Słowacki's] verses were . . . quoted in his daily commands'.⁹ But this was not the characteristic flattery of the cult. According to Parandowski, Romanticism had served its purpose, but it had also obscured deeper structures of connection with European culture. This was to be found in the unconsciousness of language. In its grammar and orthography, Polish is a Latinate language. Recognition of this fact could be a step in the recovery of deep and long traditions that connected the Second Polish Republic with the first, the Polish-Lithuanian Commonwealth (Rzeczpospolita Obojga Narodów), and the age of humanists like Jan Kochanowski. Perhaps, the echoes of Szyszko-Bohusz's antiquarianism can be heard here. His various schemes on Wawel — the presidential interiors, the Pantheon project and the entrance to the crypt containing Piłsudski's body, as well as the General Bem Mausoleum in Tarnów and his modernist works — were united by an underlying classical order. They formed both his contribution to the Piłsudski cult and, in their severe and idiosyncratic style, his attempt to discipline it. ●●●

monument. But it is striking that whilst the recycled materials from which the entrance to the crypt was made might be well described as 'spolia', they bore no signs of their earlier lives. As Richard Brilliant has written, 'Spoliation involves shifting "presence" forward and is most effective when memory traces can be perceived or, at least, some awareness of the transgressive act of appropriation can be appreciated.'⁶ In other words, the emotional or associative effects of spoliation are heightened when the marks or wounds of dissection are visible. By contrast, the entrance to the crypt draws its emotional effects from absence: the small canopied structure framed an empty space symbolising the loss of the Marshal.

...

'Piłsudskism' — with its strong attachment to the figure of the powerful leader, and valorisation of military valour and heroic death, as well as its belief in the authority of the state — has been compared to Italian Fascism.⁷ . . . Polish architectural writers were keen to find parallels between Fascist Italy and their homeland in the 1930s. Buildings

like the Józef Piłsudski House in Kraków — one example of many such 'hybrid' designs which sought to harmonise tradition with modernity in the 1930s — seem to lend weight to these claims of kinship. But perhaps some limits need to be placed on this analogy. Few schemes as bizarre as those created in Italy were realised in Poland. Consider, for instance, the Foro Mussolini, a classical sports stadium in Rome initiated in 1928, which was ornamented with bold antique mosaics in the Roman manner depicting a motorised truck carrying flag-waving *squadisti*, paramilitary gangs associated with the struggle for power at the beginning of the 1920s. Moreover, the turn to monumentalism was common across Europe and across ideologies.

Jan Parandowski argued for a more subtle understanding of Poland's relationship with Italy or, more precisely, what he called *łacińskość* (which might be translated as Latinity), in an essay with the marvellously capricious title, 'Poland Lies on the Mediterranean Sea' at the end of the 1930s.⁸ For Parandowski, a classicist and literary critic, the romantic period was a kind of long inter-

Excerpts of an essay featured in the catalogue *Reaction to Modernism. The Architecture of Adolf Szyszko-Bohusz*, Kraków: Institute of Architecture, National Museum in Kraków, 2013, and then was published in the catalogue of the exhibition *Impossible Objects*, 14th International Architecture Exhibition — la Biennale di Venezia, Warsaw: Zachęta — National Gallery of Art, 2014.

1. For a detailed examination of the Piłsudski cult, see Heidi Hein-Kircher, *Kult Piłsudskiego i jego znaczenie dla państwa polskiego 1926–1939*, Warsaw: Neriton, 2008.

2. Ryszard Mirowski, Edward Rydz-Śmigły. *Działalność wojskowa i polityczna*, Warsaw: IWZZ, 1988.

3. See Grzegorz Gill, 'Baldachim wawelski symbolem odrodzonej Rzeczypospolitej w 1918 r.', *Sowiniec*, no. 34–35, 2009, pp. 91–94.

4. Witold Molik, 'Straż nad Wartą'. Pomnik Bismarcka w Poznaniu (1903–1919)', *Kronika Miasta Poznania*, no. 2, 2001, pp. 91–108.

5. See Piotr Paszkiewicz, *Pod berłem Romanowów. Sztuka rosyjska w Warszawie 1815–1915*, Warsaw: Instytut Sztuki PAN, 1991, pp. 114–37.

6. Richard Brilliant, 'Authenticity and Alienation' in *Reuse Value: Spolia and Appropriation in Art and Architecture from Constantine to Sherrie Levine*, ed. Richard Brilliant and Dale Kinney, Farnham: Ashgate Publishing, 2001, p. 169.

7. See, for instance, Leon Trotsky, 'Piłsudskism, fascism, and the character of our epoch' (4 August, 1932), in *Writings of Leon Trotsky. Supplement (1929–33)*, New York: Pathfinder Press, 1979.

8. Jan Parandowski, 'Polska leży nad morzem śródziemnym', *Arkady*, vol. V, no. 3, March 1939, pp. 113–16.

9. Ibid.



Monument. Architektura Adolfa Szyszko-Bohusza

Monument. The Architecture of Adolf Szyszko-Bohusz

współorganizator | **coorganiser**: Instytut Architektury, Kraków

kuratorzy | **curators**: Instytut Architektury — Dorota Jędruch, Marta Karpińska, Dorota Leśniak-Rychlak, Agata Wiśniewska, Michał Wiśniewski

projekt ekspozycji | **exhibition design**: JEMS Architekci

współpraca | **collaboration**: Agata Wiśniewska

grafika | **graphics**: Joanna Sowula

makiety | **models**: Jakub i | **and** Katarzyna Suszek/Atelier La Scala

Monument — pomnik — strażnik pamięci — to w nim spotykają się zbiorowe wyobrażenia, kształtuje się poczucie religijnej, etnicznej czy kulturowej wspólnoty, ale też niejednokrotnie przemienia się on w narzędzie politycznej manipulacji. Tworzony w perspektywie wieczności, jako mistyczny łącznik z przeszłością, osadzony często w bieżących okolicznościach i wraz z nimi przemijający. Monument z jednej strony zawiera pewien ideowy, a zwykle i ideologiczny przekaz, z drugiej jest architektoniczną scenarią, w której rozgrywają się obrzędy i ceremonie związane z treścią tego przekazu. Teatralizacja i podniosły efekt tych świeckich rytuałów, a także towarzyszący im kult przeszłości i zmarłych bohaterów sakralizują i uwznioślają doraźne intencje władzy.

Twórczość Adolfa Szyszko-Bohusza, legionisty, architekta władzy i scenografa narodowych mitów, pozwala rozpoznać strategię manipulacji pamięcią, jakie w dwudziestoleciu międzywojennym towarzyszyły porzecznej odbudowie państwa i poszukiwaniom narodowej tożsamości. Podobnie jak inne kraje Europy Środkowej, powstałe po 1918 roku, Polska stanęła przed zadaniem stworzenia na nowo nie tylko struktur ustrojowych, państwowych czy mechanizmów ekonomicznych, ale także ich kontekstu symbolicznego — sztuki i reprezentacji — które udźwignęłyby niemożliwe zadanie zjednoczenia wielokulturowych, wieloetnicznych i podzielonych klasowo społeczności wokół wspólnych idei i wyobrażeń.

Szyszko-Bohusz był architektem spektaklu — projektował oprawy oficjalnych państwowych uroczystości oraz monumentalne zespoły architektoniczne, w których zreżysował przestrzeń reprezentacji (Wieczernik w Częstochowie, kolejne projekty Panteonu na Wawelu, projekt konkursowy Świątyni Opatrzności Bożej), wpisując w nią miejsca do przemówień, uczestnictwa tłumów; włączył też projektowane wielkoskalowe założenia w urbanistyczny i historyczny kontekst miejsca. Wśród jego projektów dominują zamówienia oficjalne tworzone dla państwa i elit finansowych epoki: gmachy instytucji, rezydencje, luksusowe budynki sanatoriów, monumentalna architektura sakralna, nagrobki i mauzolea wybitnych osobistości (jedy-



Joanna Sowula, kolaże, 2014

na sąsiedniej stronie, **góra**: Zameczek Prezydenta RP w Wiśle, projekt: Adolf Szyszko-Bohusz, 1931, fot. Narodowe Archiwum Cyfrowe; **dół**: Bank Poczтовой Kasy Oszczędności, projekt: Adolf Szyszko-Bohusz, widok od strony ulicy Wielopole, lata dwudzieste, Kraków, fot. Narodowe Archiwum Cyfrowe

s. 25, **góra**: mauzoleum generała Józefa Bema, Tarnów, projekt: Adolf Szyszko-Bohusz, 1929–1934, fot. Narodowe Archiwum Cyfrowe; **dół**: Adolf Szyszko-Bohusz, koncepcja elewacji południowej domu im. Józefa Piłsudskiego w Krakowie, 1932, „Architekt”, 1932, nr 4

Joanna Sowula, collages, 2014

opposite, top: view of the Presidential Castle in Wisła, design: Adolf Szyszko-Bohusz, 1931, photo: National Digital Archive; **bottom**: Poczтовая Kasa Oszczędności bank building, design: Adolf Szyszko-Bohusz, view from Wielopole Street, 1920s, Kraków, photo: National Digital Archive

p. 25, **top**: General Józef Bem Mausoleum, Tarnów, design: Adolf Szyszko-Bohusz, 1929–1934, photo: National Digital Archive; **bottom**: Adolf Szyszko-Bohusz, design of the southern elevation of the Józef Piłsudski House in Kraków, 1932, „Architekt”, no. 4, 1932

ny „zwykły” zespół mieszkaniowy zrealizowany dla pracowników Poczтовой Kasy Oszczędności otwiera klasycystyczny łuk triumfalny). Jako konserwator Szyszko-Bohusz kierował odbudową i restauracją najbardziej znaczących pomników narodowej przeszłości: Zamku Królewskiego na Wawelu, Zamku Królewskiego w Warszawie, zespołu warszawskich Łazienek, które architekt przystosowywał do potrzeb państwowej reprezentacji.

Wystawa pokazuje Szyszko-Bohusza w jego uwikłaniu w politykę i zarządzanie pamięcią, jako architekta reprezentującego epokę, która wystawiła sama sobie wiele pomników, pozostawiając jednocześnie nienajlepszą pamięć o sobie. Takie ujęcie jego twórczości pozwala nie tylko zastanowić się dziś nad kryzysem sztuki oficjalnej, ale także krytycznie spojrzeć na korzenie zbiorowych mitów i wyobrażeń, które dla współczesnego widza mogą okazać się inspiracją, ale i przestrożą.

Twórczość Szyszko-Bohusza — absolwenta jednej z najbardziej konserwatywnych uczelni w Europie, Petersburskiej Akademii Sztuk Pięknych, badacza i miłośnika historii architektury — długo opatrzona była jednoznaczną kwalifikacją: „akademicki klasycyzm”. Podobała się nie tylko zwolennikom konserwatywnej (reakcyjnej) wizji architektury w dwudziestoleciu międzywojennym, lecz także w latach pięćdziesiątych XX wieku propagatorom socrealizmu, a swoboda architekta w operowaniu historycznym cytatem mogłaby zapewne odpowiadać o wiele późniejszym postmodernistom.

Jednak uważna analiza jego prac nie pozwala na zatrzymanie się na tak jednowymiarowej lekturze. Twórczość Szyszko-Bohusza charakteryzowała przede wszystkim swoboda artystycznej interwencji — łączenie odwołań historycznych z nowoczesną konstrukcją, szukanie własnych form, układów, proporcji, będących twórczą interpretacją środków zaczerpniętych z tradycji, także tradycji lokalnego budownictwa. Ważnym elementem pracy architekta było charakterystyczne dla „nowych” państw, powstałych po 1918, poszukiwanie stylu narodowego, a co za tym idzie, studia rozwiązań lokalnych i architektonicznych archetypów takich jak feudalny zamek, szlachecki dworek, ludowa

architektura drewniana, prowincjonalne formy baroku czy architektura synagog.

Poprzez swobodne korzystanie z dostępnego zasobu form historycznych i nowoczesnych Szyszko-Bohusz poszukiwał języka i wyrazu właściwego dla estetyki łączącej wspólnotę. Prezentowane projekty nasycone silnym ładunkiem znaczeń politycznych odwoływały się do pewnej wizji jedności etnicznej, kulturalnej i religijnej, która w przypadku II Rzeczypospolitej maskowała głębokie rozdarcia i podziały. Projekty budynków Szyszko-Bohusza składane jako propozycje w publicznych konkursach (np. konkurs na świątynię Opatrzności Bożej czy katedrę w Katowicach), ale będące też efektem własnych wizji architekta mogą być odczytane jako wyraz imperialistycznych ambicji młodego, agresywnego państwa. Czytelne są w nich elementy języka kulturowej i religijnej dominacji, będące m.in. efektem polityki, którą z dzisiejszego punktu widzenia określić można jako kolonialną. Budynki projektowane były jako „znaki graniczne” (nawiązujący do bazyliki wczesnochrześcijańskiej kościoł w Trembowli daje się interpretować jako próba zaznaczenia obecności kościoła łacińskiego na wschodzie) lub pomniki siły narodu (katedra w Katowicach, Muzeum Narodowe w Krakowie) i pokazywały problem uwikłania politycznego architektury omawianego okresu.

Postać Szyszko-Bohusza związana jest nie tylko z budową narodowego mitu, ale także tworzeniem etosu elit finansowych epoki. Językiem najczęściej stosowanym przez architekta w projektach dla zamożnych klientów był modny międzynarodowy modernizm, choć i w tym wypadku dość dowolnie odwoływał się do różnych kostiumów stylowych. W latach trzydziestych XX wieku radykalny, awangardowy modernizm został niejako „zaanektowany” przez wpływowe środowiska władzy i biznesu. Sprowadzony do eleganckiej formy stał się ekskluzywną stylistyką służącą budowie iluzji postępu i dobrobytu.

Taką właśnie wersję architektonicznego modernizmu z ogromnym estetycznym wyczuciem i klasą stosował jako jeden z pierwszych w Polsce Szyszko-Bohusz. W miejsce modernistycznego paradygmatu minimum ten rówieśnik Waltera Gropiusa wprowadzał projekt maksimum — ubierając w elegancki modernistyczny kostium budynki oparte na starannie opracowanych, osiowych, akademickich planach. Szyszko-Bohusz wpisywał w nie znaczenia poprzez wybór pewnych rozwiązań artystycznych, ale nie określał ich programu ideowego. Był w stanie zaproponować dla tego samego budynku (jak w przypadku gmachu Feniksa) różne wersje stylowe — od historycznych po radykalnie modernistyczne.

Taka recepcja modernizmu sprawdziła się jako styl modnych sanatoriów (i wpisywała się w charakterystyczny dla radykalnego modernizmu program higieny), czy oprawa prywatnych willi (które projektowali również najważniejsi teoretycy ruchu awangardowego). Jako jeden z niewielu architektów tego czasu Szyszko-Bohusz wybrał nowoczesne formy, projektując budynek związany z oficjalną propagandą państwową — Zameczek Prezydenta RP w Wiśle. Połączył tu tradycję (odwołania do średniowiecznych górskich warowni) z formami modernistycznymi (zwłaszcza w przypominających estetykę Bauhausu wnętrzach i ich wyposażeniu, zamówionych u Andrzeja Pronaszki i Włodzimierza Padlewskiego), tworząc architektoniczny oksymoron — modernistyczny zamek.

Jesteśmy dziś świadkami rosnącego zainteresowania czasami II Rzeczypospolitej — momentem formowania się etosu państwa i rekonstrukcji tożsamości jego mieszkańców. Poprzez m.in. umiejętne wykorzystanie potencjału sztuk wizualnych epoki ta stworzyła swój — wciąż żywy — mit. Ówczesne strategie manipulacji pamięcią i umiejętne łączenie sprzeczności — dyskursu modernizacyjnego z romantyczną nostalgią za przeszłością i celebracją śmierci — dziś wymagają jednak krytycznego spojrzenia i uważnej analizy.

Wystawa poświęcona twórczości Adolfa Szyszko-Bohusza stanowi dopełnienie i komentarz do pokazu *Figury niemożliwe* w Pawilonie Polskim na 14 Międzynarodowej Wystawie Architektury w Wenecji), przygotowanego przez zespół kuratorski Instytutu Architektury oraz w oprawie artystycznej Jakuba Woyнарowskiego.

•••

Dorota Jędruch

Pierwsza odsłona wystawy pt. *Reakcja na modernizm. Architektura Adolfa Szyszko-Bohusza* odbyła się w Muzeum Narodowym w Krakowie w dniach 23.10.2013–23.02.2014. Wystawie towarzyszy katalog: *Reakcja na modernizm. Architektura Adolfa Szyszko-Bohusza*, Instytut Architektury, Muzeum Narodowe w Krakowie, Kraków 2013 (wersja językowa polsko-angielska)

The monument — memorial — guardian of memory — is the focal point of collective imagination, a shaper of notions of religious, ethnic or cultural community, but often also an instrument of political manipulation. Created for eternity, as a mystical connection with the past, it is often embedded in current circumstances and becomes outdated with them. On the one hand, the monument conveys an ideatic, and usually also ideological, message, while on the other hand it serves as an architectural scenery for the relevant rituals and ceremonies to take place in. The theatricalisation and loftiness of these secular rituals, as well as the related cult of the past and of historical heroes, sacralise and uplift the short-term intentions of political authority.

