

**GRUDZIĘŃ**  
 DECEMBER  
**2015**  
**STYCZEŃ**  
 JANUARY  
**2016**

# ZACHĘTA

Zaraz po wojnie | Just After the War

Ieva Epnere. Piramida i inne historie | Ieva Epnere. Pyramiden and Other Stories

Marek Sobczyk. „muzeum” w cudzysłowie | Marek Sobczyk. 'museum' in quotation marks

Sztuka w naszym wieku | Art in Our Age

Łukasz Sosiński | Łukasz Sosiński

Agata Kus, Michał Dymny. Przetwornik | Agata Kus, Michał Dymny. Converter



W grudniu zapraszamy (już po raz piąty) nie tylko na wystawy i wydarzenia im towarzyszące, ale także na Dzień Otwarty — w poniedziałek 7 grudnia. W tym dniu organizujemy specjalne oprowadzania po wystawach, spotkania z artystami oraz dyskusje. Dla tych, którzy nie będą mogli przyjść i uczestniczyć osobiście, wszystkie materiały udostępniamy na naszej nowej stronie internetowej.

Grudzień przywołuje też na myśl smutną rocznicę związaną z Zachętą — śmierci pierwszego prezydenta Polski Gabriela Narutowicza, który zginął tu 16 grudnia 1922 roku podczas wernisażu. Ponad 15 lat temu nad wejściem do sali Narutowicza zawisła specjalna tablica upamiętniająca ten fakt. Warto o tym wiedzieć.

**Hanna Wróblewska**  
dyrektorka Zachęty — Narodowej Galerii Sztuki

In December we invite viewers not only for exhibitions and their accompanying events, but also (for the fifth time) for the Zachęta Open Day, on Monday, 7th. On this day we organise special guided exhibition walks, meetings with artists and discussions. For those who cannot attend in person, all materials are available at our new website.

December brings also to mind a sad anniversary linked to the Zachęta building — of the death of Poland's first president, Gabriel Narutowicz, murdered here on 16 December 1922 during an exhibition launch. Over 15 years ago a special plaque was mounted above the entrance to the Narutowicz Room to commemorate the fact. It is worth knowing this.

**Hanna Wróblewska**  
director of Zachęta — National Gallery of Art

# Sala Narutowicza

## The Narutowicz Room

**Hanna Wróblewska**

16 grudnia 1922 roku podczas otwarcia wystawy — dorocznego Salonu Towarzystwa Zachęty Sztuk Pięknych w Warszawie (w gmachu będącym dziś siedzibą Zachęty — Narodowej Galerii Sztuki) — pierwszy wybrany w powszechnych wyborach prezydent niepodległej Polski Gabriel Narutowicz zginął z ręki Eligiusza Niewiadomskiego: malarza, wykładowcy akademickiego, historyka sztuki, urzędnika Departamentu Sztuki w Ministerstwie Wyznań Religijnych i Oświecenia Publicznego. W ten sposób początki młodej demokracji II Rzeczypospolitej nazaczył mord polityczny dokonany w przestrzeni publicznej — w miejscu realnym, a zarazem symbolicznym.

Czym była Zachęta wówczas? Przede wszystkim siedzibą Towarzystwa Zachęty Sztuk Pięknych, „pałacem sztuki”, pierwszą przestrzenią stworzoną do prezentowania sztuki aktualnej, wzniesioną na początku XX wieku staraniem członków Towarzystwa i ze składek obywatelskich.

Po wojnie TZSP nie mogło wznowić działalności. Jego majątek został znacjonalizowany — zbiory sztuki przekazano Muzeum Narodowemu w Warszawie, gdzie do dziś stanowią trzon galerii malarstwa polskiego XIX wieku (wśród nich np. *Bitwa pod Grunwaldem* Jana Matejki). W budynku Zachęty powołano instytucję państwową pod nazwą Centralne Biuro Wystaw Artystycznych, którego misją miało być popularyzowanie sztuki współczesnej, a które jednocześnie — poprzez sztukę — stało się instrumentem kształtowania oficjalnej polityki kulturalnej PRL.

Misja Zachęty po kolejnych przełomach politycznych, w latach 1918, 1945, 1989, pozostawała ta sama, choć forma i styl jej wypełniania były różne. Dzisiejsza Zachęta to instytucja państwowa, publiczna, a jej statutowym celem jest upowszechnianie sztuki współczesnej. Statut głosi: „Przedmiotem działania Zachęty jest upowszechnianie sztuki współczesnej we wszystkich jej aktualnych przejawach, trak-



foto: Sebastian Madejski, archiwum Zachęty / Zachęta archive

owanej jako istotny element kultury i życia społecznego”. Sztuki stającej się dziś narzędziem społecznym, miejscem spotkania i dialogu, sztuki, która co prawda nie naprawi świata, gospodarki, polityków czy samej polityki, ale może nauczyć ludzi mówić. Sztuki dawno niebędącej już Matisse’owskim „wygodnym fotelem” — ale z niewygody bierze się jej siła.

21 grudnia 2000 roku w Zachęcie poseł Porozumienia Polskiego (późniejszy eurodeputowany) rzucił się na przedstawiającą papieża rzeźbę Maurizio Cattelana *La Nona ora*, by uwolnić ją od ciężaru meteorytu. Ten poniekąd polityczny zamach na dzieło sztuki na wiele lat nadał ton dyskusji o sztuce współczesnej w Polsce. Jeden z artystów nazwał ów czas „zimną wojną sztuki ze społeczeństwem”. W podsumowaniu ostatniej dekady polskiej sztuki Dorota Jarecka, krytyczka i komentatorka, napisała: „Trzeba powiedzieć, że była to wojna wygrana przez sztukę i artystów, a jej przebieg był jednym z najważniejszych procesów wpływających na kształt dzisiejszego społeczeństwa obywatelskiego”.

Zachęta więc — przez swą historię — jest nie tylko miejscem prezentacji artystycznych, ale od momentu powstania (i dzięki temu, że odbyło się to ze składek społecznych) bywa też miejscem obywatelskich manifestacji i sceną politycznych wydarzeń. To także wpływa na jej znaczenie i wizerunek. Nie raz przywoływano upamiętniającą moc Zachęty, nie tylko jako budynku galerii, ale jako świadka (a może i więcej) toczącej się historii.

Jest w Zachęcie sala Narutowicza. Każdy artysta, który tu przyjeżdża, każdy gość Zachęty konfrontowany jest z historią pierwszego prezydenta niepodległej Polski zamordowanego 16 grudnia 1922 roku. Wielu krytyków, kuratorów czy artystów zareagowało na to dziełem czy działaniem.

W 2008 roku izraelska grupa Public Movement zorganizowała performans *86 rocznica zamordowania prezydenta Narutowicza przez malarza Eligiusza Niewiadomskiego*. Na fasadzie Zachęty pojawił się utrzymany w stylistyce graffiti cytat z ówczesnej prasy endeckiej: „za żydowskie pieniądze wybrany”. Widzowie chcący uczestniczyć w zdarzeniu wprowadzani byli na miejsce zamachu, do pustej sali Narutowicza, pojedynczo przez profesjonalnych ochroniarzy, którzy pozornie chroniąc, potęgowali atmosferę zagrożenia.

W 2009 roku w *Balladzie na gmach Zachęty*, skomponowanej przez Zorzę Wollny i Annę Szwejgier, performansie-słuchowisku o historii i tradycji miejsca, padły strzały

nawiązujące do pamiętnego wydarzenia. W pokazywanej w 2010 roku podczas Biennale w Wenecji, organizowanej przez Zachęta w Pawilonie Polskim wystawie Yael Bartany ...*And Europe Will Be Stunned*, w finalnej części trylogii o fikcyjnym ruchu politycznym — Ruchu Odrodzenia Żydowskiego — jego przywódca, jak wynika z mów podczas ceremonii pogrzebowej, ginie z zamordowany z rąk nacjonalisty właśnie w Zachęcie, podczas oglądania wystawy. Prezentująca tu w 2012 roku swoją monograficzną wystawę *Miłość nie ma z tym nic wspólnego* Marlene Dumas — urodzona w RPA, a mieszkająca w Holandii jedna z najwybitniejszych współczesnych malarek — zareagowała na historię gmachu, dołączając rysunek wykonany według archiwalnego zdjęcia przedstawiającego zmarłego prezydenta.