The work of Adolf Szyszko-Bohusz, a member of Józef Piłsudski's WWI Polish Legions, an architect of power and scenographer of national myths, reflects the strategies of memory manipulation that in interwar Poland (1918–1939) accompanied the state's reconstruction following over a century of political dependence and the resulting search for national identity. Like the other Central European nation states that had emerged in the wake of the First World War, Poland faced the challenge of not only creating independent state institutions and establishing a new political and economic system, but also providing — through art and representation — a symbolic context that would achieve the goal of unifying a multicultural, multiethnic and class-divided society around common ideas and notions.

Szyszko-Bohusz was an architect of the spectacle, a designer of the scenery of official ceremonies and of monumental architectural complexes, in which he skilfully orchestrated the space of representation (the Cenacle in Częstochowa, a series of designs of the Wawel Pantheon, a competition design of the Temple of Divine Providence), providing for speech-making and mass participation; he also sought to harmonise his large-scale designs with the

given site's architectural and historical context. The majority of his projects were commissioned by the state or by the era's financial elites: institutional buildings, mansions, luxury sanatoriums, monumental sacral architecture, VIP tombstones and mausoleums (the only 'ordinary' residential complex he designed, for the employees of the Poczta Kasa Oszczędności post bank, opens with a neoclassical triumphal arch). As a conservator, Szyszko-Bohusz oversaw the reconstruction and restoration of some of the country's most important historical landmarks: the Wawel Royal Castle in Kraków, the Royal Castle in Warsaw, or the Łazienki Royal Park, which he adapted for the purposes of official representation.

The exhibition presents Szyszko-Bohusz in his entanglement in the politics and management of memory, as an architect representing an era that erected numerous memorials of itself, but left an ambiguous legacy. Such a perspective allows us not only to reflect on the crisis of official art today, but also to critically examine the roots of the collective myths and perceptions, which to the contemporary viewer may appear as an inspiration as well as a warning.

The work of Adolf Szyszko-Bohusz — graduate of one of Europe's most conservative art schools, the Petersburg Academy of Fine Arts, who studied the history of architecture and was fascinated with it — had long been labelled simply as 'academic neoclassicism'. It was found appealing not only by the proponents of a conservative (reactionary) vision of architecture during the interwar period, but also by the promoters of socialist realism in the 1950s, while his ease of historical quotations would likely be praised by many later postmodernists.

However, a close examination of his oeuvre shows that it goes beyond such narrow pigeonholing. Szyszko-Bohusz's work was characterised, in the first place, by an ease of artistic intervention — combining historical references with modern construction, searching for individual forms, compositions, proportions, creatively reinterpreting traditional architecture but also local building traditions. Characteristic for all 'new' nation states that had emerged after 1918, the search for a national style and the resulting studies of local architecture and its archetypal examples — the feudal castle, the landed-gentry manor, the peasant cottage, provincial Baroque, or the synagogue — were an important element of Szyszko-Bohusz's practice.

By drawing freely on the available repertoire of historical and modern forms, Szyszko-Bohusz sought a language and expression suitable for a collectivistic aesthetics. Imbued strongly with political meanings, the presented projects were informed by a vision of ethnic, cultural and religious unity, which in the realities of the Second Polish Republic masked profound rifts and divisions. Szyszko-Bohusz entries for public competitions (e.g. the Temple of Divine Providence or the cathedral in Katowice), as well as his independent designs, can be perceived as an expression of the imperialistic ambitions of a young, aggressive nation state. They feature evident examples of a language of cultural and religious domination, an effect of, among other things, a policy that from today's viewpoint could be called colonial. Buildings were designed as 'boundary markers' (the church in Trembowla, inspired by early Christian basilicas, can be interpreted as an attempt to mark Roman Catholic presence in the East) or monuments

of national power (the Katowice cathedral, the National Museum in Kraków) and reflected the political embroilment of the era's architecture.

The figure of Szyszko-Bohusz is bound up not only with the construction of a national myth but also with the creation of the ethos of the financial elites. Working for affluent clients, the architect preferred trendy international modernism, though again with numerous references to various stylistic costumes. In the 1930s, radical, avant-garde modernism was 'annexed', as it were, by the political and business elites. Reduced to elegant form, it became an exclusive style serving to promote an illusion of progress and prosperity.

Szyszko-Bohusz was one of the first architects in Poland to employ this version of modernist architecture — and that with a keen sense of aesthetics and a great deal of class. Instead of the modernist paradigm of the minimum dwelling advocated by his peer Walter Gropius, Szyszko-Bohusz proposed maximalist design, dressing buildings based on carefully proportioned, axial, academic planes in an elegant modernist costume. Through well-thought-out artistic decisions, he inscribed certain meanings in them, without, however, determining their ideatic programme. He was able to propose different stylistic versions — from historical to radically modern — for one and the same building (e.g. the Feniks building in Kraków).

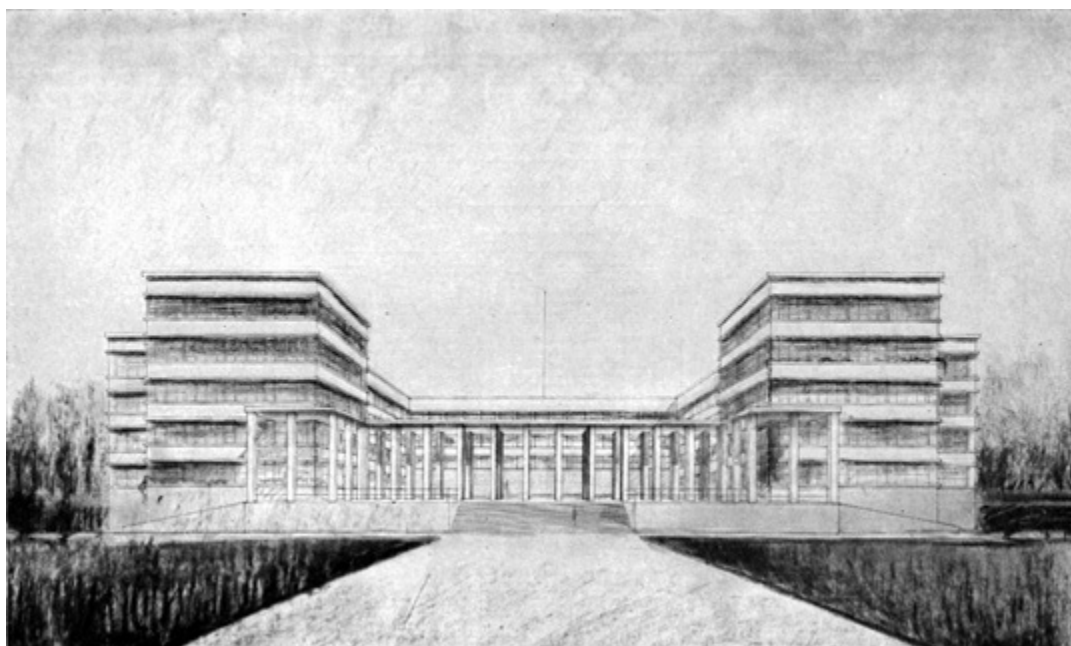
Such a reception of modernism proved successful as a style for state-of-the-art sanatoriums (echoing the hygiene agenda so characteristic for radical modernism) or private villas (which some of the most influential avant-garde theoreticians also designed). As one of few architects of his time, Szyszko-Bohusz used modern forms in the design of an official state residence — the Presidential Castle in Wisła. Combining tradition (the mediaeval mountain fortress form) with modernity (the Bauhaus-inspired interiors and the furniture designed by Andrzej Pronaszko and Włodzimierz Padlewski), he created an architectural oxymoron: a modernist castle.

Today we are witnessing an upsurge of interest in the history of the Second Polish Republic — the formation of a young state's ethos and a reconstruction of its citizens' identity. By skilfully tapping the potential of the visual arts, among other things, the era had created its — still living — myth. However, its memory-manipulation strategies and its ability to reconcile contradictions — the modernisation discourse with a romantic nostalgia for the past and a celebration of death — require critical reflection and careful analysis today.

Devoted to the work of Adolf Szyszko-Bohusz, the exhibition complements, and serves as commentary for, the presentation *Impossible Figures* in the Polish Pavilion at the 14th International Architecture Exhibition in Venice, curated by the Institute of Architecture, with artistic concept by Jakub Woynarowski. ●●●

Dorota Jędruch

The exhibition's first presentation, as *Reaction to Modernism. The Architecture of Adolf Szyszko-Bohusz*, was on view at the National Museum in Kraków from 23 October 2013 to 23 February 2014. The catalogue accompanying the exhibition: *Reaction to Modernism. The Architecture of Adolf Szyszko-Bohusz*, exh. cat., Kraków: Instytut Architektury, Muzeum Narodowe w Krakowie, 2013 (Polish-English bilingual edition)



2 EDYCJA FESTIWALU
2ND EDITION OF THE FESTIVAL

THE ART ISTS

14.06.2014

START 17:00 / 5 PM

MUSZLA KONCERTOWA
W PARKU SKARYSZEWSKIM
& DZIK

KONCERTY I PROJEKTY DŹWIĘKOWE
ARTYSTÓW SZTUK WIZUALNYCH

VISUAL ARTISTS' CONCERTS
AND SOUND PROJECTS

NA IATRO WYKONSTANIE I WYKONSTANIE
WYSTĘP WYSTĘP

BLACK SQUARE
MARTIN CREED AND HIS BAND
DJ JANSI (JANEK SIMON)

LESZEK KNAFLEWSKI
LIBERA I JEGO NOWE BABCIE

DANIEL MALONE

PEINE PERDUE

ALONA RODEH

JAN SMAGA

DEAN ALLEN SPUNT

NAAMA TSABAR

WARSZAWSKA ORKIESTRA
ROZRYWKOWA IM. I. KRENZA

ZESZŁOROCZNY FESTIWAL THE ARTISTS STANOWIŁ PODSUMOWANIE NAJWAŻNIEJSZYCH PROJEKTÓW DŹWIĘKOWYCH I MUZYCZNYCH ARTYSTÓW SZTUK WIZUALNYCH W POLSCE OSTATNICH KILKU LAT. WZIĘLI W NIM UDZIAŁ TWÓRCY REPREZENTUJĄCY MŁODĄ SCENĘ ARTYSTYCZNĄ, DLA KTÓRYCH PRACA Z DŹWIĘKIEM JEST STAŁYM I NIEODŁĄCZNYM ELEMENTEM PRAKTYKI ARTYSTYCZNEJ, ALE RÓWNIEŻ CI, DLA KTÓRYCH DZIAŁALNOŚĆ MUZYCZNA STANOWI ODREBNE POLE POSZUKIWAŃ I EKSPERYMENTÓW I NIE JEST ŚCIŚLE ZWIĄZANA Z TWÓRCZOŚCIĄ WIZUALNĄ. W TYM ROKU W RAMACH FESTIWALU WYSTĄPIĄ TAKŻE ARTYŚCI ŚREDNIEGO I STARSZEGO POKOLENIA, ZOSTANĄ REAKTYWOWANE KULTOWE GRUPY MUZYCZNE I ODTWORZONE PERFORMANSE DŹWIĘKOWE SPRZED LAT, ZAPROSIMY NA SCENĘ IDOLI ARTYSTÓW DŹWIĘKOWYCH MŁODEGO POKOLENIA, ARTYSTÓW POLSKICH ORAZ ARTYSTÓW Z WIELKIEJ BRYTANII, STANÓW ZJEDNOCZONYCH I IZRAELA.

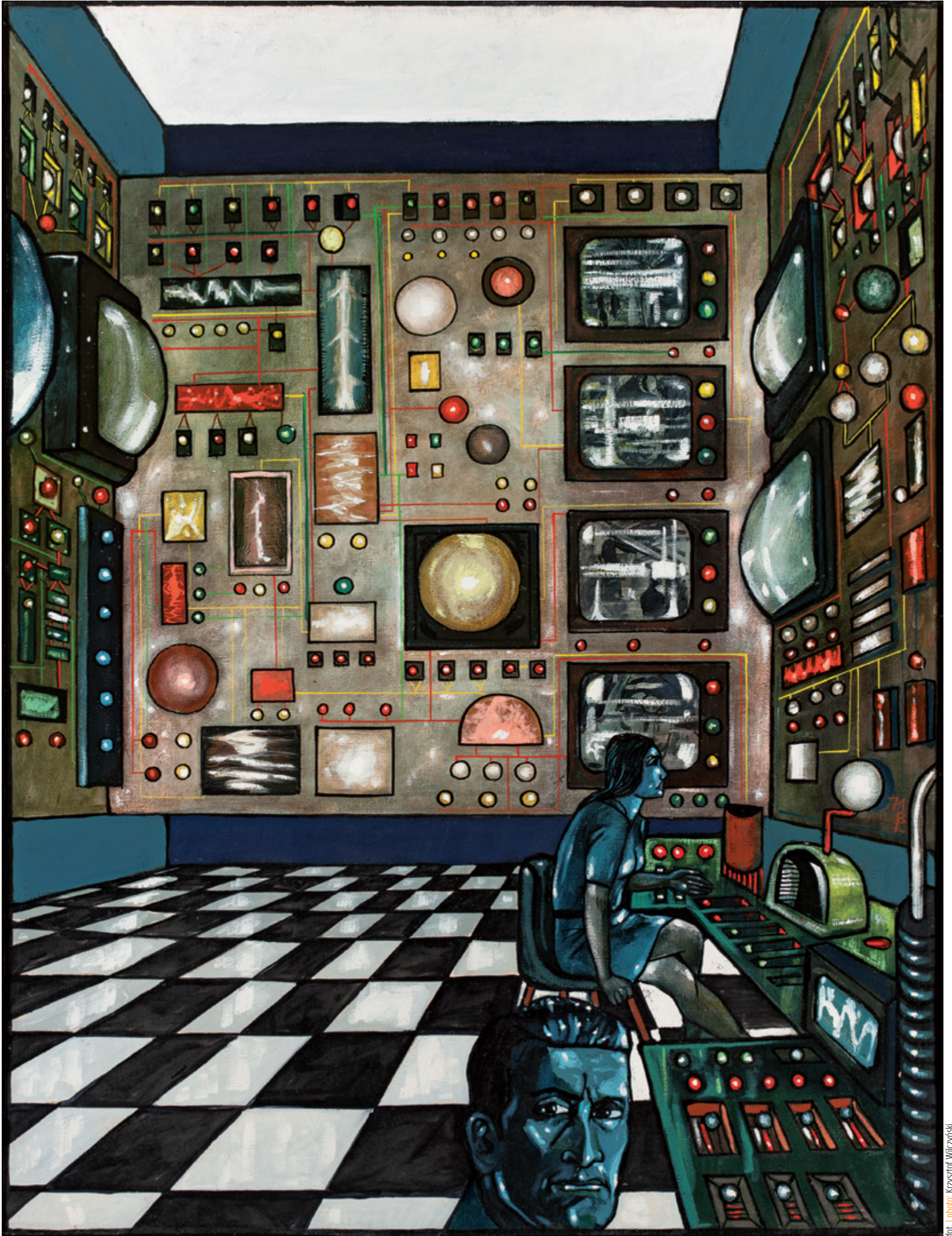
kuratorzy / curators: Katarzyna Kołodziej, Magdalena Komornicka, Stanisław Welbel
partner: Centrum Promocji Kultury Praga Południe, British Council Polska
projekt graficzny / graphic design: Dagny & Daniel Szwed MOONMADNESS.EU

LAST YEAR'S THE ARTISTS FESTIVAL BECAME A RECAPITULATION OF THE MOST IMPORTANT AUDIO AND MUSIC PROJECTS UNDERTAKEN BY VISUAL ARTISTS IN POLAND IN THE LAST FEW YEARS. PARTICIPANTS INCLUDED YOUNG-GENERATION ARTISTS FOR WHOM WORKING WITH SOUND IS AN INHERENT PART OF THEIR PRACTICE, BUT ALSO THOSE FOR WHOM MUSICAL ACTIVITY REPRESENTS A SEPARATE FIELD OF INVESTIGATION AND EXPERIMENTATION AND IS NOT STRICTLY CONNECTED WITH THEIR VISUAL WORK.

THIS YEAR'S EDITION OF THE FESTIVAL WILL ALSO FEATURE MID-AND OLDER-GENERATION ARTISTS, REACTIVATED CULT BANDS AND HISTORICAL SOUND PERFORMANCES, IDOLS OF YOUNG SOUND ARTISTS, AND UK, US AND ISRAELI PERFORMERS ALONGSIDE POLISH ONES.



Nagrana podczas pierwszej edycji festiwalu płyta THE ARTISTS zawiera utwory następujących grup i artystów / Recorded during the Festival's first edition, the album THE ARTISTS features: GÓWNO, KASHANTI, GALACTICS, CIPEDRAPSKUAD, BORING DRUG, RANO, Anna Zaradny, NAPALM OF DEATH, Wojciech Bąkowski, Konrad Smoleński & Adam Witkowski oraz kompozycję Piotra Bosackiego w wykonaniu Krzysztofa Dysa / and a composition by Piotr Bosacki performed by Krzysztof Dys.



Kosmos wzywa! Sztuka i nauka w długich latach sześćdziesiątych

Cosmos Calling! Art and Science in the Long Sixties

kuratorzy | **curators:** Joanna Kordjak-Piotrowska, Stanisław Welbel
współpraca | **collaboration:** Magdalena Komornicka, Jacek Świdziński
projekt ekspozycji | **exhibition design:** Jan Strumiłło

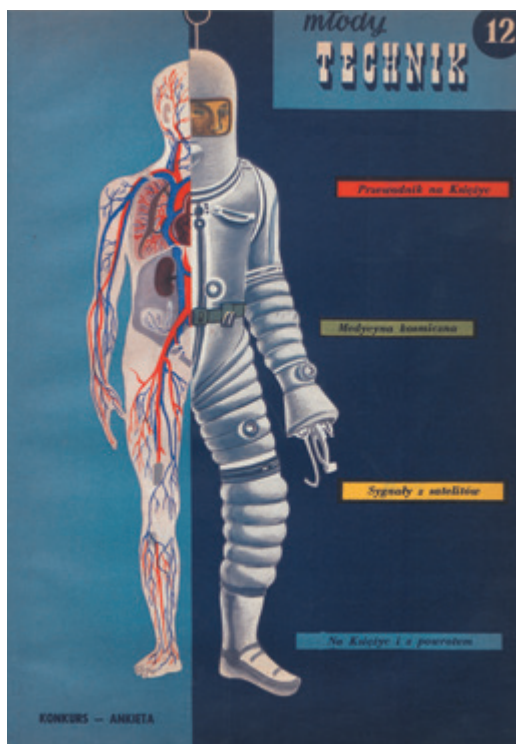
artyści polscy | **Polish artists:** Andrzej Bertrant, Ewa Bończa-Tomaszewska, Walerian Borowczyk, Włodzimierz Borowski, Wojciech Bruszewski, Jan Chwałczyk, Emil Cieślak, Roman Cieślak, Viola Damińska, Wojciech Fangor, Jerzy Fedorowicz, Karol Ferster, Jan Głuszak, Wanda Gołkowska, Krzysztof Gordon, Jadwiga Grabowska-Hawrylak, Oskar Hansen, Teresa Józewicz, Zdzisław Jurkiewicz, Stanisław Kokesz, Grzegorz Kowalski, Janusz Kubik, Romuald Kuter, Paweł Kwiek, Rafał Kwinto, Andrzej Latos, Benon Liberski, Janusz Majewski, Andrzej Markowski, Bohdan Mazurek, Krzysztof Meisner, Maria Michałowska, Józef Mroszczak, Daniel Mróz, Stefan Müller, Marek Nowicki, Andrzej Pawłowski, Krzysztof Penderecki, Janusz Połom, Ludmiła Popiel, Julian Raczo, Anatol Radzinowicz, Józef Robakowski, Jerzy Rosołowicz, Eugeniusz Rudnik, Olgierd Rutkowski, Andrzej Sadowski, Ryszard Semka, Stanisław Siemek, Janusz Star, Jerzy Stawicki, Witold Surowiecki, Maria Syska, Kaja Szymańska, Lech Tomaszewski, Kazimierz Urbański, Andrzej Wajda, Ryszard Waśko, Andrzej Wiernicki, Ryszard Winiarski, Krzysztof Wodiczko, Andrzej Jan Wróblewski, Stanisław Zagórski, Wojciech Zamecznik, Krzysztof Zanussi, Gustaw Zemła, Jan Ziemski

artyści zagraniczni | **foreign artists:** Barbara Braumann, Chanéac, Stano Filko, Yona Friedmann, Pascal Häusermann, Alfred Hirschmeier, Gottfried Kolditz, Július Koller, Kurt Maetzig, Viera Mecková, Alex Mlynářčik, Werner Pieske, Jindřich Polák, Teodor Rotrekl, Pierre Szekely, grupa | **group** Miasto

Dawno, dawno temu w odległej galaktyce... Tak zaczyna się jeden z najsłynniejszych filmów science fiction wszech czasów. Zdaniem tym można by zacząć także prezentowaną na wystawie opowieść o sztuce lat sześćdziesiątych. „Odległa galaktyka” to nieistniejące już Blok Wschodni czy sam PRL. Wrażenie sięgania do bardzo oddalonych w czasie wydarzeń pojawia się również, gdy zdajemy sobie sprawę z utopijnego charakteru wielu ówczesnych projektów oraz z tego, że przyszłość, którą sobie wtedy wyobrażano, tak bardzo różni się od tej rzeczywistej.

Wystawa skupia się na związkach sztuki i nauki, prezentując inspiracje różnymi dziedzinami nauki i techniki w malarstwie, rzeźbie, filmie, muzyce, ale także w architekturze, urbanistce i wzornictwie w latach 1956–1975. Wspomnianą dekadę potraktowaliśmy nieco szerzej — jej początków upatrując w odwilży, a wygasanie sytuując w połowie lat siedemdziesiątych. Symbolicznym zwieńczeniem tej fascynacji kosmosem może być pierwsza i jedyna polska wyprawa kosmiczna — generała Mirosława Hermaszewskiego w 1978 roku.

Tytułowa „nauka” oznacza także związki ówczesnej sztuki z nowymi technologiami oraz odwołanie do obecnego w niej naukowego spojrzenia na świat. Nauki ścisłe stały się w latach sześćdziesiątych głównym orężem w zimnowojennym konflikcie. To właśnie ich rozwój gwarantował utrzymanie światowego przywództwa i dominującej pozycji w „walce o pokój”. Jednym z głównych obszarów technologicznego wyścigu pomiędzy mocarstwami stał się podbój kosmosu. Wyprawy w przestrzeń kosmiczną, przekroczenie granicy atmosfery, okrążenie Ziemi przez Jurija Gagarina i pierwszy mały-wielki krok Neila Armstronga na Księżycu były wydarzeniami kluczowymi dla ukształtowania się nowego spojrzenia na miejsce człowieka we wszechświecie — jako mieszkańca jednej z niezliczonych planet w rozległym Kosmosie.



Władysław Jabłoński, ilustracja na okładce „Młodego Technika” 1957 nr 12 (113)

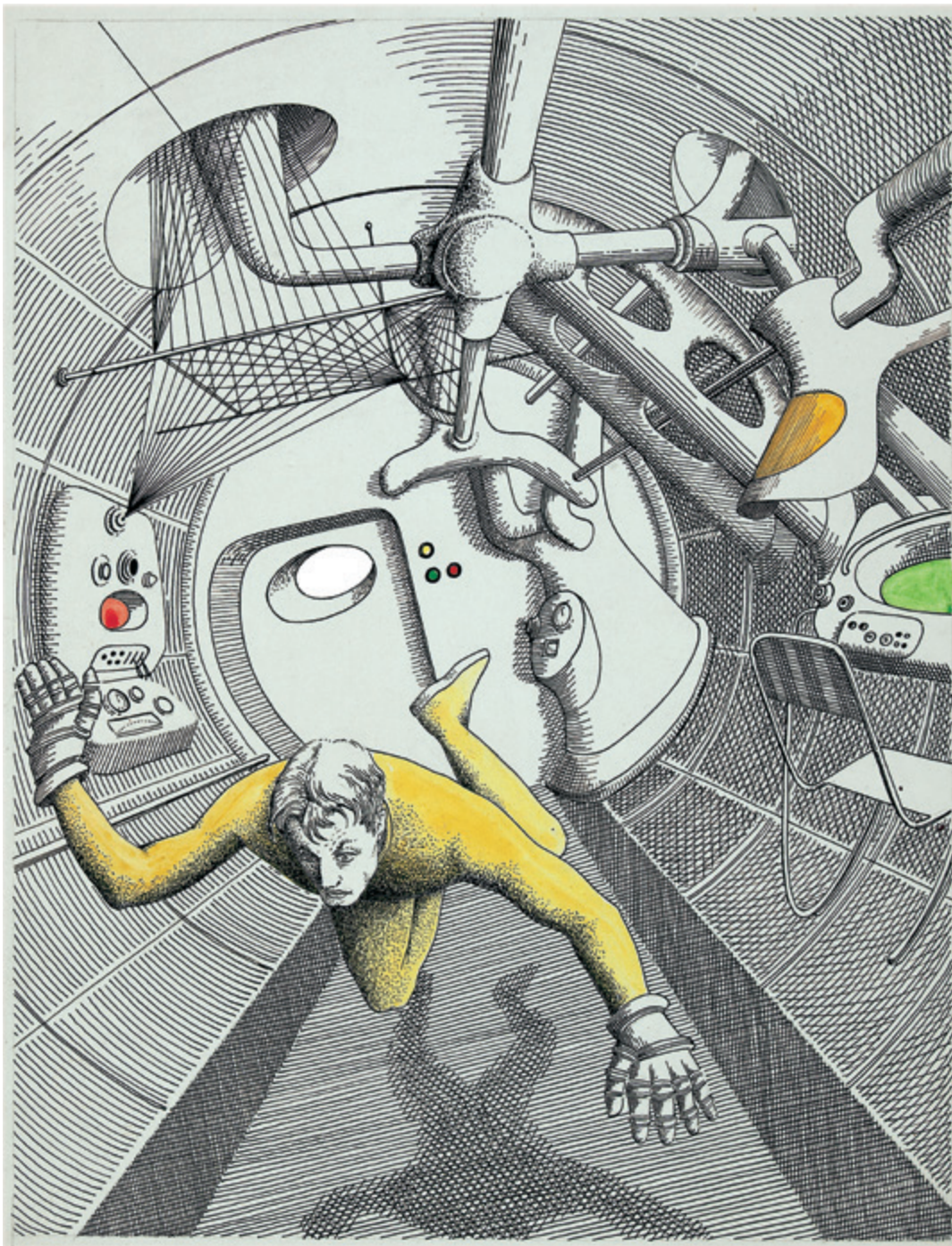
na sąsiedniej stronie: Benon Liberski, *Dyspozytor*, ok. 1972, olej, płótno, Muzeum Narodowe w Warszawie

Władysław Jabłoński, illustration on the cover of *Młody Technik* magazine, no. 12 (113), 1957

opposite: Benon Liberski, *Dispatcher*, ca. 1972, oil on canvas, National Museum in Warsaw

Ważny kontekst dla eksperymentalnych projektów i realizacji stanowi powszechna wówczas fascynacja odkryciami naukowymi, również z dziedziny chemii, mikrobiologii czy fizyki jądrowej. Postęp techniczny oraz zrehabilitowana w okresie odwilży cybernetyka, wraz z możliwościami wynikającymi z wykorzystania tworzyw i nowych technologii, inspirowały nie tylko twórców fantastyki naukowej — pisarzy i filmowców — lecz także artystów. Lejtmotytem przewijającym się przez całą ekspozycję jest proza Stanisława Lema, z jej charakterystyczną dla tamtej epoki fascynacją podbojem kosmosu i postępem technologicznym, ale również szczególnym wyczuleniem na niebezpieczeństwa związane z niekontrolowanym rozwojem nauki, ze strony sztucznej inteligencji, problemy związane z cyborgizacją oraz strach przed nuklearną zagładą i końcem ludzkości. Poprzez myśl Lema przyglądamy się wielu utopijnym projektom: architektonicznym „miast przyszłości” czy „człowieka przyszłości” (cyborga powracającego w filmach oraz publikacjach z gatunku science fiction). Obok architektury istotny wątek stanowią prace i projekty artystyczne mające za punkt wyjścia badanie i testowanie percepcji zmysłowej — przykłady sztuki kinetycznej, op artu, eksperymentalnej muzyki elektronicznej — zderzone z towarzyszącym podróżom kosmicznym niezwykłym doznaniom takim jak stan nieważkości, przeciążenia, ekstremalne temperatury, dźwięki kosmosu, efekty świetlne i zjawiska niewidoczne z powierzchni Ziemi.

Tytułowy kosmos wyznacza pewną perspektywę w postrzeganiu wybranych obiektów i dokumentacji działań artystycznych z bardzo różnych dziedzin i środowisk. Poza nią szczególnie interesujące okazują się związki artystów z przemysłem, odgrywające ważną rolę propagandową. Najciekawsze efekty przyniosły one w dziedzinie wzornictwa przemysłowego, ponieważ projektowanie zaczęto traktować jako naukę mającą kształtować nie tylko



środownisko, lecz także nowoczesnego człowieka żyjącego w symbiozie z technologią.

Tę dla prezentowanych zjawisk w sztuce, designie i architekturze jest wybór fantastycznonaukowych filmów fabularnych oraz dokumentalnych z tamtych lat, z jednej strony gloryfikujących, zgodnie z oficjalną propagandą, rewolucję naukowo-techniczną, a z drugiej obrazujących strach przed zagrożeniami związanymi z rozwojem nauki.

Słynny czarny monolit z filmu *2001: Odyseja kosmiczna* miał moc tworzenia nowych cywilizacji i konstelacji planetarnych, przyspieszył rozwój ludzkości i technologii. Blok wysyłał również sygnały radiowe i służył do komunikowania się. Na obiekty sztuki zgromadzone na wystawie możemy też spojrzeć jak na przedmioty wysyłające sygnały z „zamierzchłej przeszłości” i „odległej galaktyki”, których milcząca obecność wciąż na nas oddziałuje i których zagadkę staramy się rozwikłać. ●●●

Stanisław Welbel

‘A long time ago in a galaxy far, far away . . .’ So begins one of the most famous science-fiction movies of all times. The phrase could also serve as an introduction to the exhibi-

tion’s narrative about 1960s art. The ‘galaxy far, far away’ is the bygone Eastern Bloc, or People’s Poland itself. We also have a sense of dealing with a very distant past when we become aware of the utopian nature of many of the era’s projects as well as of the fact that its visions of the future proved so misguided.

The exhibition focuses on liaisons between art and science, presenting inspirations of various fields of science and technology in painting, sculpture, film, music as well as in architecture, urban planning and design, in a period stretching from 1956 (the post-Stalin ‘thaw’) to 1975. The fascination with cosmos came to a climax with the flight of General Mirosław Hermaszewski in 1978, the first — and only — Pole in space to date.

The ‘science’ in the show’s title denotes also the ties between the era’s art and new technologies, as well as its science-informed outlook. In the 1960s, the exact sciences became a key weapon in Cold-War rivalries. Their development was to guarantee global leadership and a dominant position in the ‘fight for peace’. Space exploration soon became one of the main stages of technological competition between the superpowers. Events such as the sputnik flights, Yuri Gagarin’s Earth orbit, and Neil Armstrong’s small/great

step on the Moon were fundamental for the shaping of a new notion of man’s place in the Universe — as the inhabitant of just one of the countless planets in a vast interstellar space.

A widespread fascination with scientific discoveries, including in fields such as chemistry, microbiology or cybernetics, provides an important context for experimental artworks and projects. Technological progress and the science of cybernetics — rehabilitated in the Eastern Bloc after Stalin’s death — as well as the possibilities opened up by the introduction of plastics and new materials/technologies, inspired not only science-fiction writers and filmmakers but also artists. The prose of Stanisław Lem, with its characteristic fascination with space exploration and technological progress, but also a keen sense of the potential hazards of uncontrolled growth, artificial intelligence, cyborgisation or nuclear technology, serves as a leitmotif recurring throughout the exhibition. In the context of Lem’s writings, we explore various utopian projects: the architectural ‘cities of the future’ or the ‘man of the future’ (a cyborg, so frequent in SF film and literature). Besides architecture, another key theme are artworks and projects seeking to explore and test sensory perception — kinetic art, Op art, experimental electronic music — juxtaposed with the extraterrestrial experiences facilitated by space travel, such as zero gravity, G-load, extreme temperatures, cosmic sounds, light effects and phenomena invisible from Earth.

The ‘cosmos’ in the title defines a perspective for perceiving selected artistic objects and documentations originating in highly diverse disciplines and communities. Artists’ liaisons with industry — intensely exploited by the official propaganda of the era — prove interesting too. These produced the most satisfying results in the field of industrial design, when the latter began to be viewed as a science of shaping not only the environment but also the modern individual, living in symbiosis with technology.