Wielu polityków, a czasem też dziennikarzy pyta (zwłaszcza gdy zbliża się tzw. okrągła rocznica), dlaczego w gmachu Zachęty lub przed nim nie stoi pomnik Gabriela Narutowicza. Jeden z najważniejszych polskich artystów Krzysztof Wodiczko, który bada z wykorzystaniem nowych mediów problem pomników, traury narodów i upamiętniania, powiedział kiedyś, że stawiamy pomniki po to, by zapomnieć. Pomnik często „zwalnia” nas z obowiązku pamiętania, bo robi to za nas. Zachęta zaś — jako wciąż działająca instytucja publiczna — jest rodzajem żywego pomnika i wehikułu historii, który nie pozwala nam zapomnieć. Pod warunkiem poszanowania jej misji i oddania w niej głosu, czasem bezwarunkowo, artystom. ●●●

Tekst zaprezentowany na konferencji *Narutowicz: President, Pole, Swiss*, Zachęta, 11 grudnia 2012

On 16 December 1922, during the opening of an exhibition — the annual Salon of the Zachęta Society for the Encouragement of the Fine Arts (in the building that houses the Zachęta — National Gallery of Art today) — independent Poland's first democratically elected president, Gabriel Narutowicz, was murdered by Eligiusz Niewiadomski, painter, academic lecturer, art historian, official in the Department of Art of the Ministry of Religious Denominations and Public Education. Thus the beginnings of the young democracy of the Second Polish Republic were marred by a political murder committed in public space — in a place as real as it is symbolic.

What was the Zachęta building at the time? First of all, the seat of the Society for the Encouragement of the Fine Arts, an 'art palace', Poland's first space devoted to the presentation of recent art, erected at the beginning of the 20th century through efforts of the Society's members and with public donations.

After the Second World War, the Society was unable to continue its activities. Its assets had been nationalised, the art collection transferred to the National Museum in Warsaw, where to this day it forms the core of its collection of 19th-century Polish painting (e.g. Jan Matejko's *Battle of Grunwald*). The Zachęta building became the seat of a newly established state institution, the Central Bureau of Artistic Exhibitions, whose mission was to popularise contemporary art and which also, through art, became an instrument of People's Poland's official cultural policy.

After the political breakthroughs of 1918, 1945 and 1989, Zachęta's mission remained the same, though it was pursued in different forms and styles. Today Zachęta is a public institution whose statutory goal is the popu-



foto | photo by Jacek Ślesicki, archiwum Zachęty / Zachęta archive

larisation of contemporary art. According to the statute: 'Zachęta popularises contemporary art in all its recent manifestations, recognising it as an important element of culture and social life.' It is an art that is becoming a social instrument today, a place of encounter and dialogue, an art that will not make the world, the economy or politicians better, but which can teach people to talk. An art that has long ceased to be the 'comfortable armchair' of Matisse, but from whose discomfort stems power.

On 21 December 2000, a Polish deputy, member of Porozumienie Polskie, later a eurodeputy, attacked Maurizio Cattelan's sculpture *La Nona Ora*, representing Pope John Paul II, to relieve it from the burden of a meteorite weighing down on it. The political, as it were, attack on an artwork set the tone of the Polish contemporary art debate for years to come. One artist called the period a 'cold war between art and society'. In her recapitulation of the last decade in Polish art, critic and commentator Dorota Jarecka wrote, 'It needs to be said that it was a war that was won by art and artists, and its course has one of the main processes informing the shape of today's civil society.'

Zachęta's history means that today it is not only a place of artistic presentations but since its beginning (and courtesy of the fact that it was funded with public donations) has been a place of popular demonstrations and a stage of political events. This also complements its significance and image. The commemorative power of Zachęta, not only as a gallery building but also a witness (or more than that) of ongoing history, has frequently been noted.

One of Zachęta's exhibition rooms is the Narutowicz Room. Every artist coming here, every guest, is confronted with the history of independent Poland's first president, murdered here on 16 December 1922. Many critics, curators or artists have reacted to this confrontation with works or actions.

In 2008, the Israeli collective Public Movement staged as performance called *The 86th Anniversary of the Murder of President Narutowicz by Painter Eligiusz Niewiadomski*. A quotation from the era's nationalist press, alleging that Narutowicz had been 'elected for Jewish money', appeared on the Zachęta's façade in the

form of a graffiti. Viewers were ushered into the empty Narutowicz Room, the scene of crime, one by one by professional security guards who, apparently protecting, in fact enhanced a sense of imminent danger.

In 2009, in Zorka Wollny and Anna Szwajgier's *Ballad on the Zachęta Building*, a performance/audio play about the place's history and tradition, shots were also fired, referring to the memorable event. In Yael Bartana's exhibition ... *And Europe Will be Stunned*, produced by Zachęta in the Polish Pavilion at the 2010 Venice Biennale, in the final part of a trilogy about a fictional political movement — the Jewish Renaissance Movement — its leader, as funeral eulogies suggest, is murdered by a Polish nationalist precisely at the Zachęta building, while viewing an exhibition. Presenting her monographic exhibition, *Love Hasn't Got Anything To Do With It*, at the Zachęta in 2012, Marlene Dumas, the South Africa-born and Dutch-based outstanding contemporary woman painter, reacted to the building's history by adding a drawing showing the late president, made from an archival photograph.

Many politicians as well as journalists ask (especially when a so called round anniversary is approaching) why there is no Gabriel Narutowicz memorial inside or outside the Zachęta building. One of the most important Polish artists, Krzysztof Wodiczko, who uses new media to explore the issue of memorials, national traumas and commemoration, once said that we build memorials in order to forget. A memorial often 'relieves' us from the duty of remember, because it remembers on our behalf. Zachęta, as an active public institution, is a kind of living memorial and vehicle of history that doesn't allow us to forget. Provided we respect its mission and give the floor, sometimes unconditionally, to artists. ●●●

Text presented at the conference *Narutowicz: President, Pole, Swiss*, Zachęta, 11 December 2012

Marlene Dumas, *Narutowicz. Prezydent — 1922, 2012*, kolekcja Zachęty

Marlene Dumas, *Narutowicz. The President — 1922, 2012*, collection of Zachęta

**SPOJRZENIA**  
**2015**  
NAGRODA DEUTSCHE BANK

**VIEWS**  
**2015**  
DEUTSCHE BANK AWARD

Pierwsza nagroda / First Prize

**IZA TARASEWICZ**

Druga nagroda / Second Prize

**ADA KARZMARCZYK**

Nagroda publiczności / Public Award

**AGNIESZKA PIKSA**

„Jury przyznaje pierwszą nagrodę **Izie Tarasewicz** za konsekwencję w kształtowaniu własnego, dojrzałego, oryginalnego języka artystycznego. Za eksplorowanie materii pierwotnych procesów; za przywracanie sztuce wymiaru poznawczego. Drugą nagrodę Jury przyznaje **Adzie Karczmarczyk** za oryginalność, energię i odwagę w łączeniu różnych porządków kultury współczesnej”.

‘The Jury awards the 1st prize to **Iza Tarasewicz** for the artist’s consistence in shaping her own, mature and original artistic language; for exploring matter and primal processes; for reviving art’s cognitive dimension.

The Jury awards the 2nd prize to **Ada Karczmarczyk** for originality, energy and courage in combining various orders of contemporary culture.’

3.10.15–10.01.16

4 | 5

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

# Zaraz po wojnie

## Just After the War

kuratorki | curators: Joanna Kordjak, Agnieszka Szewczyk

współpraca | collaboration: Magdalena Komornicka, Marcin Lewicki

projekt ekspozycji | exhibition design: Matosek/Niezgoda

projekt fotomontaży | photomontage design: Błażej Pindor

partner wystawy | partner of the exhibition: Muzeum Narodowe w Warszawie | National Museum in Warsaw



foto: | photo by Bartosz Góka, archiwum Zachęty | Zachęta archive

## Pięć lat (fragmenty)

### Five Years (excerpts)

Wojciech Włodarczyk

Lata 1944/45 i 1949/50 wyznaczają tak wyraziste granice, że łatwo nam mówić, iż mamy do czynienia z odrębnym politycznym pięcioleciem względem tego, co było przed i — w mniejszym stopniu — po nim. Podobnie jest w sztuce. Lata wojny i okres panowania realizmu socjalistycznego to swoiste kordony oddzielające drugą połowę lat czterdziestych. Bez trudu dostrzegamy związki między latami trzydziestymi i czasem tużpowojennym — umacniała się wówczas instytucjonalna pozycja kolorystów, a Wystawa Ziemi Odzyskanych w 1948 roku stanowiła kontynuację ekspozycji w Pawilonie Polskim na wystawach światowych w 1937 i 1939 roku. Podobnie jest z następstwem lat czterdziestych. Wspomniana WZO i krakowska Wystawa Sztuki Nowoczesnej (1948) miały znaczące konsekwencje dla polskiej nowoczesności drugiej połowy lat pięćdziesiątych. Związki te tym bardziej podkreślają wyjątkowość interesującego nas pięciolecia.



foto: [photo by Bartosz Górka, archiwum Zachęty / Zachęta archive]

Lata czterdzieste jawią się więc jako niezbędny fragment chronologicznej układanki. Wydarzenia polityczne (wojna i stalinizm) ukazują się w niej jako przeszkody na drodze rozwoju sztuki. Osiągnięcia lat trzydziestych i sztuka po październiku 1956 roku wyznaczają oczekiwaną linię przemian. [...]

Ówczesny stan świadomości społecznej najlepiej oddaje słowo **niepewność**, w którym zawiera się dysonans między pamięcią niedawnego a stanem naocznym. Dla komunistów głównym zadaniem była zmiana negatywnego nastawienia Polaków do nowej władzy umacniającej się w bezwzględny sposób przy pomocy NKWD. Wypędzenie ziemiaństwa i tak zwana reforma rolna, nacjonalizacja wielkiego przemysłu, walka z politycznymi przeciwnikami z jednej strony i ofensywa kulturalna wspierająca rewolucję społeczną z drugiej wyznaczały pole działania komunistów. Zniwelowanie (pozorne zresztą) przedwojennej stratyfikacji społecznej wzmocniło pozycję artysty i ugruntowało pośrednio znaczenie sztuki<sup>1</sup>. Jerzy Borejsza, doskonale pamiętający lwowskie lata 1939–1941, sformułował dla w sporęj przeciw części nastawionej lewicowo inteligencji hasło „łagodnej rewolucji”<sup>2</sup>. Postulaty zasadniczych zmian ustrojowych zawarte były też w tak zwanym *Testamencie Polski Walczącej* londyńskiej Rady Jedności Narodowej z czerwca 1945 roku<sup>3</sup>.

I oczywiście nikt nie traktował konieczności i gotowości zaangażowania się w odbudowę Polski po zniszczeniach wojennych w kategoriach walki politycznej.

Artykuł Borejszy *Rewolucja łagodna* ukazał się w 1945 roku w numerze 10/12 tygodnika „Odrodzenie”. Na tych samych łamach Jerzy Putrament ogłosił jeszcze w 1944 roku artykuł *Odbudowa psychiczna*. Pisał: „Nie pozwólmy, by nam dyktowali swą wolę ludzie spoza literatury. Trzymamy w ręku delikatne narzędzie”<sup>4</sup>. Choć tekst odnosił się do pisarzy, to jego przesłanie skierowane było do wszystkich twórców, także do plastyków.

Dramatyzm politycznego zniewolenia i społecznej rewolucji nie był jednak dla środowisk plastyków aż tak bolesny, bo zachodzące zmiany (powołanie Ministerstwa Kultury i Sztuki, zainteresowanie władz tym środowiskiem, dowartościowanie związków twórców, deklarowany wzrost nakładów na kulturę) spełniały oczekiwania formułowane przez artystów jeszcze przed wojną. [...] Znaczenie miały także wspomniane

radikalne postawy artystów nowatorów i udział takich przedstawicieli awangardy jak Leon Chwistek czy Tadeusz Peiper (pisał teksty o Katyniu) w tworzeniu ośrodka polskiej władzy w Moskwie. „Wolność” wyrugowała „niepodległość” z języka publicznego, ale przecież takie zmiany słownictwa w środowiskach artystycznych obserwować można było już przed wojną<sup>5</sup>. Za dwa, trzy lata słowo „wolność” zastąpi zresztą w szczególności sposób definiowania przez polityków kultura. Modernistyczne ujęcie sztuki izolowanej od kontekstu politycznego, a jednocześnie otwartej na eksperyment, charakterystyczne dla nowoczesnych, awangardy czy kolorystów, w atmosferze powszechnie panującej niepewności spełniało co najmniej dwa zadania: przynosiło złudne poczucie, że sztuka jest silną mocą właściwych jej środków i jednocześnie było usprawiedliwieniem dla twórców dystansujących się od bieżących wydarzeń. **Separacja** sztuki od kontekstu politycznego stwarzała stabilny, wsobny punkt odniesienia w „czasach marnych”, dawała gwarancję bezpieczeństwa „delikatnego narzędzia”. [...]

Zasadnicze wybory i pytania zastępowano pozornymi problemami napędzającymi dyskurs władzy. Ograniczona przestrzeń debaty publicznej wyznaczana była przez obraz okupacji niemieckiej (z czasem dołączył doń „imperialistyczny Zachód”) i nakaz ideologicznie rozumianej przebudowy (osiągnięcia nauki i techniki oraz egalitaryzm jako wzorce nowoczesności). Doświadczenie historyczne, podobnie jak realność dnia codziennego pozostawały poza kręgiem zainteresowań artystów. Najważniejsze, bo mocno osadzone w niedawnej i obecnej historii Polski, a właściwie dziejach świata zjawisko napierającego ze wschodu nowego zbrodniczego systemu, zagrażającego podstawom kultury europejskiej praktycznie nie znalazło w plastyce swego wyrazu. Możemy wymienić nieliczne przypadki, np. obraz *Pożoga* Waldemara Cwenarskiego namalowany w 1950 roku. Odwoływał się do lwowskich doświadczeń młodego twórcy, w tytule — do znanej powieści Zofii Kossak-Szczuckiej, a w ikonografii do Czterech Jeźdźców Apokalipsy i plakatów z czasów wojny bolszewickiej 1920 roku<sup>6</sup>. [...] Inny temat, czyli stosunek demokratycznych państw Zachodu do miejsca i roli Polski, napiętnowany przez komunistów jako zdrada, a fundamentalny dla określenia geopolitycznej i kulturowej tożsamości tego kraju, też nie zna-

łazł swego plastycznego wyrazu. Można byłoby pokusić się o zinterpretowanie *Elektry* (1947) Felicjana Szczyńskiego Kowarskiego jako wyrazu refleksji nad wspólnymi korzeniami kultury europejskiej, od samego początku naznaczonej fatum sprzeniewierzenia się europejskiej solidarności. Do takiej interpretacji skłania znajdujący się na płótnie Amor powtarzający motyw (ale odwrócony) z plafonu (też pędzla Kowarskiego) w pałacu Brühla, gdzie przed wojną mieściło się Ministerstwo Spraw Zagranicznych. Bo przecież to nie miłość, a intryga i zdrada są wodzącym wątkiem starożytnego mitu.

[...]

Także dramatyczne zmiany struktury narodowościowej nowej Polski w wyniku decyzji politycznych podejmowanych poza granicami kraju nie doczekały się niezależnej reprezentacji. Ukryte znaczenia *Bitwy o Addis Abebę* (1947) Jerzego Nowosielskiego jako komentarza do wysiedlenia Łemków zostały przedstawione przez artystę dopiero pod koniec życia. Obraz poprzedził decyzję ojca artysty o zmianie narodowości w 1948 roku<sup>7</sup>. Wystawione na początku 1947 roku ekspicyjne kompozycje Władysława Strzemińskiego *Moim przyjaciółom Żydom* zbiegły się z zakończeniem długotrwałego postępowania prokuratury w sprawie podpisania przez artystę tak zwanej listy rosyjskiej w 1940 roku<sup>8</sup>. To dzieła najważniejsze, ale też nieliczne. Przez kontekst swojego powstania, dramatyczne uwikłania ich twórców i sposób ujęcia tematu różnią się od dominującego stereotypowego obrazu i nie znajdują swego miejsca w historii sztuki albo znajdują je na jej marginesach.

Dwie najgłośniejsze i uznawane do dziś za sztandarowe dla omawianego pięciolecia wystawy zaistniały w znaczącym kontekście politycznym. Wystawa *Ziem Odzyskanych* we Wrocławiu, z usuniętym z wystawy na rozkaz Rosjan na kilka dni przed otwarciem pawilonem żydowskim, wpisywała się w propagandowy spektakl organizowanego tam Światowego Kongresu Intelektualistów<sup>9</sup>. Była elementem polityki Stalina w celu dyscyplinowania państw bloku wschodniego, podporządkowania moskiewskiej centrali i określenia nowej polityki wobec wolnych państw Europy, przede wszystkim Francji z najsilniejszą na Zachodzie partią komunistyczną finansowaną zresztą przez Rosjan. [...] Do zysków wyniesionych przez Rosjan z Kongresu zaliczyć można zarówno bezwzględny atak na egzystencjalizm w wielu wystąpieniach, jak i ukazanie dziennikarzom siły i atrakcyjności wizualnej komunistycznej Polski. Kongres nie miał jednoczyć, a wyznaczyć podział. Krakowska Wystawa Sztuki Nowoczesnej, jak i parę innych pokazów plastycznych organizowanych dla uczczenia Kongresu Zjednoczeniowego Polskiej Partii Robotniczej i Polskiej Partii Socjalistycznej (15–21 grudnia 1948) została otwarta w połowie trwającego zjazdu. [...]