A background for the presented phenomena in arts, design and architecture is provided by a selection of science-fiction features and documentaries from the era, which, on the one hand, glorify the official propaganda of a scientific-technological revolution, while, on the other hand, echoing the fears and anxieties caused by rapid scientific progress.

The famous black monolith from *2001: A Space Odyssey*, which had the power to create new civilisations and planetary constellations, accelerated human evolution and technological development. It also broadcast radio signals and served as a communications device. The artworks featured in the exhibition can be viewed as objects sending signals from a ‘distant past’ and a ‘galaxy far, far away’, their silent presence continuing to inspire us as we try to solve their mystery. ●●●

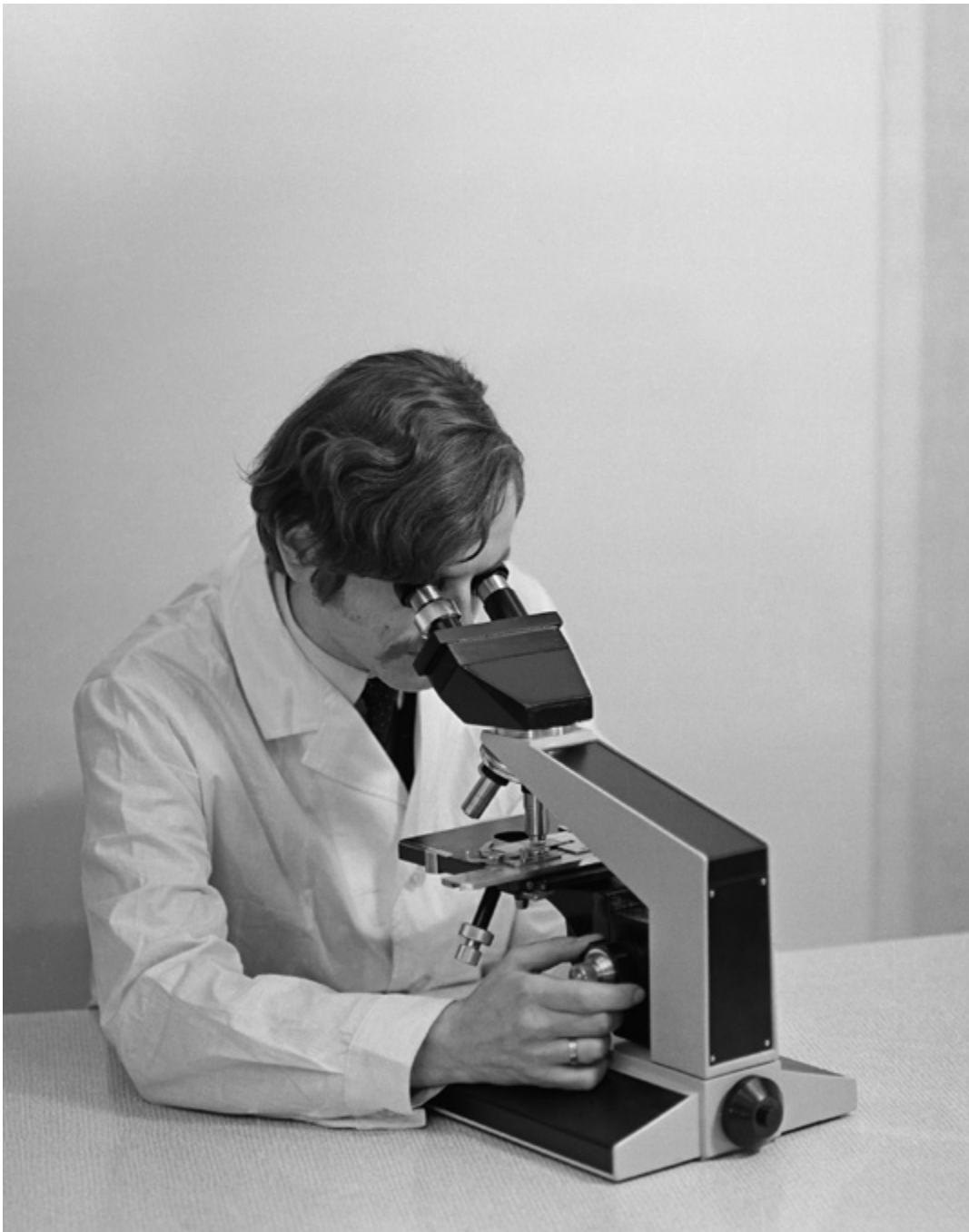
Stanisław Welbel

Daniel Mróz, ilustracja do książki Stanisława Lema *Astronauts*, 1955, tusz, papier, dzięki uprzejmości rodziny artysty

Daniel Mróz, illustration for Stanisław Lem’s *Astronauts*, 1955, ink on paper, courtesy of the artist’s family

na sąsiedniej stronie:

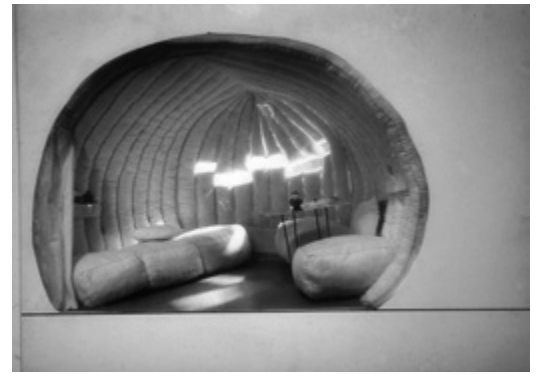
1. Krzysztof Wodiczko z zaprojektowanym dla Państwowych Zakładów Optycznych w Warszawie mikroskopem Biolar B, początek lat siedemdziesiątych;
2. Emil Cieślarski, Andrzej Wróblewski, Olgierd Rutkowski, Stanisław Siemek, *Projekt obudowy maszyny analogowej AKAT-1*, 1959, Zakład Dokumentacji Wydziału Wzornictwa ASP w Warszawie;
3. Teresa Józefowicz, namiot pneumatyczny, praca dyplomowa (promotor: Lech Tomaszewski), 1967, Zakład Dokumentacji Wydziału Wzornictwa ASP w Warszawie;
4. Andrzej Pawłowski, model korpusu wiertarki wykonany metodą formy naturalnie kształtowanej, 1963, dzięki uprzejmości rodziny artysty;
5. stanowisko badawcze do pomiarów ergonomicznych, Zakład Ergonomii IWP, Warszawa, 1966, fot. dzięki uprzejmości IWP



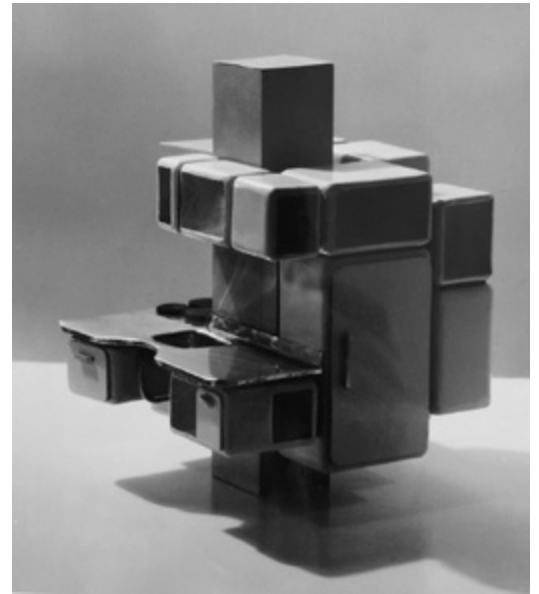
1



2



3



4



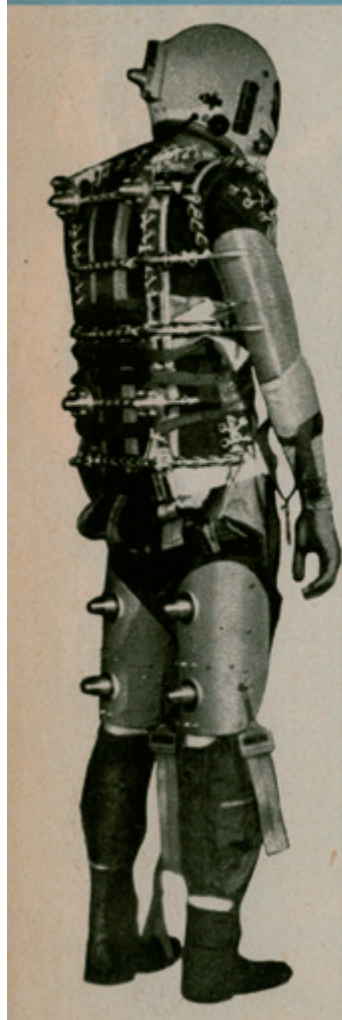
5

foto: Tadeusz Cisowski

1. Krzysztof Wodiczko with the Biolar B microscope, designed for the Polish Optical Works in Warsaw, beginning of the 1970s; 2. Emil Cieřlar, Andrzej Wróblewski, Olgierd Rutkowski, Stanisław Siemek, AKAT-1 Analogue Machine Casing Design, 1959, courtesy of the Documentation Unit, Faculty of Design, Warsaw Academy of Fine Arts; 3. Teresa Józefowicz, pneumatic tent, graduation project (supervisor: Lech Tomaszewski), 1967, coll. Documentation Unit, Faculty of Design, Warsaw Academy of Fine Arts; 4. Andrzej Pawłowski, model of drill body, created using the method of naturally shaped form, 1963, courtesy of the artist's family; 5. testing station for ergonomic measurements, Ergonomics Unit, Institute of Industrial Design, Warsaw, 1966, photo courtesy of the Institute of Industrial Design

CZŁOWIEK

W PRZESTRZENI KOSMICZNEJ



Odbiór obrazów z Orlana w Siedlce. Jeden z obrazów strzemych na ekranie telewizora. Co ma oznaczać wybrane znaki ich analiza zajmują się już inni naukowcy.



"Radio-sandały", czyli sandały z nadajnikami radiowymi w obcasach, skonstruowali angielscy naukowcy zajmujący się badaniem mechaniki ludzkiego chodu. Ruchy wykonywane przy chodzeniu rejestrowane są na wykresach. Każdy z nadajników — z lewej i prawej nogi — pracuje na innej długości fali.



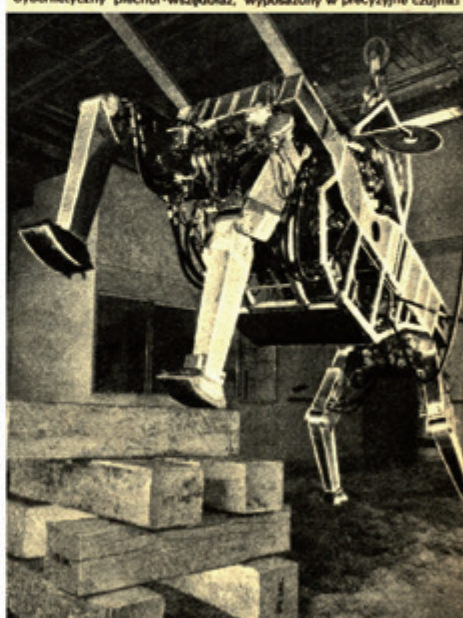
"OCZY" NA OCZY

Gdy oczy tego pana śledzą poruszający się przedmiot, wbudowana w okulary fotokomórka rejestruje zachowanie się oka i za pośrednictwem przewodu przekazuje informacje elektronicznej maszynie liczącej, która dokonuje błyskawicznej analizy.

Urządzenie zostało opracowane w Instytucie Technologicznym w Massachusetts (USA) i służy do badań ruchu oczu w procesie posługiwania.

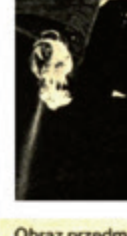


Cybernetyczny piechur-wszędolaz, wyposażony w precyzyjne czujniki



Amerykański...
ral Electric...
świadczalny...
nożnego me...
nego za poś...
mu dźwigni...
ukrytego w...
brzuchu op...
potwór nie...
zwinny, jak...
tym niemnie...
wać przeszko...
bycia dla poj...

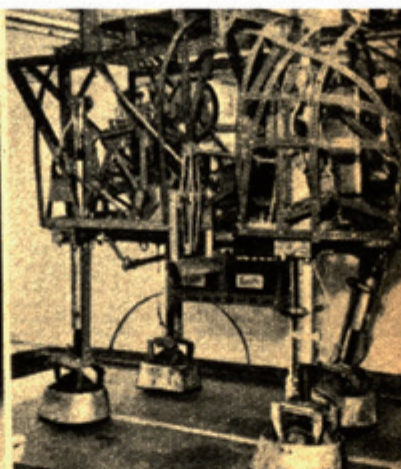
"Rakietow...
nowy rodzaj...
astronautó...
cych kabli...
proponowa...
z pracowni...
Komisji Ko...
strzeni Ko...
cowane do...
silniczki ra...
chamiane...
dzięki cz...
ma swobodę...



Obraz przedm...
kamerę telew...
wany jest na...
osoby za pom...
ców.
Fotografia uk...
przez bolce ob...
wiadczeniu b...
farbą; te z r...
wprawione w...
ślady na plec...
kazywały, że o...
dzinach ekspe...
sowuje się do...



Urządzenie to nosi nazwę elektro...
nowego przetwarzacza obrazów. Przekształca ono obrazy dane przez promieniowanie niewidzialne na obrazy widzialne, pozwalając tym samym na obserwację przedmiotów w ciemnościach.



"PODWODNY SKUTER" — oto nowy środek komunikacji wypróbowany w Anglii przez amatorów podwodnej turystyki. Skuter ten zabiera trzy osoby, a jego napęd stanowią dwa silniki elektryczne umieszczone na zewnątrz obudowy wykonanej z tworzyw sztucznych.



Projekt kuchni; autorzy: grupa Archigasp, Włochy, 1967 r. Kuchnia ta została zaprojektowana jako mebel ustawiany w mieszkaniu; element autonomiczny, samowystarczalny we wszystkim, co dotyczy funkcji, którą ma pełnić

Na zamówienie angielskiej rewli na łodzi pewien konstruktor zbudował elektrycznego słonia. Fotografie pokazują jego wygląd zewnętrzny i ukryty pod "skórą" mechanizm. Do napędu użycio silnika elektrycznego zasilanego pięcioma 12-woltowymi akumulatorami. Słoń może poruszać się z 30 prędkościami (od 3 do 12 km/godz.).



Elektroftalm EL 300, opracowany w Polskich Zakładach Optycznych, ma być przenośnym przyrządem przeznaczonym dla niewidomych, umożliwiającym rozpoznawanie kształtu prostych, kontrastowych przedmiotów — jasnych na ciemnym tle — przez przetwarzanie obrazu optycznego na dotykowy.



Armstrong i Aldrin na Księżycu — zdjęcie z Praskuch. W pierwszym rzędzie od góry — blinec polskiego księżycowego. Lm dotyka drugi — 3.50 i 4.02; pierwsze czynności Ar...

...skomplikowanych
...ludzkiej szczelki ma
...specjalnie w tym
...struktury aparatu
...ronicznej. Oczywiście,
...przeprowadzane będą
...ch ludziach. Czasika
...ylko do zdjęcia!

...koncern Gene-
...zbudował do-
...model czwo-
...nizmu sterowa-
...ednictwem syste-
...uchami rąk i nóg
...jego stalowym
...ratora. Stalowy
...jest jeszcze tak
...żywe czworonogi,
...może pokony-
...dy nie do prze-
...jazdów kołowych.

...buty" — to
...zaj wyposażenia
...w opuszczają-
...ny statków. Za-
...ny przez jedną
...Amerykańskiej
...Badania Prze-
...smicznej. Umo-
...żelówek małe
...kietowe są uru-
...palcami nóg,
...emu astronauta
...dne ręce.



...iotu odbierany przez
...zyczną odwzorowy-
...plecach badanej
...cją drgających bol-

...kazuje odtworzony
...raz telefonu. W doś-
...płce były pokryte
...nich, które zostały
...w ruch, zostawiły
...ach. Badania wy-
...ciemniały po 10 go-
...rymentów przysto-
...„widzenia skórą”.



...wykonał w ekranie telewizyjnego Wiesław
...godzina 3.54 i 3.56: Armstrong na dra-
...stópami księżycowego podłoga. Raz
...strona. Dalej godzina 4.18: Aldrin pow-



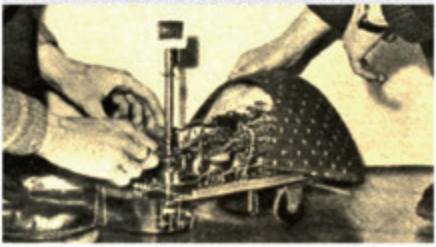
Nowym węglerskim wynalazkiem jest aparat rentgenowski do prześwietlania niemowląt. Niemowlę, umieszczone w odpowiednim kombinezonie, może być prześwietlane w różnych pozycjach.