Jednym z najważniejszych punktów orientacyjnych na etycznej mapie wyborów drugiej połowy lat czterdziestych był *Traktat moralny* Czesława Miłosza, ukończony w Waszyngtonie w 1947 roku i opublikowany w 1948 roku w miesięczniku „Twórczość”. Badacze umieszczają poemat w ciągu wyznaczonym przez wiersz *Który skrzywdziłeś* (1950) i *Zniewolony umysł* (1953)<sup>10</sup>. Poetycka diagnoza Miłosza potwierdza powyższe uwagi o plastyce. [...]

Podział na Wschód i Zachód wykreowany po odrzuceniu planu Marshalla wraz z hasłami „walki o pokój” zaczynała spełniać swoje zadania. Powracający do kraju wyciągali wnioski dokładnie odwrotne niż Miłosz, ale na podstawie tego samego kryterium prostego dychotomicznego podziału.

Ten proces będzie się pogłębiał w plastyce po głosnej naradzie w gmachu Rady Państwa w październiku 1951 roku. To wówczas, po dwóch latach panowania doktrynalnego socrealizmu w wersji moskiewskiej, utożsamiającego sztukę z władzą i partią, nastąpił powrót do wzorca z drugiej połowy lat czterdziestych. Po 1951 roku stalinowska władza wciąż wzmacniała represje wobec „kułaków” i Kościoła, ale jednocześnie liberalizowała obszar plastyki, stwarzając sytuację, w której sfery kultury i doświadczenia politycznego gwałtownie się oddalały. „Na szczęście” dla artystów październik 1956 roku przedefiniował wstydlive sąsiedztwo sztuki i zbrodni, czyniąc ze sztuki oskarżycielkę polityki<sup>11</sup>. Granice lat czterdziestych sięgają więc daleko poza tę dekadę, a ich artystyczna pozorna „niewinność” może wzbudzać obiekcje. W lata czterdzieste wpisany jest socrealizm — nie jako narastająca polityczna presja, ale jako czas ugruntowania specyficznej koncepcji i miejsca sztuki, jej społecznej izolacji i mimo deklaracji twórców — artystycznej ekskluzywności. To obowiązujący na długo nowy paradygmat wyborów. To droga od separacji doświadczenia do **izolacji** sztuki i do zamknięcia jej w autotelicznej formule.

Kodem kulturowym polskiej sztuki stał się w ten sposób **prowinjancjonalizm**. Nie używam tu terminu w jego obiegowym znaczeniu. Prowinjancjonalizm to niemożność określenia własnej sytuacji bez odwołania się do tego, co na zewnątrz, do zewnętrznego „centrum”. To brak umiejętności zdefiniowania sztuki wobec nowej sytuacji politycznej, społecznej, kulturowej i cywilizacyjnej Polski po 1944 roku. Można rozumieć i oceniać prowinjancjonalizm dwojako, ale zawsze jako funkcję dychotomicznego modernizacyjnego modelu problematyzującego artystom przede wszystkim Zachód i definiującego wobec niego różnicę<sup>12</sup>. I jako potrzebę odnalezienia rozstrzygających argumentów w polu sztuki, a nie w najgłębszych warstwach nowej rzeczywistości czy potocznej świadomości.

Wybory artystów w latach czterdziestych określają wartości takie jak niepewność, separacja doświadczenia i w konsekwencji izolacja sztuki i jej prowinjancjonalizacja. A więc — według mnie — nie opór przeciwko socrealizmowi, nie twórcze rozwijanie artystycznych wzorów, wizjonerskie projekty i nowe programy dominujące w dotychczasowych opracowaniach badaczy. Zaraz po wojnie został ugruntowany pewien wzorzec kultury i model rozumienia świata. Dlatego jako znaczący, zrodzony w latach czterdziestych i mający dla Polski długofalowe skutki trzeba uznać nie dorobek plastyczny rozumiany jako sprzeciw wobec totalitaryzmu, ale to, co rzeczywiście zmieniło Polskę w następnych dekadach. A zmieniły ją niedostrzegane wówczas przez artystów albo widziane przez pryzmat sztampy socrealistycznej grupy społeczne (chłopi i robotnicy), Kościół, którego przywódcę nominowano w 1948 roku, i wzór oporu wywiedziony ze zdroworozsądkowego, potocznego przeświadczenia i codziennego doświad-



foto: | photo by Bartosz Górka, archiwum Zachęty | Zachęta archive

czenia. Takich tematów w sztuce drugiej połowy lat czterdziestych nie odnajdziemy. ●●●

- 1 Zdzisław Krasnodębski, *Modernizacja po polsku, w: Drągi do nowoczesności. Idea modernizacji w polskiej myśli politycznej*, red. Jacek Kłoczowski i Michał Szudrzyński, Ośrodek Myśli Politycznej, Kraków 2006.
- 2 Zob. Eryk Krasucki, *Międzynarodowy komunista. Jerzy Borejsza biografia polityczna*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2009, rozdział: „Revolucja fagodna” (1944–1948).
- 3 *Testament Polski Walczącej, w: Wężyły pamięci niepodległej Polski*, Znak, Warszawa–Kraków 2014, s. 990–993.
- 4 Jerzy Putrament, *Odbudowa psychiczna, „Odrodzenie”*, 1944, nr 4/5.
- 5 Wojciech Włodarczyk, *Niepodległość i nowoczesność, w: Sztuka wszędzie. Akademia Sztuk Pięknych w Warszawie 1904–1944*, kat. wyst., Zachęta — Narodowa Galeria Sztuki, Akademia Sztuk Pięknych w Warszawie, Warszawa 2012, s. 40–55.
- 6 Zofia Kossak-Szczucka, *Pożoga. Wspomnienie z Wołynia 1917–1919*, Krakowska Spółka Wydawnicza, Kraków 1922.
- 7 Krystyna Czerni, *Nietoperz w świątyni. Biografia Jerzego Nowosielskiego*, Znak, Kraków 2011.
- 8 *Władysław Strzemiński 1893–1952. W setną rocznicę urodzin*, kat. wyst., Muzeum Sztuki w Łodzi, Łódź 1993.
- 9 Andrzej Kostołowski, *Biegi z przeszkodami. Wystawy: Ziemi Odzyskanych (1948) i Wrocław moje miasto (2000)*, „Quart” 2009, nr 1 (11).
- 10 Czesław Miłosz, *Traktat moralny, „Twórczość”* 1948, nr 4; Czesław Miłosz, *Który skrzywdziłeś*, z tomu *Światło dzienne*, Instytut Literacki, Paryż 1953; Czesław Miłosz, *Zniewolony umysł*, Gallimard, Paryż 1953.
- 11 Wojciech Włodarczyk, *Po co był socrealizm?, w: Doświadczenie i świadectwo totalitaryzmu na obszarze kultur środkowoeuropejskich*, red. Joanna Goszczyńska, Joanna Królak, Robert Kulmiński, Instytut Sławiastyki Zachodniej i Południowej, Uniwersytet Warszawski, Warszawa 2011, s. 43–55.
- 12 Czesław Miłosz, *Zniewolony umysł*, op. cit., rozdział: *Zachód*. O związkach historii i prowinjancjonalizmu z punktu widzenia doświadczeń emigranta: Dipesh Chakrabarty, *Prowinjancjonalizacja Europy. Myśl postkolonialna i różnica historyczna*, Wydawnictwo Poznańskie, Poznań 2011.

Tekst publikowany w całości w książce towarzyszącej wystawie *Zaraz po wojnie*, Zachęta — Narodowa Galeria Sztuki, Warszawa 2015.

The years 1944/1945 and 1949/1950 mark such unquestionable turning points that it is easy for us to say that the intervening period was politically distinct from what had happened before and, to a lesser extent, from what would happen later. The same applies to art. The wartime years and the socialist realist period are like cordons marking off the second half of the 1940s. Affinities between the 1930s and the immediately post-war years can easily be noticed: the colourists’ institutional position strengthened, and the Regained Territories Exhibition of 1948 was a continuation of the Polish pavilions at the world expos in 1937 and 1939. The same is true for the subsequent period. The RTE and the Modern Art Exhibition in Kraków in 1948 had significant consequences for the Polish modernity of the second half of the 1950s. These connections underscore all the more strikingly the uniqueness of the five-year period in question.

The 1940s thus appear as a necessary piece of a chronological puzzle. In it, the political events (war and Stalinism) present themselves as obstacles on the path of artistic progress. The achievements of the 1930s and the art made after October 1956 indicate the desired line of changes. . . .