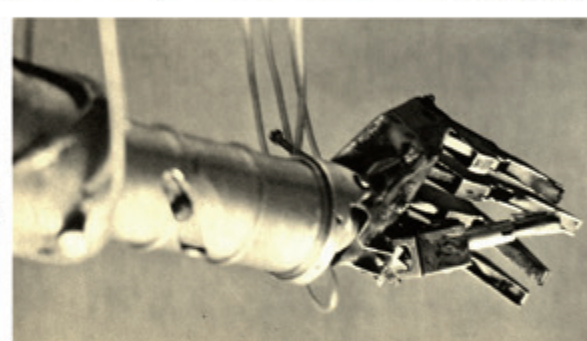
Jeszcze jeden model księżycowego wehikułu opracowała amerykańska firma Aircraft-Company. W naziemnych próbach, przeprowadzanych na terenie przypominającym grunt księżycowy, pojazd osiągnął prędkość 16 km/h. Obok wersji załogowej przygotowywana jest również wersja bezzałogowa, zdalnie kierowana.



A więc, proszę państwa, mamy własnego, rodzimego sztucznego żołwika, narodził się on w Warszawie, w pokoju pana mgr inż. Andrzeja Harlanda — pracownika Zakładu Matematyki Stosowanej. Cupel — bo tak nazwał swoje dzieło twórca żołwika — powstał od jesieni ubiegłego roku jako „produkt uboczny”. Przed kilkoma tygodniami Cupel stawiał pierwsze kroki.



Rotoped — oryginalny pojazd konstrukcji czeskiego inżyniera Juliusza Mackerle, wyposażony w wynalazek przez tego konstruktora „kroczące koła”.



SZTUCZNA REKA SKONSTRUOWANA PRZEZ ZESPÓŁ PROF. MORECKIEGO Z INSTYTUTU MECHANIKI STOSOWANEJ POLITECHNIKI WARSZAWSKIEJ

Rys.a. Skafander kosmonauty w czasie spoczynku
Rys.b. Skafander kosmonauty w położeniu marszowym



NOWE I NAJNOWSZE • NOWE I NAJNOWSZE



Fantastyczna willa przekrycia centrum New York City, „hemisferyczna” kopuła geodetyczna o wadze 80 000 ton, rozpiętości 3200 m i koszcie 200 mln dolarów



W Meksyku opracowano nowy przyrząd zastępujący wzrok niewidomym. Światłoczułe odbiorniki umieszczone w przyrządzie reagują na światło i przekazują impulsy elektryczne do mózgu niewidomego za pośrednictwem przewodów umocowanych do czaszki. Odbierany „ciemny” obraz wskazuje na przeszkodę znajdującą się w polu widzenia.



6-metrowej wysokości „Pedipulator” naśladuje skłony umieszczonego w nim człowieka.

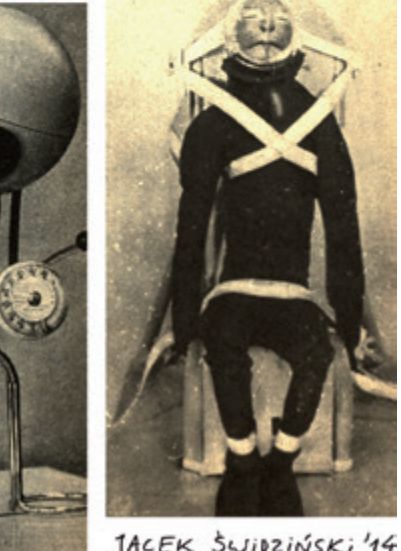
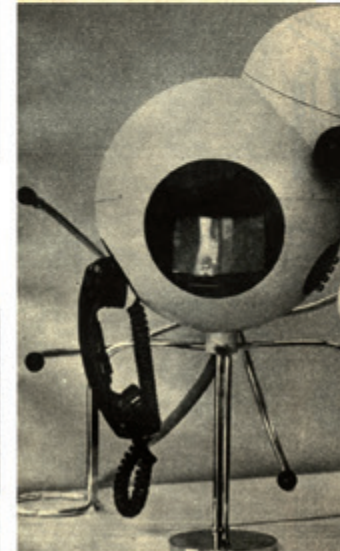
PROTEZY RĄK STEROWANE MYŚLAMI

Młody człowiek, którego widzimy na fotografiach, korzysta z nich na codzień po utracie w nieszczęśliwym wypadku obu dłoni.



Szybki postęp techniki rakietowej coraz bardziej zbliża dzień, w którym pierwszy człowiek wzbije się przynajmniej poza granicę ziemskiej atmosfery. Dla zbadania jak podczas takiego lotu zachowywał się będzie żywy organizm, w Instytutach naukowych przeprowadza się różnorodne doświadczenia ze zwierzętami. Malinka, która przedstawia fotografię, jest już całkowicie przygotowana do eksperymentu z zakresu oddziaływania na organizm dźwięków przyspieszeń. Na czas trwania doświadczenia została uspięta. Będzie to zapewne najdziwniejszy sen w jej życiu...

Wraz z rozwojem wideotelefonii trwają poszukiwania najbardziej odpowiedniej formy aparatu „wideo”. Na sąsiedniej stronie przedstawiamy jedną z propozycji francuskich. Aparat o takim kształcie zaprojektował Pierre Raoult, a wykonali go konstruktorzy Schultz i Bialek.



JACEK ŚWIDZIŃSKI '14

Gra słów i głębia kolorów: UFO w błękitnej przestrzeni

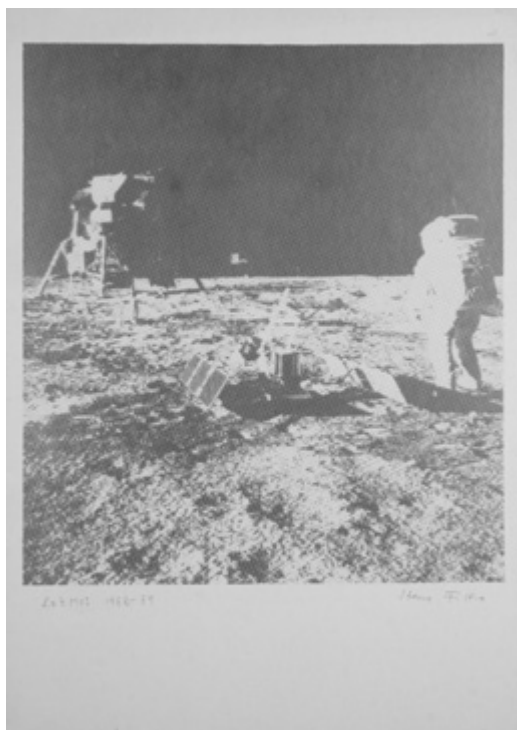
A Pun and a Plunge: UFO Rides into the Deep Blue

Jan Verwoert

Można się świetnie bawić, wykorzystując formułę science fiction do tworzenia nowych, możliwych światów. Trzeba tylko podsunąć ludziom **żywą ideę**, że da się to zrealizować i pozwolić, by wyobraźnia zrobiła resztę. UFO nad Bratysławą? Czemu nie? W każdym razie, panoramiczna restauracja na szczycie pylonu futurystycznego mostu Słowackiego Powstania Narodowego, łączącego brzegi Dunaju, wygląda jak latający spodek. Wystarczy tylko uwolnić ten symbol: wziąć nożyczki i klej, wyciąć bar, nakleić go na niebie, a wtedy UFO będzie unosić się nad miastem... Ludzie bez trudu rozumieją, że przyszłość nie należy tylko do tych, którzy mają władzę i mogą budować mosty, ale też do mających wystarczająco duże poczucie humoru, by pokazać innym, że można — choćby na krótko — polecieć w nieznaną latającym spodkiem własnej produkcji. Szkic, kolaż, żart w miejskiej przestrzeni — tyle wystarczy, żeby odsonił się horyzont nieograniczonych możliwości.

A kiedy wieczorem spojrzymy w górę, niebo sprawi, że nasze myśli będą szybować coraz dalej i dalej w błękitną przestrzeń nieskończonego kosmosu. Zapamiętajmy ten kolor. To jest nasz bilet. Nasza rakietka. Błękit jest statkiem, który zabierze nas z rzeczywistego świata i przeniesie na inny poziom egzystencji. Dobra wiadomość: niekoniecznie trzeba w to wszystko wierzyć. To ideologie potrzebują wyznawców. Z wyobraźnią jest inaczej. Napędza ją inne paliwo: radość. Radość, jaką przynosi nam naklejenie UFO na niebie i zgoda na porwanie przez wszechogarniający kolor.

W taki właśnie sposób sztuka może pokonać ideologię. Nie zmusza nas do tego, żebyśmy wierzyli w obietnice, a potem pracowali i czekali na ich spełnienie. Na szczęście dzięki sztuce dostrzegamy, że to, co niemożliwe, jest w pewnym sensie realne. Tego niemożliwego świata nie trzeba zdobywać brutalną siłą ani z wykorzystaniem rządowych środków, można w nim po prostu zamieszkać — w takim, jaki jest. Sztuka to sposób na uczynienie go naszym domem. To właśnie robią Julius Koller i Stano Filko. Kiedy jakiś rząd usprawiedliwia swoją hegemonię, wmawiając ludziom, że tylko on ma władzę (i prerogatywy), by sprawić, że **nasze marzenia staną się rzeczywistością**, najskuteczniej można podważyć jego autorytet, wyśmiewając te roszczenia i pytając: „Czy świat rzeczywisty jest naprawdę taki wyjątkowy? Przecież równie dobrze można zbudować swój dom w świecie nierzeczywistym. Do tego nie potrzebne są narody ani mosty. Wystarczy długopis, kartka papieru, pocztówki i dużo błękitnej przestrzeni. Bardzo dziękujemy, ale nie potrzebujemy rządowego wsparcia, żeby wyobrażać sobie przyszłość. Doskonale potrafimy marzyć na własną rękę”.



Stano Filko, *Kosmos 1*, 1968–1969, tusz, papier, Slovenská národná galéria, Bratysława

Stano Filko, *Cosmos 1*, 1968–69, ink on paper, Slovak National Gallery, Bratislava

na sąsiedniej stronie

Július Koller, *UFO*, 1969, tkanina, lateks, Slovenská národná galéria, Bratysława

opposite:

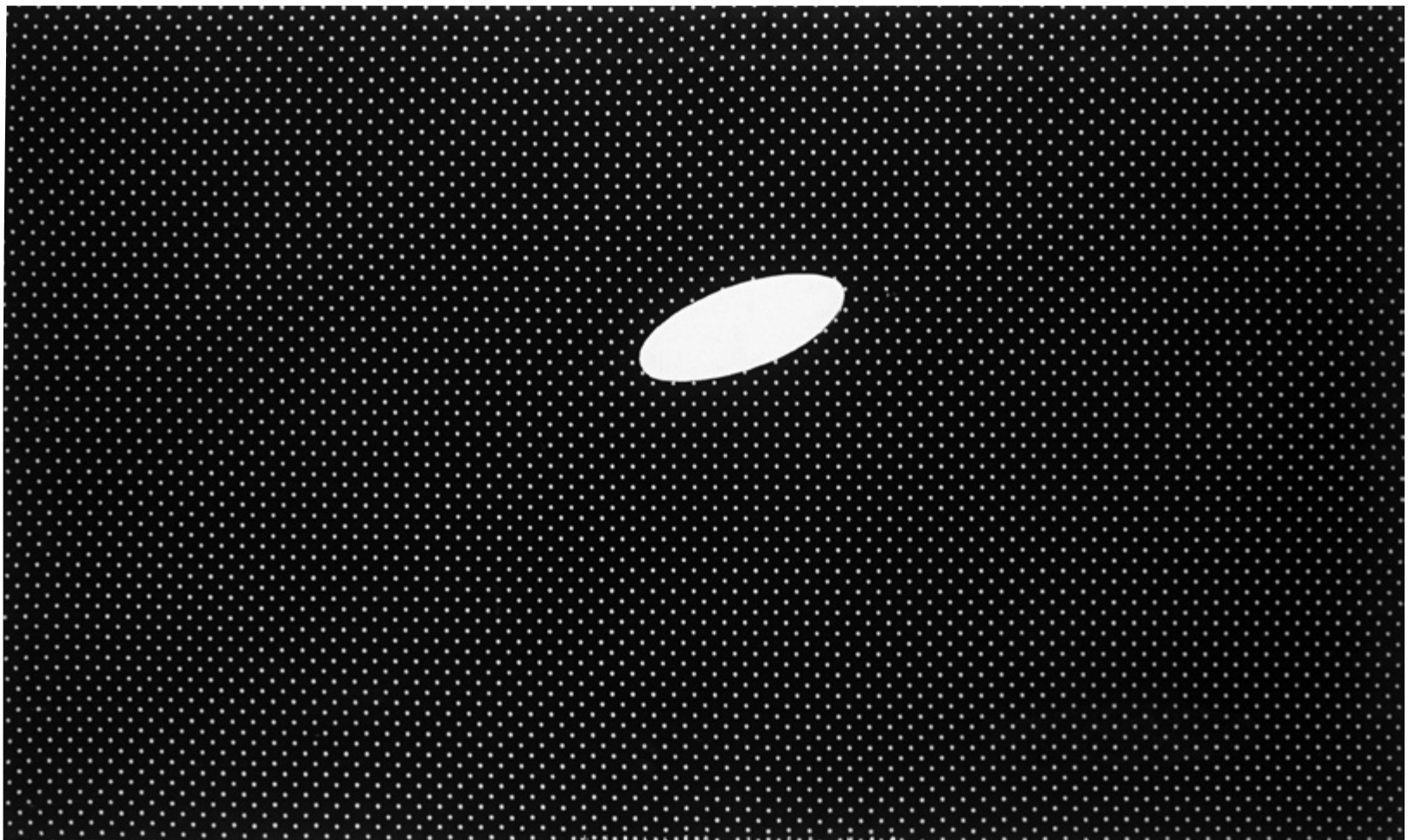
Július Koller, *UFO*, 1969, textile, latex, Slovak National Gallery, Bratislava

Poza tym zadowolenie się w świecie nierzeczywistym to nie tylko akt odzyskiwania możliwości reprezentacji wolnej od władzy ideologicznego centrum. Wykracza ono poza sferę reprezentacji. To coś więcej niż przedstawianie. Przede wszystkim jest to zabawa. Każdemu wolno opowiadać żarty. I każdy może się z nich śmiać. Bywa, że kolory mają większą głębię niż przemyślenia niejednego profesora lub eksperta. Przyjemności, jaką system jest w stanie obiecać (w ramach nagrody za bycie dobrym obywatelem, towarzyszem itp.), może doświadczyć każdy, kto zanurzy się w głębi koloru wypełniającego cały horyzont. Kiedy Koller wymyśla swoje lingwistyczne żarty, podając różne wersje odczytania skrótu UFO — na przykład Underground Fantastic Organisation (Podziemna Organizacja Fantastyczna), Universal Philosophical Ornament (Uniwersalny Ornament Filozoficzny)

— wykorzystuje całe bogactwo humoru językowego, żeby pokazać, jak z każdą zmianą frazy czy przekręceniem wyrazu zmienia się nasza rzeczywistość. Universal Futurological Organisation (Powszechna Organizacja Futurologiczna)? Nie wiedzieliście, że taka istnieje? To już wiecie. Co więcej, już do niej należycie. Śmiech — pozytywna reakcja na żarty językowe — jest jedynym warunkiem członkostwa (nie trzeba się zapisywać jak do partii). Polityka anarchistyczna opiera się na prawie do przyjemności, które przysługują wszystkim za darmo. Jedną z takich przyjemności — o dużej sile oddziaływania — jest gra słów.