The social consciousness of the era is best described as ‘uncertain’, reflecting a dissonance between recent memory and the status quo. The communists’ main goal was to change the Polish people’s negative attitude towards the new regime as it was consolidating itself using all means available, including support from the ruthless NKVD. Land reform and the displacement of the landed gentry, the nationalisation of industry, struggle against political opponents, on the one hand, and a cultural offensive supporting a social revolution, on the other, defined the regime’s field of action. The levelling of the pre-war social stratification (if ostensible only) strengthened the artist’s position and indirectly consolidated the significance of art.<sup>1</sup> For the intellectuals, many of whom shared leftist views anyway, Jerzy Borejsza, who remembered the Lviv of 1939–1941, coined the concept of a ‘soft revolution’.<sup>2</sup> Fundamental structural reforms were also postulated by the so called *Testament of Fighting Poland*, issued by the London-based Council of National Unity in June 1945.<sup>3</sup> And no one, of course, conceived the necessary task of reconstructing Poland from wartime destruction in terms of political struggle.

Borejsza’s article, *Soft Revolution*, appeared in 1945 in the issue 10/12 of the *Odrodzenie* weekly, the same one where in the previous year Jerzy Putrament had published his text *Mental Reconstruction*, urging, ‘Let us not allow for non-literary people to dictate their will to us. We are holding a delicate instrument’.<sup>4</sup> Though the text referred to writers, its message was aimed at all artists, including visual ones.

The gravity of political oppression and social upheaval wasn’t that painful for the visual arts community, however, because the changes at hand (the creation of a Ministry of Culture and Art, the government’s focus on cultural matters, the enhanced status of artists’ associations, pledges of higher spending on culture) went in line with expectations formulated by artists even before the war. . . . Also significant were the radical attitudes



foto: | photo by Bartosz Górka, archiwum Zachęty | Zachęta archive

of progressive artists and the participation of such members of the avant-garde as Leon Chwistek or Tadeusz Peiper (who wrote texts about Katyń) in the establishment of Polish communist institutions in Moscow. ‘Freedom’ eradicated ‘independence’ from the public discourse — though such changes in the vocabulary could already be observed in artistic milieus before the war.<sup>5</sup> In two or three years’ time, the word ‘freedom’ itself will be replaced in the political rhetoric by a peculiar notion of ‘culture’. In the uncertain atmosphere of the day, a modernist notion of art, isolated from the political context yet open to experimentation, characteristic for the moderns, the avant-garde or the colourists, met at least two purposes: it offered the illusive sense that art was strong with its own means, and provided justification for those artists who distanced themselves from the current events. The **separation** of art from the political context created a stable, individualistic point of reference for the ‘poor times’, offering a safety guarantee for the ‘delicate instrument’ . . .

Fundamental choices and questions were replaced with substitute issues that provided traction to the discourse of power. The limited space of public debate was demarcated by an image of German occupation (to which was added with time the ‘imperialistic West’) and the dictate of ideologically understood reconstruction (scientific and technological achievements and egalitarianism as the paragons of modernity). The historical experience and the everyday reality were both ignored by artists. The crucial phenomenon, strongly embedded in Poland’s recent and present history, and actually in world history, of a new, criminal system pushing from the East and threatening the very foundations of European culture, found virtually no reflection in the visual arts. One of the few exceptions was Waldemar Cwerner’s *Conflagration* (1950) a painting referring to the young artist’s Lviv experiences, in its title to Zofia Kossak-Szczucka’s famous novel and in its iconography to the Four Horsemen of the Apocalypse and to posters from the period of the 1920 Polish-Soviet war.<sup>6</sup> . . . Another issue — the West’s attitude to Poland’s place and role on the post-war map, reviled by the communists as treason and fundamental for defining the country’s geopolitical and cultural identity — found no representation in the visual arts either. One might venture to interpret Felicjan Szczęsny Kowarski’s 1947 *Electra* as a reflection on the common roots of European culture, dogged from the beginning by the ill fate of reneging on European solidarity. Suggesting such an interpretation is the Cupid, repeating (in reverse form) a motif from a plafond (also

by Kowarski) at the Brühl Palace, where the Foreign Ministry used to be housed before the war. It is not love, after all, but intrigue and treason that are the main theme of the ancient myth.

. . .

The dramatic changes in Poland’s ethnic structure, caused by political decisions made elsewhere, received no proper visual representation either. Jerzy Nowosielski revealed the latent meaning of his *Battle of Addis Abeba* (1947) as a commentary on the resettlement of the Lemko people only decades later; the painting itself preceded his father’s decision to change his nationality in 1948.<sup>7</sup> Unveiled in early 1947, Władysław Strzemiński’s expiatory compositions from the *To My Friends the Jews* series coincided with the discontinuation of a long-time investigation by the prosecutor’s office into the artist’s signing of the so called Russian List in 1940.<sup>8</sup> These works are crucial, but they are also few and far between. The context of their making, their approach to the subject matter and the dramatic entanglement of their authors make them different from the dominant stereotypical imagery and they find no place, or a marginal one at best, in art history textbooks.

The five-year period’s most publicised and flagship exhibitions both took place within a significant political context. The Regained Territories Exhibition in Wrocław, with the Soviets ordering a removal of the Jewish pavilion just a few days before the planned opening, comported with the propagandistic spectacle of the concurrent World Congress of Intellectuals in Defence of Peace.<sup>9</sup> It was an element of Stalin’s game aimed at disciplining the Eastern Bloc countries, subordinating them to the central command in Moscow, and defining a new policy towards the Western European democracies, notably France, home of the West’s largest communist party, financed, in fact, by the Russians. . . . The profits reaped by the Russians from the Congress included waging a ruthless attack on existentialism in numerous speeches and showing the power and visual attraction of the Communist Party of Poland to the press. The Congress was not meant to unite but to mark a division. Kraków’s Modern Art Exhibition opened halfway through the event, as did several other art shows organised to celebrate the PPR–PPS Unification Congress (15–21 December 1948). . . .

One of the most important benchmarks on the ethical map of choices in the second half of the 1940s was Czesław Miłosz’s *Moral Treatise*, finished in Washington in 1947 and published in 1948 in the Polish monthly *Twórczość*. Researchers place





foto: | photo by Bartosz Górka, archiwum Zachęty | Zachęta archive

the poem in a sequence formed by *You Who Wronged* (1950) and *The Captive Mind* (1953).<sup>10</sup> Miłosz's poetic diagnosis confirms the above remarks on the visual arts. . . .

The division between East and West, created after the rejection of the Marshall Plan alongside the slogans of 'struggle for peace', was beginning to yield fruit. Those returning to Poland were drawing conclusions exactly opposite to Miłosz's, but based on the criterion of the same dichotomous division.

This process will be intensifying in the visual arts following a conference held at the State Council building in October 1951. It was there, after two years of dogmatic Soviet-style socialist realism, identifying art with the regime and the Party, that a return was hailed to the late-1940s model. After 1951, the Polish communists continued a crackdown against wealthy peasants and the Church, but at the same time liberalised the visual arts field, creating a situation where the spheres of culture and political experience grew widely apart. 'Fortunately' for artists, October 1956 redefined the embarrassing neighbourhood of art and crime, turning the former into an accuser of politics.<sup>11</sup> The impact of the 1940s was thus felt long afterwards and the decade's apparent artistic 'innocence' appears questionable. Socialist realism is inherent in the 1940s — not as a growing political pressure but as a time when there is established a specific notion and place of art, its social isolation and, despite its authors' declarations — its exclusivity. This is a paradigm of choices that will remain dominant for a long time, a path from the separation of experience to the **isolation** of art and its confinement in an autotelic formula.

Thus **provincialism** became the cultural code of Polish art, though I don't use the term in its usual meaning. Provincialism means an inability to define one's own position without referring to an outside 'centre'. An inability to define art in the context of Poland's new political, social, cultural and civilisational situation after 1944. Provincialism can be construed and judged in various ways, but always, for artists, as a function of a dichotomous modernisation model problematising the West and using it to define difference.<sup>12</sup> And as a need to find decisive arguments in the field of art rather than in the deepest strata of the new reality or common consciousness.

Artists' choices in the 1940s are defined by values such as uncertainty, separation of experience and, consequently, the isolation and provincialisation of art. So, in my view, and contrary to the dominant perception, it is not resistance against socialist realism, not creative development of artistic models, not visionary projects and

new programs. Right after the war, there was established a certain cultural model and a model of understanding the world. Therefore, what was significant about the 1940s and what would have long-term consequences for Poland were not the visual arts construed as a protest against socialist realism, but the factors that would actually change Poland in the following decades. These factors included social groups (peasants and industrial workers) ignored by artists or viewed through the stereotypical lens of socialist realism, the Church, whose leader was nominated in 1948, and a model of resistance derived from a common-sensical, colloquial consciousness and everyday experience. Such themes won't be found in the art of the second half of the 1940s. ●●●

1 Zdzisław Krasnodębski, 'Modernizacja po polsku', in *Drugi do nowoczesności. Idea modernizacji w polskiej myśli politycznej*, ed. Jacek Kłoczowski and Michał Szuhrzyński, Kraków: Ośrodek Myśli Politycznej, 2006.

2 Cf. Eryk Krasucki, *Międzynarodowy komunista. Jerzy Borejsza biografia polityczna*, Warsaw: Wydawnictwo Naukowe PWN, 2009, the chapter 'Rewolucja łagodna (1944–1948)'.

3 'Testament Polski Walczącej', in *Węzły pamięci niepodległej Polski*, Warsaw and Kraków: Znak, 2014, pp. 990–993.

4 Jerzy Putrament, 'Odbudowa psychiczna', *Odrodzenie*, no. 4/5, 1944.

5 Wojciech Włodarczyk, 'Independence and Modernity', in *Art Everywhere. Academy of Fine Arts in Warsaw 1904–1944*, exh. cat., Warsaw: Zachęta — National Gallery of Art, Academy of Fine Arts in Warsaw, 2012, pp. 40–55.

6 Zofia Kossak-Szczucka, *Pożoga. Wspomnienie z Wołynia 1917–1919*, Kraków: Krakowska Spółka Wydawnicza, 1922.

7 Krystyna Czerni, *Nietoperz w świątyni. Biografia Jerzego Nowosielskiego*, Kraków: Znak, 2011.

8 Władysław Strzemiński 1893–1952. *W setną rocznicę urodzin*, exh. cat., Łódź: Muzeum Sztuki w Łodzi, 1993.

9 Andrzej Kostołowski, 'Biegi z przeszkodami. Wystawy: Ziemię Odzyskanych (1948) i Wrocław moje miasto (2000)', *Quart*, no. 1 (11), 2009.

10 Czesław Miłosz, 'Traktat moralny', *Twórczość*, no. 4, 1948; Czesław Miłosz, 'Który skrzywdziłeś', in *Światło dzienne*, Paris: Instytut Literacki, 1953; Czesław Miłosz, *Zniewolony umysł*, Paris: Gallimard, 1953.

11 Wojciech Włodarczyk, 'Po co był socrealizm?', in *Doświadczenie i świadectwo totalitaryzmu na obszarze kultur środkowoeuropejskich*, ed. Joanna Goszczyńska, Joanna Królak, Robert Kulmiński, Warsaw: Instytut Sławiistyki Zachodniej i Południowej, Uniwersytet Warszawski, 2011, pp. 43–55.

12 Miłosz, *Zniewolony umysł*, the chapter 'The West'. On relationships between history and provincialism from an emigrant's point of view, cf. Dipesh Chakrabarty, *Provincializing Europe: Postcolonial Thought and Historical Difference*, Princeton University Press, 2000.

The full version of this essay was published in the book entitled *Zaraz po wojnie* accompanying the exhibition *Just After the War*, Warsaw: Zachęta — Narodowa Galeria Sztuki, 2015.



# Ieva Epnere. Piramida i inne historie

## Ieva Epnere. Pyramiden and Other Stories

kuratorka | curator: **Magda Kardasz**

współpraca | collaboration: **Karolina Bielawska**

O, czarny kuku,  
Mój dzielny towarzyszu,  
Latasz daleko, tak bardzo daleko

Czas płynie. Śpisz, kiedy masz ochotę i nie zwracasz uwagi na godzinę. Potem wstajesz, przeciągasz się i patrzysz, jaka jest pogoda. W słoneczny poranek niebo lśni jak złoto, ale pochmurne dni też są piękne. Pora na śniadanie. Dziwne, jak łatwo można polubić coś, co ma tyle tłuszczu. Po obiedzie wychodzisz bez określonego planu, nie musisz wracać na czas. Nawet jeśli nadciągnie mgła, to nie szkodzi. Wtedy czas staje w miejscu i usypia w nas gen odkrywcy.

Tutaj wszystko odbywa się według określonych reguł. Mamy zapewniony transport i ochronę przed niedźwiedziami polarnymi. Brak dostępu do internetu i sieci komórkowej. Sygnał telefoniczny odbija się od ściany lodowca; nie ma szansy na połączenie. Ale zawsze można — jeśli się coś (złego) stało — skorzystać z telefonu satelitarnego. Codziennie przyplływają jeden lub dwa statki wycieczkowe i przez godzinę, czasem półtorej, miasto jest pełne turystów raczących się rozpuszczalną kawą, rosyjską czekoladą i domowymi wypiekami. Potem znów zapada cisza. Wokół nie ma żywej duszy, tylko porzucone domy, echo we wnętrzach i poczucie beczasowości.

Wszyscy, którzy kiedyś odwiedzili Pyramiden mają poczucie, że dotknęli nieznanego nikomu tajemnicy. „To niesamowite miejsce, często powraca w snach”, „Tam znika strach przed innymi ludźmi”, „Kiedy jest się tu, reszta świata przestaje istnieć” — opowiadają.

Dawna sowiecka osada górnicza Pyramiden, położona na jednej z wysp archipelagu Svalbard, została opuszczona w 1998 roku; pozostała biblioteka pełna książek, ośrodek kultury i wielki fortepian — prawdopodobnie znajdujący się najdalej na północy fortepian na świecie. Historycznie rzecz biorąc, to ziemia niczyja, a dokładniej — ziemia należąca do wszystkich i do nikogo, wyeksploatowana ze względu na bogactwa naturalne, np. węgiel i inne minerały. Teraz, gdy miejsce stało się dostępne, upodobali je sobie podróżnicy i badacze z całego świata.

Monograficzna wystawa Ievy Epenere powstała na bazie wspomnień artystki, która odbyła podróż do

**Prace Ievy Epenere opowiadają o poszukiwaniu w naszym codziennym życiu miejsca idealnego. Fotografie, filmy wideo i projekty multimedialne artystki przenika system wartości niezależny od aktualnej sytuacji, interesów politycznych czy indywidualnych ambicji. To sztuka dążąca do autentycznej jasności i czystości, ujawniająca duchowe więzi pomiędzy przedstawicielami różnych pokoleń, pomiędzy człowiekiem i naturą, człowiekiem i historią.**

Anita Vanaga

Ieva Epnere's art attests to the quest of the ideal space in one's secular life. Her photographs, videos and multimedia projects are intertwined by a system of values that exists irrespective of the current circumstances, political intentions and selfish interests. This kind of art looks for actual clarity and purity. It reveals inner spiritual connections amongst people of different generations, man and nature, man and the past.

Anita Vanaga

Oh, black crow,  
My brave companion,  
You fly so far, so very far

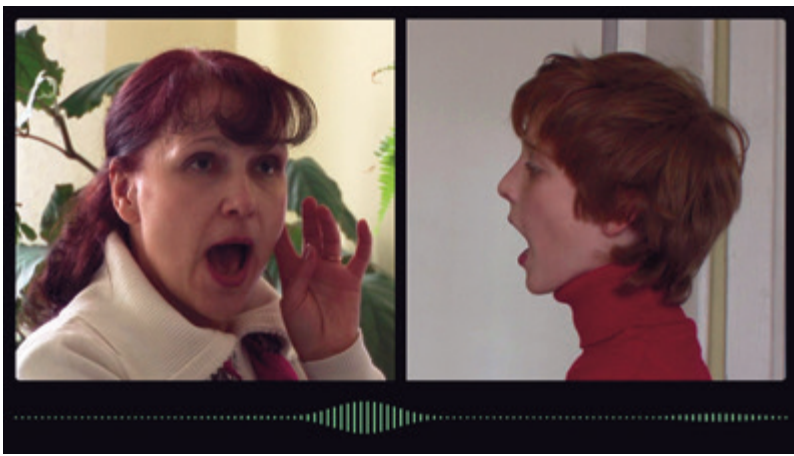
Time flies. You sleep when you are sleepy and don't pay attention to what time it is. You get up, you stretch, and check on the weather outside. On a sunny morning, the early sky glows golden, but cloudy days are also fine. Next comes breakfast. How strange that one can grow to love something so rich in fat. After lunch you go out without a certain plan to get back (on time). Even when you enter the fog, everything is all right. Time has stopped, and it harmonises the gene that makes one a seeker.

Here, everything happens in conformity with the principles of experience and sharing. You're given the transport you need and are protected from the polar bear. There's no internet connection or phone coverage. There is a place where the glacier reflects back the phone signal and thus your chance at communication. But there's always the satellite phone in case something (bad) happens. Every day a tourist boat or two arrive, and for an hour or an hour and a half, the town is full of people who enjoy a cup of instant coffee, Russian chocolate and home-made pastries. Then, silence sets in. There are just the deserted houses, rustling interiors, and a sense of timelessness, surrounded by (almost) nobody.