Poza tym, nasza zdolność do stworzenia własnego domu poza światem rzeczywistym jest czymś fundamentalnym, wynika ze zrozumienia podstawowego faktu: możemy zacząć działać w dowolnym miejscu, czyli ustanowić jakiś punkt początkowy — **punkt Archimedes** — i z tego punktu obserwować świat, budować go lub zakłócać jego porządek. Własny punkt Archimedes wyznacza na przykład Stano Filko. Artysta, podobnie jak pisarze science fiction wymyślający coraz to nowe planety i formy ciała dla swoich bohaterów, sprawia, że jego działania mają nie jeden, ale wiele początków — w różnych punktach, postaciach, tożsamościach pojawiających się w jego sztuce. W swojej praktyce artystycznej Filko niejako wymyśla własne początki. Jego prace ujawniają wyjątkowe podejście do poszczególnych kolorów: błękitu, czerwieni, zieleni, bieli i czerni. Co więcej, istnieją przynajmniej trzy różne postacie: Filko, Fylko i Phylko; każda z nich to nowa, odrębna tożsamość, którą artysta przyjmuje, doświadczając uprzednio swojej symbolicznej śmierci; każda z nich daje początek nowej, wirtualnej rzeczywistości. Z rzeczywistości tej wyłaniają się nowe prace: w czerwieni, zieleni... Ważne jest, by ów gest wyznaczenia własnego punktu Archimedes (poprzez ucieleśnienie fikcji) odczytywać jako wyraz sprzeciwu wobec absurdu systemu ideologicznego (lub naukowego), który zakłada, że tylko władza ma prawo opowiadać nam o początku historii świata i o jej końcu, czyli o stanie obecnym. Siła sztuki, ujęta w formę metafizycznej gry, pozwala odrzucić roszczenia władcy naszej rzeczywistości, dla których jedyną rzeczywistością jest ta narzucona przez nich. Dlaczego mielibyśmy w to wierzyć? Przecież wystarczy wymyślić grę słów albo zanurzyć się w głębi jednego z kolorów, by zrozumieć, że horyzont naszej rzeczywistości jest szerszy, o wiele szerszy niż się wydaje, i nie da się go przesłonić ani ograniczyć żadną ideologią. ●●●

Tekst publikowany w książce towarzyszącej wystawie *Kosmos wzywa! Sztuka i nauka w długich latach sześćdziesiątych*, Zachęta — Narodowa Galeria Sztuki, Warszawa 2014



There is lots of joy to be had from using science fiction as a means to create new possible worlds. You only need to give people a **vivid idea** of that possibility and let the imagination do the rest of the work. UFOs over Bratislava? Sure. The panorama restaurant on top of the central pylon of the futuristic road bridge construction Bridge of the Slovak National Uprising SNP, spanning the Danube, resembles a flying saucer anyhow. So all you need to do is free up that symbol, take scissors and glue, cut the bar out, paste it in the sky, and make the UFO hover a little higher over your town . . . People will have no trouble understanding that the future is not just owned by those who have the power to build bridges, but by anyone with a sense of humour vivid enough to make other, if only briefly, see how they could take a ride anywhere in a flying saucer of their own making. A sketch, a collage, an urban joke is all it takes to open up this horizon of radical possibility.

And when you look up at nightfall, the firmament will invite you to let your thoughts travel further and further into the infinite expanse of deep blue cosmic space. Remember that colour. It's your ticket. It's your rocket. Blue is the vessel that will transport you out of this reality and propel you onto a new plane of existence. The good thing is: it is absolutely unnecessary to put belief in any of this. Ideologies want to make a believer out of you. The imagination won't. It runs on a different fuel: Joy. The joy of pasting UFOs in the sky and letting oneself be carried away by the depth of a colour.

This is how art can beat ideology. It doesn't lead you to believe in promises and then force you to work & wait for their fulfilment. Art happily recognises the impossible as a reality in its own right. The impossible does not need to be overcome, with brute force or government measures, it can be inhabited as such. Art is a means to make the impossible your home. This is what artists like Julius Koller and Stano Filko did. When a regime justifies its

hegemony by telling the people that it — and only it — has the power (and prerogative) to make everyone's **dreams come real**, the best way to turn the tables on this regime, is to mock that claim and ask: 'What is so special about the real? When after all anyone can make their home in the unreal? For that you don't need nations and bridges. A pen, some paper and postcards and a really deep blue will do. Thank you very much, we don't actually need government support in imagining the future. We are perfectly able to dream ourselves.'

Making your home in the unreal, however, is not only an act of reclaiming the power of representing possibility from the centre of ideological production. It goes beyond representation. First of all because it is fun. A good joke is free for all to tell. And anybody's body can shake with laughter. And a colour can be deeper than any thought an expert or professor could ever offer. The pleasure the system can only ever promise (as a reward for being a good citizen, comrade etc.), this pleasure can be experienced by anyone, instantly, who tells a joke or gets it so that he or she can tell it to, or who allows themselves to sink into the depth of a colour's infinite horizon. When Koller makes his puns on language, coining his own witty versions of what the acronym UFO could stand for (Underground Fantastic Organisation, Universal Philosophical Ornament etc.) he taps into the pleasure potential of linguistic humour: to see reality transformed with every new turn of phrase and twist of concept. The Universal Futurological Organisation? You didn't know there was one? Now you do. And guess what, you are in it already. Laughter about the linguistic twist is the sole condition of membership (no party affiliations required). Anarchist politics are built on the freedom of pleasures that are free for all. Language puns are one such pleasure, a powerful one.

Moreover, the capacity to make your home in the unreal, is indeed such a vital ability because it implies

an understanding of the crucial fact that you can make your practice start anywhere, that is, that you can pick the point of departure, the Archimedean point from which to view, build or unhinge the world, yourself. Filko, for instance, is an architect of Archimedean points. Like a science fiction writers, who can invent any planet on, or body into which to put their protagonists, Filko makes his art practice begin, not just once, but multiple times from points, bodies and identities he creates in the act of making his art. His practice invents its own beginnings. The is work that emanates from his embrace of a particular colour: blue, red, green, white and black. And there are at least three different bodies: Filko, Fylko and Phylko, each being a new identity the artist assumes after going through a symbolic death experience, each giving birth to a new virtual reality. And out of that virtuality tumbles a new body of work, the blue works, the red works, the green works . . . It's crucial to understand this gesture of setting one's own **Archimedean point** (in the mode of embodied fictions) as an act of resistance against the preposterous claim of an ideological (or scientific) system that it, and only it, could tell you how the history of the world began and how it now ends, with the present status-quo. The power of art, seized and actualised in metaphysically serious play, the is the power to dismiss the claim by the rulers of reality that the reality they imposed was the only one. How could anyone believe that? When it only takes a good pun or a deep plunge into the depth of a different colour, to realise that, at any given moment, the horizon of our realities is wider, much wider, than any ideology could grasp or contain. ●●●

This text is featured in the book accompanying the exhibition *Cosmos Calling! Art and Science in the Long Sixties*, Warsaw: Zachęta — National Gallery of Art, 2014



Victor Man. Zephir

Victor Man. Zephir

kurator | **curator:** Friedhelm Hütte

współpraca kuratorska ze strony Zachęty | **curatorial collaboration on the part of Zachęta:** Katarzyna Kołodziej
współorganizacja | **coorganiser:** Fundacja Deutsche Bank | **Deutsche Bank Foundation, Deutsche Bank Polska S.A.**

laureat nagrody Deutsche Bank Artysta Roku | **Deutsche Bank's 'Artist of the Year'**

Zachęta — Narodowa Galeria Sztuki przedstawia pierwszą w Polsce indywidualną wystawę rumuńskiego malarza Victora Mana, laureata nagrody Artysta Roku przyznawanej przez Deutsche Bank. Urodzony w 1974 w Klużu Man znajduje inspirację zarówno w przeszłości, jak i współczesności. W swoich pracach tworzy autonomiczną ikonografię, w której częste odniesienia literackie przenikają się z elementami jego własnej biografii. Literatura i historia, pamięć zbiorowa i doświadczenie indywidualne splatają się u artysty w nielinearną opowieść znoszącą różnicę pomiędzy teraźniejszością i przeszłością, fikcją, wyobraźnią i rzeczywistością. To nakładanie się na siebie różnych wątków jest widoczne w całej twórczości Mana, w której nieustannie powraca kwestia gender, androgynii, lub — bardziej ogólnie — niepewności związanej z cechami zewnętrznymi i wyglądem postaci, utrwalając tym samym obraz „tożsamości w ciągłym ruchu” i wskazując na to, jak złożona i tajemnicza może być istota rzeczy kryjąca się pod zewnętrzną powłoką. Obrazy Mana, jednocześnie ponadczasowe i wizjonerskie, wymykają się łatwym interpretacjom, proponując widzowi alternatywne formy poznania, zapamiętywania i widzenia.

W celu uzupełnienia przeglądu dzieł artysty o prace wykonane po 2006 roku na wystawie pokażemy również kilka niedostępnych dotąd publiczności obrazów.

Artysta Roku

Victor Man jest piątym z kolei laureatem nagrody Artysta Roku, jego poprzednicy to Wangechi Mutu (2010), Yto Barrada (2011), Roman Ondák (2012) i Imran Qureshi (2013). Nagrodę przyznaje rada Deutsche Bank Global Art Advisory Council, w skład której wchodzi wybitni kuratorzy: Okwui Enwezor, Hou Hanru, Udo Kittelmann i Victoria Noorthoorn. Kandydat zostaje wybrany z grona artystów, którzy mają już znaczący dorobek i wytyczają nowe drogi w sztuce, tak pod względem ideowym, jak formalnym. Zwieńczeniem programu jest indywidualna wystawa prezentowana w Deutsche Bank KunstHalle w Berlinie, której towarzyszy obszerny katalog i specjalna publikacja w limitowanej edycji. ●●●

Literatura i historia, pamięć zbiorowa i doświadczenie indywidualne splatają się u artysty w nielinearną opowieść, znoszącą różnicę pomiędzy teraźniejszością i przeszłością, fikcją, wyobraźnią i rzeczywistością.

Literature and art history, collective memory and personal experience are the elements woven together by the artist into a non-linear story where distinctions between present and past, fiction, imagination, and reality are abolished.

Handlarz, 2013, olej, płótno, © dzięki uprzejmości artysty i Galerie Neu, Berlin

The Chandler, 2013, oil on canvas, © courtesy of the artist and Galerie Neu, Berlin

na następnych stronach:

Bez tytułu (Szaman II), 2008, olej, płótno na desce, © dzięki uprzejmości artysty i Gladstone Gallery, Nowy Jork i Bruksela
Kwiat ze szkieletem i zapasami, 2012, olej, płótno na desce, © dzięki uprzejmości artysty i Gladstone Gallery, Nowy Jork i Bruksela

next pages:

Untitled (Shaman II), 2008, oil on canvas mounted on wood, © courtesy of the artist and Gladstone Gallery, New York and Brussels
Flower with Skeleton and Bear Wrestling, 2012, oil on canvas mounted on wood, © courtesy of the artist and Gladstone Gallery, New York and Brussels

Zachęta — National Gallery of Art presents the first individual exhibition in Poland of the work of Victor Man — the Romanian painter, recently named Deutsche Bank's 'Artist of the Year' 2014. Born in Cluj in 1974, he is equally inspired by the ancient and the modern. In his work he concentrates on the development of an autonomous iconography in which frequent literary references intermingle with his own biography. Literature and art history, collective memory and personal experience are the elements woven together by the artist into a non-linear story where distinctions between present and past, fiction, imagination, and reality are abolished. These overlapping of points of reference run throughout all his works, where the fusion of gender, androgyny, or, more generally, the uncertainty of physiognomy and appearance form a recurrent theme that strengthens the image of an identity in perpetual movement and suggests how rich and mysterious the essence of things can be beyond their appearance. At once timeless and visionary, his paintings resist easy interpretation, but rather suggest alternative possibilities of recognition, remembrance, and seeing.

In addition to providing a survey of his works since 2006, *Zephir* includes a few paintings never previously presented to the public.

'Artist of the Year'

After Wangechi Mutu (2010), Yto Barrada (2011), Roman Ondák (2012), and Imran Qureshi (2013), Victor Man is Deutsche Bank's fifth 'Artist of the Year'. The award is given on the recommendation of the Deutsche Bank Global Art Advisory Council, which consists of the renowned curators Okwui Enwezor, Hou Hanru, Udo Kittelmann, and Victoria Noorthoorn. The focus is on artists who have already amassed a substantial oeuvre and have blazed new trails both formally and in terms of content. The highlight of the program is a solo show in the Deutsche Bank KunstHalle in Berlin, accompanied by an extensive catalogue and an exclusive edition. ●●●





Ikar w świecie bez słońca

Icarus with No Sun

Alessandro Rabottini

Obrazy Victora Mana są ciemne. A właściwie najczęściej wyglądają jak... zatopione w mroku nocy. Trzeba się na chwilę zatrzymać i patrzeć na nie z uwagą. Ale słowo „patrzeć” nie wydaje się tu najbardziej odpowiednie. Chodzi raczej o stopniowe adaptowanie się wzroku, towarzyszące przechodzeniu z jasności w ciemność, na przykład, gdy wchodzimy do zamkniętego i nieoświetlonego pomieszczenia. Ta analogia do percepcji wzrokowej pomaga zrozumieć przynajmniej dwa aspekty praktyki artystycznej Victora Mana, które wydają się kluczowe. Pierwszy z nich to założenie, że widzenie nie warunkuje poznania w sposób bezpośredni i natychmiastowy, przeciwnie — można potraktować je jako proces powolnego zbliżania się do nieznanego obiektu; adaptowanie się do okoliczności, przypominające niespieszne zaloty lub opływanie jakiejś wyspy. Drugi aspekt wynikający z owej analogii do ciemności i widzenia wiąże się z faktem, że w twórczości Victora Mana obraz może być rozumiany jako miejsce przejścia, próg, który należy przekroczyć. Przez całe stulecia w malarstwie europejskim dominowała strukturalna metafora okna, *affaccio* (wł. widok z okna); inaczej mówiąc, chodzi o zabieg — rzeczywisty i metaforyczny — zapoczątkowany w realnej przestrzeni, jednak przenoszący widza niejako w przestrzeń obrazu. W pewnym sensie metafora ta utrwalała „uprozaicznienie” widzenia — jak gdyby chciano osadzić obraz w materialnym wymiarze, mierzalnym i konkretnym, w którym istnieje **ciągłość** pomiędzy doświadczeniem świata jako realnej przestrzeni a jego kontynuacją w obrazie — widoku perspektywicznym. Natomiast nowoczesna metafora progu tworzy pomiędzy rzeczywistością świata i rzeczywistością obrazu relacje oparte na nieustannym dryfowaniu i przełamywaniu. Ujawniają one osmotyczną więź łączącą doświadczenie i przedstawienie, ale też ich wzajemną odrębność; łączącą bliskie z tym, co odległe; głębokie, emocjonalne, otwarte relacje, w których „zatopiony” jest znany nam świat.

Ciemność, w jakiej żyją wyobrażenia Victora Mana, nie jest więc tylko warunkiem umożliwiającym stopniowe pojawianie się światła. W istocie ciemność ta jest miejscem przejścia, zaś w mroku artysta może porzucić modernistyczny paradygmat malarstwa zakładający jego autonomię, a struktura i język obrazu mogą eksplorować jedynie własne możliwości i ograniczenia. Natomiast mrok spowijający obrazy Victora Mana wywołuje stan totalnej osmozy, w którym istnieją obok siebie przedstawieniowość i abstrakcja, codzienność miesza się z fantazją, autobiografia artysty splata się z historią sztuki, a pierwiastki — żeński i męski, ludzki i zwierzęcy — wzajemnie się przenikają.

Sztuka Victora Mana to sztuka, która rodzi napięcie pomiędzy przeciwieństwami, opisuje kondycję ludzką jako pozostającą w stanie zawieszenia pomiędzy tym, co zwierzęce i tym, co boskie, pomiędzy instynktem i uwolnieniem wewnętrznego ja.

The art of Victor Man is an art that creates tension between opposites, in which the human condition is described as dynamically in limbo between the animal and the divine, between instinct and the liberation of self.

Ciemność umożliwia tutaj wielokrotne przejście pomiędzy znaczeniem a tożsamością, sprzyja refleksji nad egzystencją człowieka; nad jej złożonością i ciągłą zmiennością; to, co wydaje się niskie może okazać się święte, a czuły gest jest w stanie głęboko zranić; przerażające może być piękne, a codzienność ujawni ukrytą w niej tajemnicę. Dynamiczny związek pomiędzy rzeczami i ich pozornym wyglądem jest pochodną charakterystycznego dla malarstwa Mana sposobu widzenia dającego się określić jako „częściowy”. Polega on pewnym zatajeniu treści, trwającym dopóty, dopóki nie nastąpi otwarcie i przywołanie czasu równie odległego. Jego malarstwo ma w sobie pewien walor archaiczny, nie tylko dlatego, że prawie nie ma w nim odniesień do współczesności, lecz również z tego powodu, iż jest dość radykalnie przesiąknięte sentymentem i pragnieniem zdystansowania się od współczesności.

[...]

Wiadomo, że znaczna część materiału wizualnego wykorzystywanego przez artystę pochodzi z rozmaitych źródeł — z fotografii, dzieł sztuki dawnej, ilustracji czy książek, reszta to inwencja autora. Często nawiązuje on do literatury (jak w ostatnich pracach inspirowanych twór-

czością Jamesa Joyce’a), lub do własnych wspomnień. Można więc powiedzieć, że te „obrazy” w pewnym sensie już **istniały**, przetrwały i ponownie objawiły się w nowej formie. Wszystko to sprawia, że są jak most (lub próg) pomiędzy tym, co było a tym, co jest, a więc pomiędzy przeszłością i teraźniejszością, doświadczeniem świata i jego przedstawianiem, pamięcią a imaginacją. Potwierdza ich zdolność do przenoszenia nas w czasie, wstecz i z powrotem — w inne wymiary istnienia, jak gdyby obrazy te były obrzeżami doświadczenia, które jest w takim samym stopniu realne, co wyobrażone — dzięki czemu możemy wrócić do stanu sprzed czasów awangardy, gdy obraz był jedynie tłem służącym przedstawianiu historii, osobowości czy przekonań.