Everybody who has ever been to Pyramiden has had a glimpse of a secret nobody else has an idea about. 'It impresses you, it shows up in your dreams a lot', 'Here you lose your fear of people', 'While you are here, the rest of the world is put on hold' — that's what they say.

The ex-Soviet mining town Pyramiden on the archipelago of Svalbard was deserted in 1998, leaving behind a library full of books, a culture centre, and a grand piano that must be the northernmost in the world. Historically a no-man's land, or, to be more precise, everyone's/anyone's land, it has been used commercially for its natural resources, i.e. coal and other minerals. Due to the accessibility of the place it has become a favourite for researchers from all over the world.

Ieva Epnere's solo show comprises cherished memories from her journey to this 'end of the world'. It is a souvenir of the desire for something unknown, the dictates of nature, and the circles of human psychology.



*Solo*, 2008, video

*Ekstremalna fuga na jeden głos. Laima*, 2013, HD wideo

*Wyrzeczenie*, 2014, wideo

z serii *Ziemia niczyja, ziemia wszystkich ludzi*, 2015, archiwalny wydruk atramentowy

s. 10:

*Cyrk*, 2003–2008, fotografia

*Solo*, 2008, video

*Extreme Fugue for One Voice. Laima*, 2013, HD video

*Renunciation*, 2014, video

from the *A No-Man's Land, an Everyman's Land* series, 2015, archival pigment ink print

p. 10:

*Circus*, 2003–2008, photograph

wszystkie fotografie dzięki uprzejmości artystki  
all photographs courtesy of the artist



miejsca położonego „na krańcu świata”. Opowiada o tęsknocie za czymś nieznanym, o życiu w zgodzie z naturą i tajemnicach ludzkiej psychiki.

Aby podzielić się swoimi doświadczeniami z samotniczo-wygnającej praktyki, ale też wiadomościami pochodzącymi od innych osób bądź ze źródeł historycznych, Epnere skonstruowała scenierię wystawy złożoną z obrazów i materiałów uzyskanych dzięki niezwykłym zbiegom okoliczności. W jej przestrzeni rzeczy odsłaniają się, unoszą i poruszają, tworząc nową sytuację: jej bohaterem jest człowiek — autentyczna postać, której artystka nie nadaje jednak indywidualnego charakteru.

Na wystawie prezentowane są fotosty — zdjęcia na papierze i jedwabiu oraz film wideo łączący obrazy ruchome i nieruchome. W filmie słyszymy głosy czterech osób, mieszkańców Pyramiden, którzy opowiadają historie — sentymentalne bądź humorystyczne — o tym, jak pragnęli pojechać na „koniec świata”. ●●●

Zane Onckule



Tekst towarzyszył wystawie indywidualnej levy Epnere *A No-Man's Land, An Everyman's Land, Kim?* Contemporary Art Centre, Ryga, 15 sierpnia–27 września 2015

Na wystawie w Miejscu Projektów Zachęty oprócz projektu *Piramida* (poświęconego mieszkańcom Pyramiden) pokazywane są następujące prace levy Epnere: *Wyrzeczenie*, 2014, wideo; *Ekstremalna fuga na jeden głos. Laima*, 2013, wideo HD; *Solo*, 2008, wideo; *Cyrk*, 2003–2008, fotografia.

leva Epnere, ur. w 1977, mieszka i pracuje w Rydze. [ievaepnere.com](http://ievaepnere.com)



By sharing what she has experienced in the embrace of exile-solitude-mastery, whether personally or indirectly, learning from somebody else or from the historical experience, Epnere has created a new setting for this exhibition where views and data, obtained thanks to sometimes incredible coincidences, are on display. By revealing and floating, breaking and getting things to move a completely new situation is created where the human being she knows but does not individualise is the protagonist.

The exhibition space features shots stilled by presence — photos on paper and silk, and a video that combines both motion and fixed pictures. In the video, four voices behind the screen — four pyramidians share stories, both sentimental and humorous, about their desire to go ‘to the end of the world’. ●●●

Zane Onckule

Text accompanied *A No-Man's Land, An Everyman's Land*, Ieva Epnere solo exhibition curated by Zane Onckule at the Kim? Contemporary Art Centre, Riga, 15 August–27 September 2015

In the exhibition at the Zachęta Project Room apart of the project about the Pyramiden the following other works by Ieva Epnere are presented: *Renunciation*, 2014, video; *Extreme Fugue for One Voice. Laima*, 2013, HD video; *Solo*, 2008, video; *Circus*, 2003–2008; photograph.

leva Epnere, born in 1977, lives and works in Riga. [ievaepnere.com](http://ievaepnere.com)



fot. dzięki uprzejmości artysty | photo courtesy of the artist

Praca trwa, prace trwają, ale są już na ukończeniu. Przeciągają się. Albo i nie. Wszystko idzie zgodnie z planem, ale jeszcze nie zostało sfinalizowane. Jednak kończy się. Może będzie wymagało poprawek. Albo zostało wstrzymane i teraz będzie wznowione, by w końcu plan mógł być zrealizowany. Moment rozciągnięty w: już prawie. Być może dłuży się bardziej gdy: jednak jeszcze nie. Coś nie jest gotowe, ale formuluje się. Przybrało już kształt zbliżony do zamierzonego. Wymaga jeszcze zmiany. Dopracowania szczegółów. Zastyga, krzepnie w procesie. To ostatnie chwile. Działanie w czasie, działanie się w czasie. Czas bliski jakiegos końca. Na krawędzi czasu. Bliżej ukończenia. To może trwać.

Łukasz Sosiński

Łukasz Sosiński (ur. 1981 w Warszawie). W 2010 roku dyplom w poznańskiej ASP (intermedia). W 2013 rozpoczął studia doktoranckie na Uniwersytecie Artystycznym w Poznaniu. Mieszka i pracuje w Warszawie.

Work is underway, works are underway, but they are nearing completion. Taking longer than expected. Or not. Everything is going according to plan, but hasn't been finalised yet. Still it's ending. Perhaps it will require corrections. Or has been put on hold and will now be reactivated so that the plan can be carried out. A moment stretched into: almost there. Perhaps it drags on even more slowly when: not yet though. Something isn't ready but it's forming. It has already adopted a shape similar to the intended one. It still requires changes. Working out the details. It freezes, solidifies in process. The final moments. Action in time, happening in time. Time close to an end. At the edge of time. Nearing completion. This may take some time.

Łukasz Sosiński

Łukasz Sosiński (born in 1981 in Warsaw). He graduated in Intermedia from the Poznań Academy of Fine Arts in 2010. In 2013, he started studying for his PhD at the University of Arts in Poznań. He lives and works in Warsaw.



**MIEJSCE  
PROJEKTÓW  
ZACHĘTY**

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

5.12.2015–31.01.2016

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

# Marek Sobczyk. „muzeum” w cudzysłowie

## Marek Sobczyk. ‘museum’ in quotation marks

współpraca ze strony Zachęty | collaboration on the part of Zachęta: Hanna Wróblewska, Julia Leopold  
projekt ekspozycji | exhibition design: Małgorzata Sadowska Anonimowi Architekci



„muzeum” w cudzysłowie to projekt polegający na „własnoręcznym” wykonaniu pracy innego artysty na potrzeby „mojej” muzealnej kolekcji. Jeden artysta — „robiący” prace innych artystów, biorący ich w „cudzysłów” swojego opracowania. Jeden kurator, jeden dyrektor i wicedyrektor, jeden pracownik techniczny — to ta sama osoba. Traktowanie imienia i nazwiska innego artysty i jego stylu czy manieri jako obiektywnego środka plastycznego, tak jak linii, geometrii, gamy, słowa czy motywu etnicznego.

W jakim muzeum? Czy nie w takim jak muzeum narodowe czy muzeum sztuki umieszcza się w murach muzeum trupy artystów i dzieł? Swoją drogą, chyba nie da się tego inaczej nazwać i nie da się rozwikłać problemu muzeum bez obecności śmierci. Jest to praca, która uspokaja twórczą materię. Śmierci dzieła i śmierci artysty towarzyszy dokonanie zapisów, których cechą jest przeświadczenie o ich obiektywności i niezmienności, chociaż nie są i nie mogą być ani obiektywne, ani niezmiennie;

katalogowanie, magazynowanie, opisywanie, zamykanie, chronienie, konserwacja — balsamowanie również za pomocą kolejnych ożywczych interpretacji. To trwa w czasie niezbędnym do dokonania kolejnych, coraz nowszych zapisów.