Różnica widoczna w pracach Mana jest różnicą pomiędzy obrazem rozumianym jako conceptualne narzędzie — propozycja lingwistyczna — a takim, który częściowo odzyskał swą antropologiczną, można rzec religijną, wartość. Egzemplifikacją tej różnicy jest ostatni cykl prac wystawiany w Villa Medici, siedzibie Akademii Francuskiej w Rzymie, latem 2013, i we wrześniu tego samego roku w Galerie Neu w Berlinie, w formie większej instalacji. Cykl namalowany w 2013 nosi tytuł *Handlarz* i składa się z obrazów przedstawiających ten sam wizerunek, ale różniących się rozmiarami i techniką: ukazują one siedzącą postać, której głowa znajduje się poza polem widzenia, trzymającą na kolanach przedmiot przypominający głowę kobiety.

[...]

Sztuka Victora Mana to sztuka, która rodzi napięcie pomiędzy przeciwieństwami, opisuje kondycję ludzką jako pozostającą w stanie zawieszenia pomiędzy tym, co zwierzęce i tym, co boskie, pomiędzy instynktem i uwolnieniem wewnętrznego ja. Egzemplifikacją tego nieustającego napięcia jest w motyw kuszenia jako warunku świętości, pojawiający się w dwóch obrazach Mana: *Bez tytułu (Według obrazu Święty Antoni Pustelnik torturowany przez diabły, 1423, Sassetta)* z 2008 roku i *Bez tytułu (Według Sassetty, Święty Antoni Pustelnik torturowany przez diabły)* z lat 2009–2010. Oba można opisać jako obrazy namalowane według Sassetty (ok. 1392–1450 lub 1451) i zatopione w ciemności. Man przejął od niego ikonografię przedstawienia, zmienił zaś tonację barwną, redukując ją do odcieni czerni, szarości i zieleni; wydaje się więc, że jedynym źródłem światła w tej scenie jest księżyc.

[...]

Już na początku swojej kariery Victor Man wypracował własny sposób włączania w obręb dzieł malarskich obiektów znalezionych — czasem wprowadzał do swoich prac

titanik bar



elementy zapożyczone z innych obrazów lub przedmioty wyglądające na stare czy zabytkowe. Tworzył również frontalnie zakomponowane instalacje złożone z wiszących na ścianie obrazów i ustawionych obok asamblaży. Oczywiście, także i w tych instalacjach znalazły się strefy przejścia i transformacji, w których znaczenia i formy połączone są ze sobą w sposób umożliwiający powstawanie rzeczywistych, a nie pozornych skojarzeń. Ostatnie prace Mana dowodzą, że — dzięki konstruktywnej wymianie między malarstwem i literaturą, również w kwestii androgynii — obraz stał się miejscem, gdzie możliwe są bardziej intensywne formy więzi, gdzie rzeczy ulegają metamorfozie nie dlatego, że się ze sobą łączą, ale dlatego, że się przenikają.

Mrok obrazów artysty, wieloznaczność tematów i zagadkowość postaci kreują przestrzeń sprzyjającą akceptacji: akceptacji rzeczy wykraczających poza niezmiennosc, akceptacji skończoności i błędu, pragnień wygasłych i tych niezaspokojonych. To przestrzeń, w której może nastąpić odkupienie, a jednocześnie wypełniona ruchem i tęsknotą, jaką odczuwałby Ikar w świecie bez słońca. ●●●

Fragmenty tekstu publikowanego w książce towarzyszącej wystawie *Victor Man: Szindbád. Artist of the Year 2014*, Deutsche Bank, Hatje Canz Verlag, Ostfildern 2014

Alessandro Rabottini jest krytykiem sztuki i kuratorem; mieszka w Londynie. Jako kurator zewnętrzny pracuje w Madre Museum w Neapolu oraz Galleria d'Arte Moderna e Contemporanea w Bergamo.

Victor Man's paintings are dark. Or, at least many of Victor Man's paintings are . . . as if they had been immersed in the dark of night. One must stop and look carefully at what lies ahead. But 'look' is not even the best term to use in this context. The action required by these images is more akin to progressively adapting one's gaze when moving from brightness into darkness, like when one walks into a closed, unlit environment. This analogy with a commonplace perceptive experience can probably help us understand at least two aspects of the artistic practice of Victor Man that I consider to be extremely productive. First of all, the idea that 'seeing' is not an immediate condition of awareness but rather, on the contrary, one that may be assimilated to a patient approximation towards an unknown object, an adaptation similar to a slow courtship, or skirting the coast of an island. The second consequence of this analogy between obscurity and seeing lies in the fact that in Victor Man's work we can understand the picture as a 'threshold', as a place of transition that needs to be traversed. For centuries Western painting has been dominated by the structural metaphor of the window, of the *affaccio*, or position — real and metaphorical — starting from the space of reality, projects the spectator into the space of the representation. And in a way this metaphor also accompanied and supported a kind of 'mundanization' of vision, as if to root painting in a tangible space, one that is measurable and concrete, a space with **continuity** between the experience of the world as a practicable space and its extension within the picture as perspective. However, the modern metaphor of the threshold establishes a relationship between the reality of the world and the reality of the picture based on a simultaneous accumulation of drifting and fractures. It is a relationship that contemplates both

the osmosis between experience and representation, and their reciprocal disconnection, a relationship of proximity and distance, a dense, psychological, open relationship in which the world as we know it drowns.

The obscurity in which Victor Man's images live is thus not just the condition that allows light to progressively appear. In fact, this obscurity is also the transitional space in which the artist is able to abandon the modernist paradigm according to which painting consists of autonomy, and the picture is a place where support and language explore only their own limits and possibilities, with no intention to resemble reality. Instead, this obscurity in which Man's paintings are immersed, is a place of extreme osmosis, where images and abstraction cohabit, in which the everyday and the fantastic blend together, and the autobiographical experience of the artist communicates with art history, while the feminine and masculine, the human and the animal intermingle.

Here, darkness is the condition that enables the co-existence of multiple transitions between meaning and identity, a condition that allows us to contemplate the human existence in all its complexity and its continuous mutation: what appears humble can become sacred, while a gesture of tenderness can hurt; the monstrous can prove to be miraculous and the commonplace can free all its potential mystery. This dynamism of things and appearances originates precisely in that form of vision that might be defined as 'partial' and that characterizes Victor Man's painting. It is a kind of a withholding that takes a long time to open up and calls forth a time that is equally distant. There is an archaic quality to Victor Man's painting that is not limited to the nearly total absence of references to contemporariness, but absorbs in a more radical manner a sentiment and desire for distance from our time.

. . . It is well-known that many of the images that Victor Man uses in his works are derived from pre-existing sources — photographs, works of art from the past, illustrations, and books — while others are of his invention. For the most part, these are connected with a literary source (as in the recent production inspired by James Joyce), or to one of the artist's personal memories. Thus, in all cases, we might say that these images already **existed** and that, in some way, they have survived and re-emerged in a new form. All this reinforces their position as a bridge (or threshold) between something that was and something that is, and thus between past and present, between experience of the world and its representation, between memory and invention. And their capacity to carry us back and forth in time — touching the many dimensions of existence as if they were the shores of an experience that is as real as it is imaginary — and carries them back to a condition that preceded the history of the avant-garde, to a time when images were the backdrop against which stories, convictions and presences were placed.

The difference we see when looking at Victor Man's work is the difference between the image conceived as a conceptual device — as a linguistic proposition — and the partial recuperation of its anthropological — one might almost say religious — value. This difference is exemplified by a recent series of works displayed first at the French Academy in Rome's Villa Medici, in the summer of 2013, and later, in September of that year at Berlin's Galerie Neu,

in a larger installation. *Le Chandler* is the title of a series of painterly works made in 2013 that present the same image in different formats and on different supports: a figure, with its head outside the visual field, is seated holding what appears to be a woman's head on its lap.

. . . The art of Victor Man is an art that creates tension between opposites, in which the human condition is described as dynamically in limbo between the animal and the divine, between instinct and the liberation of self. This constant tension is exemplified by the motif of temptation as a condition of sanctity in at least two works: *Untitled (After St. Anthony the Hermit Tortured by the Devils, 1423, Sassetta)* from 2008, and *Untitled (After Sassetta, St. Anthony the Hermit Tortured by the Devils)* from 2009–10. Both works may be described as works after Sassetta that have been drowned in darkness. Man borrows the iconography originally developed by Sassetta (ca. 1392–1450 or 1451) in a quite literal manner, with exception to the colour tone, which he almost cancels to the benefit of an intense reduction to blacks, greys, and greens in the scene, as if the moon were the only source of light.

. . . Since the beginning of his career Victor Man has defined his own particular way of combining painting with found or manipulated objects, sometimes associating paintings with appropriated images or with those that appear to be relics, and installing the paintings along with assemblages that share a certain frontality with them with respect to the viewer. It is clear that even in these installations there are spaces for transit and transformation, within which the meanings and forms are associated with one another in a way that makes it possible for the real reference to germinate. What arises in this more recent painterly production by Man is the possibility that — thanks to the productive exchange between painting and literature, and within the theme of androgyny — the image becomes the exclusive space for a deeper associative form, within which things are transformed not because they combine with one another but, on the contrary, because they absorb one another.

The darkness of Victor Man's paintings and the ambiguity of the subjects that he imagines are, in the end, the place for a deeper acceptance: the acceptance of things beyond permanence, the acceptance of finitude and error, of a frustrated desire, or one that is not quenched. This is the place of redemption and, at the same time, of movement and aspiration, felt by an Icarus with no sun. ●●●

Excerpts from an essay published in a book accompanying the exhibition *Victor Man: Szindbád. Artist of the Year 2014*, Ostfildern: Deutsche Bank, Hatje Canz Verlag, 2014

Alessandro Rabottini is an art critic and curator based in London. He serves as Curator at Large at the Madre Museum in Naples and at the Galleria d'Arte Moderna e Contemporanea in Bergamo.

Wszechobecne Ty, 2008, olej, płótno na desce, skóra, © dzięki uprzejmości artysty i Gladstone Gallery, Nowy Jork i Bruksela

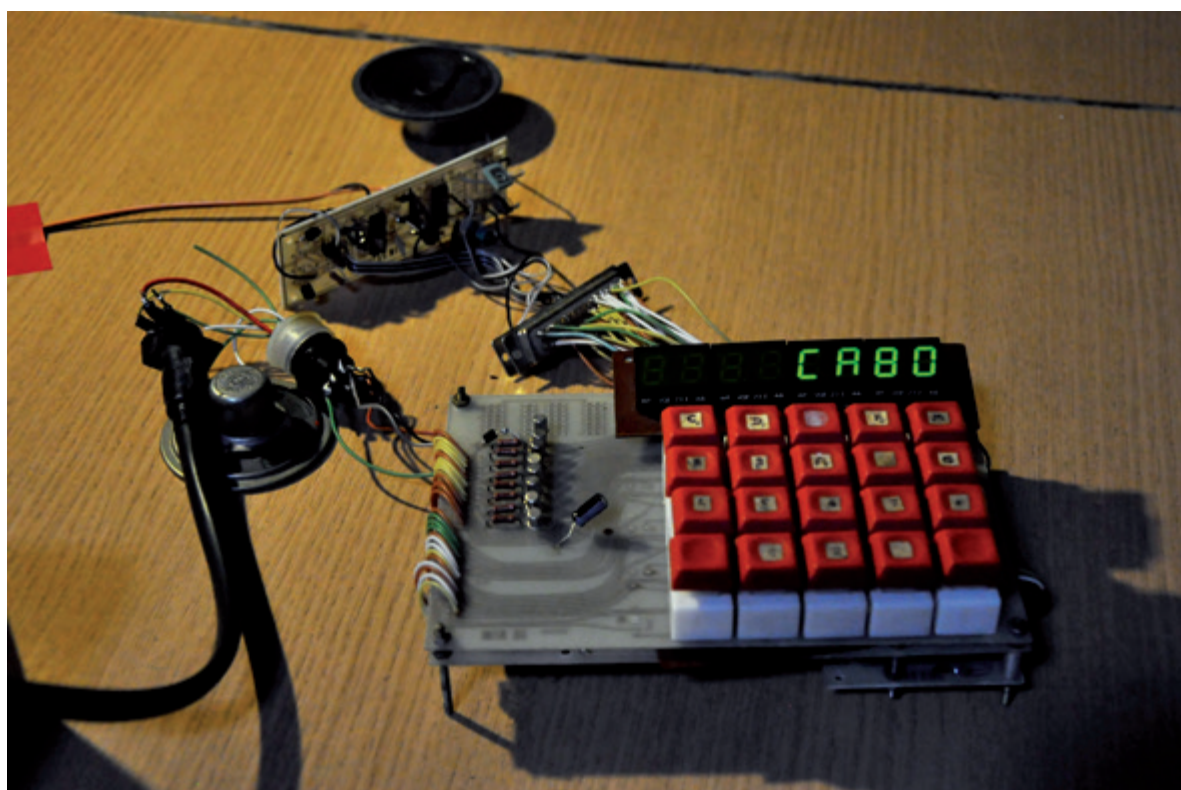
Ubiquitous You, 2008, oil on canvas mounted on wood, pelt, © courtesy of the artist and Gladstone Gallery, New York and Brussels



5.08-14.09.2014

STEROWNIK CZASU RZECZYWISTEGO VOL. II

REAL-TIME CONTROLLER VOL. II



**MIEJSCE
PROJEKTÓW
ZACHĘTY**

ul. Gałczyńskiego 3
00-362 Warszawa
tel. 22 826 01 36
mpz@zacheta.art.pl

Kalendarz wydarzeń

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

Byłem, czego i wam życzę. Henryk Tomaszewski

5 czerwca (czwartek), godz. 18 ○
 Wykład Daniela Mizielińskiego
 → zbiórka w holu głównym

7 czerwca (sobota) ●
 godz. 12.15
 oprowadzanie *Lekcja widzenia — plakaty Henryka Tomaszewskiego projektowane od lat sześćdziesiątych*
 → prowadzenie: Michalina Izert
 → zbiórka w holu głównym
 godz. 20
 oprowadzanie *Litera — projekty książkowe i plakaty liternicze Henryka Tomaszewskiego*
 → prowadzenie: Marta Lissowska
 → zbiórka w holu głównym

8 czerwca (niedziela) ●
 godz. 12.15
 oprowadzanie *Plastyczny skrót i metafora — prace Henryka Tomaszewskiego z okresu polskiej szkoły plakatu*
 → prowadzenie: Sara Magdzicka
 → zbiórka w holu głównym
 godz. 20
 oprowadzanie *Plakaty filmowe Henryka Tomaszewskiego*
 → prowadzenie: Karolina Iwańczyk
 → zbiórka w holu głównym

10 czerwca (wtorek) ○
 FINISAŻ WYSTAWY
 100 ROCZNICA URODZIN HENRYKA TOMASZEWSKIEGO
 godz. 17
 oprowadzanie autorskie Filipa Tofila HT+ połączone z pokazem filmu
 godz. 19.30
 oprowadzanie Agnieszki Szewczyk i Filipa Pągowskiego urodzinowy toast
 → zbiórka w holu głównym

Alicja po drugiej stronie

1 czerwca (niedziela), godz. 12.15 ○
 Orowadzanie kuratorskie Marii Świerżewskiej-Franczak dla dzieci i warsztaty rodzinne prowadzone przez Pawła Eibela
 → zbiórka w holu głównym
 → zapisy na warsztaty: wt.–niedz. 12–20; tel. 22 556 96 51

24 czerwca (wtorek), godz. 12.15 ○
 Spotkanie z cyklu *Patrzeć/Zobaczyć. Sztuka współczesna i seniorzy*
 → prowadzenie: Alicja Korpysz
 → zbiórka w holu głównym
 → zapisy: wt.–niedz. 12–20, tel. 22 556 96 51

Monument. Architektura Adolfa Szyszko-Bohusza

22 czerwca (niedziela), godz. 12.15 ●
 Orowadzanie kuratorskie Michała Wiśniewskiego
 → zbiórka w holu głównym

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

Kosmos wzywa! Sztuka i nauka w długich latach sześćdziesiątych

13 lipca (niedziela), godz. 12.15 ●
 Orowadzanie kuratorskie Joanny Kordjak-Piotrowskiej i Stanisława Welbela
 → zbiórka w holu głównym

LETNIE KINO ZACHĘTY ○

W lipcu w kinie letnim zaprezentujemy wybór filmów fantastycznonaukowych z byłego bloku wschodniego. Będą to pełnometrażowe ekranizacje prozy Stanisław Lema oraz filmy krótkometrażowe, jak również niezwykle ciekawy film produkcji radzieckiej, który bezpośrednio zainspirował tytuł wystawy w Zachęcie, której towarzyszy przegląd.
 → pokazy filmowe w ogródku przed Klubojadalnią Eufemia (budynek rektoratu Akademii Sztuk Pięknych, Krakowskie Przedmieście 5), wejście od pasaży Wacława Niżyńskiego
 → projekcje we wtorki, o godz. 21

1 lipca
Milcząca gwiazda, reż. Kurt Maetzig, Polska, NRD, 1959, 89 min

8 lipca
Kosmos wzywa, reż. Aleksandr Kozyr, Michaił Kariukow, ZSRR, 1959, 71 min

15 lipca
Ikaria XB 1, reż. Jindřich Polák, Czechosłowacja, 1963, 86 min

22 lipca
Pierwszy pawilon, reż. Janusz Majewski, Polska, 1965, 24 min
Docent H, reż. Janusz Majewski, Polska, 1964, 22 min
Przyjaciel, reż. Marek Nowicki, Jerzy Stawicki, Polska, 1965, 18 min
Profesor Zazul, reż. Marek Nowicki, Jerzy Stawicki, Polska, 1965, 22 min

WARSZTATY I OPROWADZANIA

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

Warsztaty dla dzieci i młodzieży

→ 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. 90 min
 → 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

Warsztaty rodzinne

→ odbywają się prawie w każdą niedzielę
 godz. 12.30 (dzieci w wieku 3–6 lat)
 godz. 15 (dzieci w wieku 7–10)
 → zapisy: tel. 22 556 96 51 (od wtorku do niedzieli w godz. 12–20) lub informacja@zacheta.art.pl
 → koszt: 18 zł (bilet rodzinny)

Orowadzania

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



www.zacheta.art.pl
 www.otwartazacheta.pl

W Księgarni Artystycznej



Karolina Zychowicz, *Paryska lewica w stalinowskiej Warszawie*

pod redakcją | **edited by** Gabriela Świtek

projekt graficzny | **graphic design:** Daria Malicka

Zachęta — Narodowa Galeria Sztuki, Warszawa 2014

Choć w swym tytule książka odnosi się do jednego wydarzenia, opisuje też obecność francuskich artystów w polskim życiu artystycznym w pierwszej połowie lat pięćdziesiątych XX wieku. Wystawa w budynku Zachęty stanowiła kulminacyjny punkt tej obecności — pokazano prace artystów goszczących od ok. 1950 roku na łamach „Przeglądu Artystycznego” — jedynego w tamtym czasie pisma w całości poświęconego sztuce wizualnej. Po II wojnie światowej sztuka francuska była dla Polaków wciąż najważniejszym odniesieniem, dlatego z pewnością nie mogła zostać zignorowana, nawet jeśli jej prezentacja często ograniczała się jedynie do tzw. nowych realistów (socrealistów). Na wystawie w Zachęcie znalazły się również prace artystów takich jak Pablo Picasso, Fernand Léger, Henri Matisse — dalekie od stylistyki propagowanej w Moskwie. Pokazywanie tego typu prac w stalinowskiej Polsce było możliwe nie tylko dzięki przynależności francuskich artystów do partii komunistycznej, lecz również dzięki zmianom w polityce kulturalnej Polski Ludowej.

Książka zawiera szeroki wybór recenzji i artykułów związanych z ówczesnymi wydarzeniami politycznymi, pomagających zrozumieć nieczytelną już dziś ikonografię prac, jak również wypisy z niepublikowanych materiałów Komitetu Współpracy Kulturalnej z Zagranicą z Archiwum Akt Nowych w Warszawie. Lektura sprawozdań szczegółowo opisujących pobyt artystów francuskich w Warszawie powinna wzbudzić zainteresowanie polskiego czytelnika, gdyż znakomicie oddaje atmosferę czasów stalinizmu. Jako przykład niech posłuży następujący fragment:

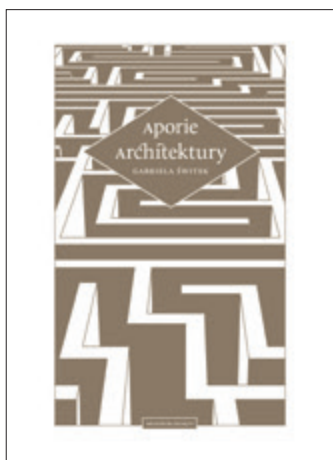
W związku z koniecznością zawieszenia tego wieczoru jeszcze 2 gobelinów w „Zachęcie”, czego nie mogliśmy zrobić we troje, zwróciłam się do odpowiedzialnego ze strony ZMP o dopomożenie artystom przez przydzielenie kilku chętnych do pomocy. Mimo iż zaznaczyłam, że chodzi o 5–6 osób, przodownik pracy głośno zaproponował, że wszyscy zebrani pójdą pomóc. Trudno było pohamować zebranych, zwłaszcza, że Francuzi chcieli im koniecznie pokazać wystawę. Do „Zachęty” poszło mniej więcej 25 osób. Zawieszono gobeliny, i młodzież odśpiewała Międzynarodówkę przed obrazem *Henri Martin*, za który zatknęto kwiaty.

Na uwagę zasługuje również zawarty w książce cenny materiał ikonograficzny. Otwierają ją kadry z filmu mającego wejść w skład Kroniki Filmowej, nigdy jednak nie wykorzystanego. Dzięki nim można częściowo zrekonstruować wygląd ekspozycji oraz rozmiary prezentowanych prac, a pamiętajmy, że obrazy francuskich socrealistów były — używając słów Zbigniewa Herberta — „wielkie jak wieże”. Archiwalny materiał ilustracyjny pochodzi nie tylko z archiwum Zachęty, w którym zachowało się zaledwie 17 reprodukcji dzieł z 78 pokazanych na wystawie, lecz również z Instytutu Sztuki Polskiej Akademii Nauk. W książce znalazł się także szereg materiałów prasowych związanych z francuskimi artystami obecnymi w polskim życiu artystycznym w tamtych latach.

Although in its title the book refers to a single event, it also describes French artists' presence in Polish artistic life in the first half of the 1950s. The Zachęta exhibition was a culmination of that presence, showcasing works of artists featured since ca. 1950 in *Przegląd Artystyczny*, the only periodical at the time devoted exclusively to the visual arts. After the Second World War, French art remained the number one point of reference for Polish artists, so it could not be ignored, even if its presentation was often limited to the 'new realists', that is, socialist realists. The Zachęta show featured also works by artists such as Pablo Picasso, Fernand Léger or Henri Matisse — far detached from the style promoted by Moscow. The presentation of such works in Stalinist Poland had been made possible not only by the French artists' affiliation with the communist party, but also by changes in cultural policy in Poland itself. The book features a large selection of reviews and articles about contemporary political events, helping the reader to understand the works' iconography, otherwise often vague today, as well as excerpts from unpublished materials of the Committee for Cultural Exchange with Abroad from the Central Archives of Modern Records (AAN) in Warsaw. Detailed reports from the French artists' visit to Warsaw should prove a fascinating read today, perfectly capturing the atmosphere of the Stalinist era. Let the following fragment serve as an example:

Since we needed to mount two more tapestries at the Zachęta — something we couldn't do between the three of us — I asked the Union of Polish Youth [ZMP] leader to delegate a few helpers. Although I said we needed five to six people, the leader suggested loudly that everyone would go. We could hardly stop them, especially that the Frenchmen wanted them to see the exhibition. About 25 people went. After we'd mounted the tapestries, the youth sang *The Internationale* in front of the painting *Henri Martin*, which was decorated with flowers.

Equally noteworthy is the valuable photographic material featured in the book. The publication opens with stills from footage that was to be used for a newsreel feature by *Polska Kronika Filmowa*, which never happened. The images make it possible to reconstruct the look of the show and the dimensions of the works on display; it needs to be remembered that the French socialist realist paintings were, as Zbigniew Herbert put it, 'huge as towers'. The archival illustrations are not only from the Zachęta archive — where only 17 reproductions have been preserved out of the exhibition's total 78 works — but also from the Polish Academy of Sciences' Institute of Polish Art. The book includes also a number of press materials dealing with French artists' presence in the Polish artistic life of the era.



W Księgarni Artystycznej dostępna jest również pierwsza publikacja z serii *Archiwum Zachęty*: Gabriela Świtek *Aporie architektury*. Zapraszamy!

Zachęta's Art Bookstore is now offering the first publication from the *Zachęta Archive* series: Gabriela Świtek's *Aporias of Architecture*.

At the Art Bookshop

od 7 czerwca | from 7 June



Impossible Objects

pod redakcją | edited by Dorota Leśniak-Rychlak
projekt graficzny | graphic design: Jakub Woynarowski
Zachęta — National Gallery of Art, Warsaw 2014
wydanie w języku angielskim | English edition

od 30 czerwca | from 30 June



Kosmos wzywa! Sztuka i nauka w długich latach sześciziesiątych | Cosmos Calling! Art and Science in the Long Sixties

pod redakcją | edited by Joanna Kordjak-Piotrowska,
Stanisław Welbel
projekt graficzny | graphic design: Magdalena Frankowska,
Artur Frankowski / Fontarte
Zachęta — Narodowa Galeria Sztuki, Warszawa 2014

Folder | Folder:

Zachęta — czerwiec, lipiec, sierpień 2014

Zachęta — June, July, August 2014

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
komiksy i kolaż | comics and collage: Jacek Świdziński
tłumaczenie | translated by Izabela Suchan, Marcin
Wawrzyńczak
łamanie | layout execution: Krzysztof Łukawski
opracowanie zdjęć | image editing: Maciej Sikorzak
druk | printed by Argraf, Warszawa

ISBN 978 83 64714 03 0

© Zachęta — Narodowa Galeria Sztuki, Warszawa 2014

Teksty i projekt graficzny udostępnione na licencji Creative
CommonsUznanie autorstwa-Na tych samych warunkach
3.0. Polska | Texts and graphic design are licensed under
a Creative Commons Attribution-ShareAlike 3.0 Unported
license



Zachęta — Narodowa Galeria Sztuki

Zachęta — National Gallery of Art

pl. Małachowskiego 3, 00-916 Warszawa

www.zacheta.art.pl

wtorek–niedziela, 12–20

Tuesdays–Sundays, 12–8 p.m.

w czwartki wstęp wolny

Thursdays admission free



MPZ — Miejsce Projektów Zachęty

Zachęta Project Room

wtorek–niedziela, 12–20

Tuesdays–Sundays, 12–8 p.m.

wstęp wolny

admission free



mecenas wystawy Byłem, czego i wam życzę.

Henryk Tomaszewski

official partner of the exhibition: I've Been Here;
I Hope the Same for You. Henryk Tomaszewski



producent projektu Włodzimierz Jan
Zakrzewski. Alicja w Ogrodzie Saskim
producer of Włodzimierz Jan Zakrzewski.
Alice at Saxon Garden



producent wykonawczy projektu Włodzimierz
Jan Zakrzewski. Alicja w Ogrodzie Saskim
executive producer of Włodzimierz Jan
Zakrzewski. Alice at Saxon Garden



Udział Polski w 14. Międzynarodowej Wystawie Architektury
w Wenecji finansuje Ministerstwo Kultury i Dziedzictwa
Narodowego Rzeczypospolitej Polskiej
Polish participation in the 14th International Architecture
Exhibition in Venice was made possible through the financial
support of the Ministry of Culture and National Heritage of
the Republic of Poland

Ministerstwo
Kultury
i Dziedzictwa
Narodowego

partnerzy wystawy Figury niemożliwe
partners of the exhibition Impossible Objects



współorganizator wystawy Monument.
Architektura Adolfa Szyszko-Bohusza
coorganiser of the exhibition Monument.
The Architecture of Adolf-Szyszko-Bohusz



partner wystawy Monument.
Architektura Adolfa Szyszko-Bohusza
partner of the exhibition Monument.
The Architecture of Adolf-Szyszko-Bohusz



partnerzy wystawy Kosmos wzywa! Sztuka
i nauka w długich latach sześćdziesiątych
partners of the exhibition Cosmos Calling!
Art and Science in the Long Sixties



współorganizatorzy
wystawy
Victor Man. Zephir
coorganisers
of the exhibition
Victor Man. Zephir



partnerzy festiwalu The Artists
partners of The Artists festival



sponsor wernisaży
sponsor of the opening receptions



patroni medialni
media patronage

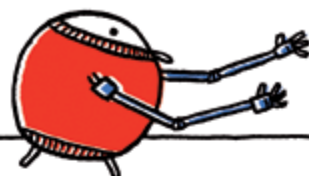
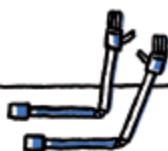


projekt graficzny | graphic design by Jakub Jezierski

KOSMOS WZYWA!

ODC. 3

SZTUCZNE
RĘCE KIEROWA-
NE MYŚLAMI!



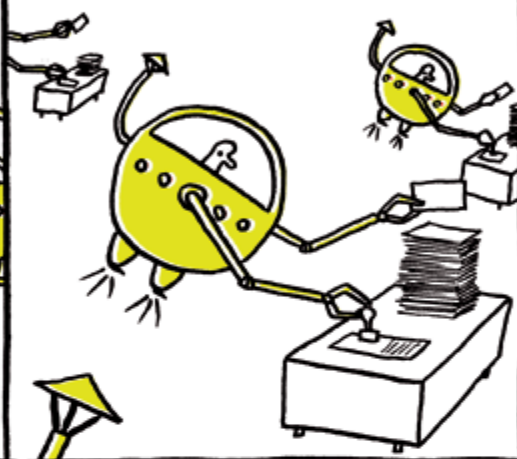
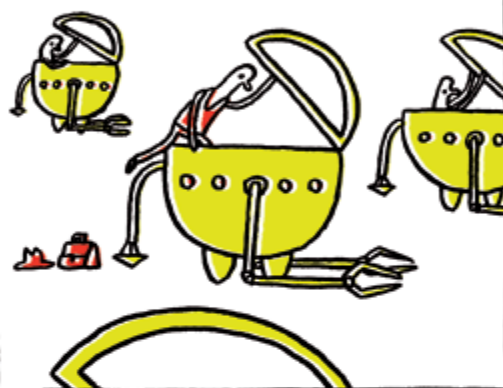
NIE UDAŁO
MI SIĘ ŻYĆ.



Ż. ŚWIDZIŃSKI '14

KOSMOS WZYWA!

ODC. 39



Ż. ŚWIDZIŃSKI '14

KOSMOS WZYWA!

ODC. 45

OSTATNIO
DUŻO SIĘ ZMIENIŁO
W NASZEJ WIEDZY O
ŻYCIU NA INNYCH
PLANETACH.



TO PRAWDA,
Z ODLEGŁOŚCI
ŹŁE OCENIALIŚ-
MY ZIEMIAN.



NA SZCZĘ-
ŚCIE W TYM
MIESIĄCU PRZYLE-
CIAŁ DO NAS JUŻ
TRZĘCI KOSMITA
Z ZIEMI.



W TEN SPOSÓB OKAZAŁO SIĘ,
ŻE ZIEMIANIN TO NAJLEPSZY
PRZYJACIEL MARSJANINA!



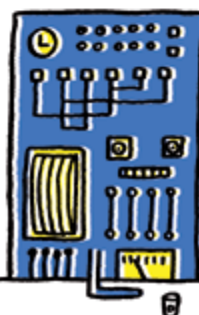
SPRZĄTAJ
PO SWOIM
ZIEMIANINIE!

Ż. ŚWIDZIŃSKI '14

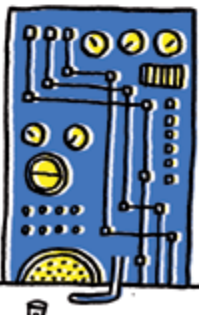
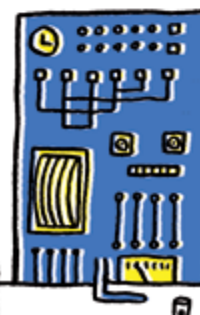
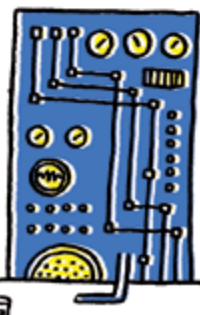
KOSMOS WZYWA!

ODC. 71

MAM TYLKO
0,03 MEGABAJTA
PAMIĘCI.



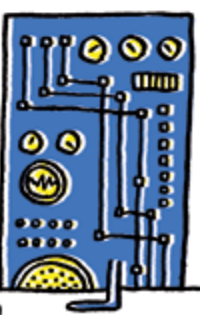
ILE?



MAM TYLKO
0,03 MEGABAJTA
PAMIĘCI.



ILE?



Ż. ŚWIDZIŃSKI '14