„muzeum” w cudzysłowie jest próbą przeprowadzenia od strony artysty analizy kryzysu lokalizacji i zamknięcia, z jakim mamy do czynienia w muzeum sztuki. *Serce, ekspresja, sublimacja*; te artystyczne, społeczne wzruszenia-argumenty będą analizowane za pomocą tych samych wzruszeń-argumentów, o ile je mamy, ale też za pomocą wątpliwości, czy je mamy. Ta ograniczona krytycznie praca prowadzona jest tylko od strony artysty, analiza przebiega tylko od strony artysty i dotyczy przede wszystkim, istotnie, właśnie tej strony: strony artysty — jego imienia, jego energii i jego śmierci; i imienia innego artysty (branego w cudzysłów), jego innej energii i jego innej śmierci. Pojawia się antagonizm między artystą branym w cudzysłów i artystą biorącym w cudzysłów.



„muzeum” w *cudzysłowie* jest skierowane przeciwko aurze niepowtarzalności i oryginalności (autor, dzieło, imię jako oryginał, pojedynczy egzemplarz; copyrighty — copylefty), ale skupia się na charakterze reprodukcji. Chodzi nie tyle o aspekt mechaniczny (reprodukcja fabryki dla reprodukcji produkcji), ile raczej o aspekt nieuchronności i materialności oraz o zasadniczość\*. Na szczęście nie wpadamy w pułapkę powtarzania\*\* gestu artysty, jego patentu na dzieło sztuki; nie wpadamy w otchłań złego gustu.

\* Odtworzenie materialne jest nieuchronne, odtworzenie nieuchronne jest zasadnicze, odtworzenie zasadnicze jest materialne.

\*\* Tak jak powszechnie obecne, złe, malarские i graficzne powtórki z Warhola.

Jak duża jest różnica potencjałów pomiędzy obrazem sztuki oczekiwanym po artyście znanym z imienia a obrazem sztuki w wersji „w cudzysłowie”? Potencjał pomiędzy pracami, napięcie pomiędzy artystami: ostatecznie jednym artystą wykonującym własnoręcznie pracę „innego” artysty dla „muzeum” w *cudzysłowie*. W części są to rzeczy nieuchwytny, mogące mieć wpływ na sytuację „muzeum”, artyści, pola sztuki, mogą mieć wpływ na inne wyobrażenia obowiązujących rytuałów (tak więc imponderabilia: mierzenie i obliczanie, czynienie fizycznymi i materialnymi rzeczy czy zjawisk niefizycznych, niematerialnych, niemierzalnych, nieobliczalnych).

Czynności, które muszą wykonać, żeby własnoręcznie wykonać pracę innego artysty, ustawiają przede mną przeszkody. Po prostu nie wystarczy być interpretatorem, nie wystarczy być krytykiem, znawcą stylu — trzeba „na pewien czas” stać się innym artystą, poświęcić siebie-artystę i raz być *oporem*, a raz *prądem*.

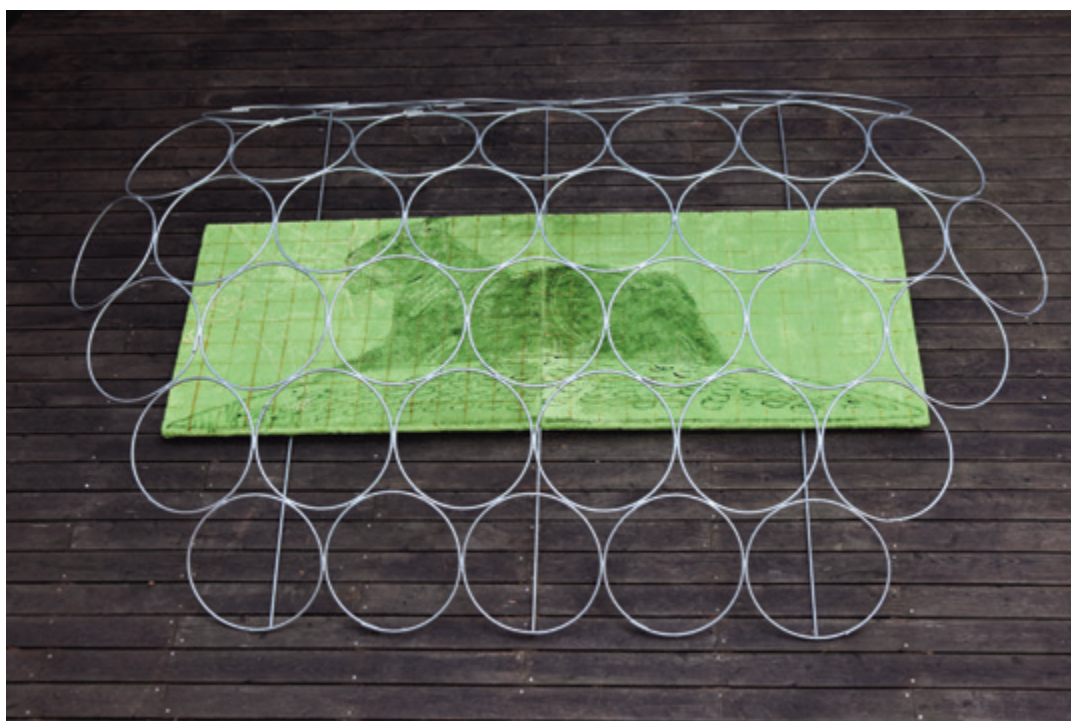
\* Nie-kopię; nie-replikę; nie-wersję.

„muzeum” w *cudzysłowie* jest projektem lokalizującym jedynie energię niezbędną dla dzieła. Rzecz, którą opracowuję, istnieje w czasie, pracując bardziej na czas nie-teraźniejszy niż teraźniejszy, raczej otwiera na przeszłość i przyszłość pewne kwestie projektowe związane z funkcjonującym w przestrzeni *stereotypem* znanego z imienia artysty branego w cudzysłów niż dokumentnie te kwestie opracowuje. Przypomina to sytuację projektu, gdzie kolejne opracowanie wychodzi na wierzch jako odniesiona do poprzednich warstwa aktualności skierowana w przyszłość.

\* Ta energia bierze się ze mnie, mojego życia, które poświęcam dla sztuki innego artysty „na chwilę”.

Rzecz artystyczna, wyrób artysty, wreszcie sam artysta są *ready made* — rzeczą gotową, oprócz tego przynależą im *prawa ludzkie i obywatelskie* właściwe dla użytych w dziele środków plastycznych. ●●●

Marek Sobczyk



„Łajka-Kudriawka” w *cudzysłowie* [Korewolucja: artysta Królowa Zwierząt spoczywa na Świątyni Opatrzności], 2015, stal ocynkowana, tempera jajkowa, materiał syntetyczny

*Lwica*, 2015, tempera jajkowa, płótno  
obraz skonfrontowany z pracą „Łajka-Kudriawka” w *cudzysłowie* [Korewolucja: artysta Królowa Zwierząt spoczywa na Świątyni Opatrzności]

na sąsiedniej stronie:

„Gerhard Richter Sigmara Polke” w jednym *cudzysłowie* [Dwaj malarze: dr Gerhard Richter i dr Sigmara Polke na jednym płótnie; Kapitalizm Naturalizm], 2015, tempera jajkowa, płótno

„Laika-Kudryavka” in *Quotation Marks* [Corevolution: Artist Queen of the Animals Resting on the Temple of Providence], 2015, galvanised steel, egg distemper, synthetic material

*Lioness*, 2015, egg distemper on canvas  
painting confronted with: „Laika-Kudryavka” in *Quotation Marks* [Corevolution: Artist Queen of the Animals Resting on the Temple of Providence]

opposite:

„Gerhard Richter Sigmara Polke” in *Quotation Marks Together* [Two Painters: Dr Gerhard Richter and Dr Sigmara Polke in a Single Canvas; Capitalism Naturalism], 2015, egg distemper on canvas

wszystkie fotografie dzięki uprzejmości artysty | all photographs courtesy of the artist





„Marcel Duchamp” w cudzysłowie [Odnalezienie zaginionego dzieła sztuki. Koło rowerowe 1913 — koło rowerowe 2013], 2014, stal ocynkowana

na sąsiedniej stronie:

Duchamp w muzeum, 2015, tempera jajkowa, płótno obraz skonfrontowany z pracą „Marcel Duchamp” w cudzysłowie [Odnalezienie zaginionego dzieła sztuki. Koło rowerowe 1913 — koło rowerowe 2013]

‘Marcel Duchamp’ in Quotation Marks [Recovery of a Lost Artwork. Bicycle Wheel 1913 — Bicycle Wheel 2013], 2014, galvanized steel

opposite:

Duchamp at the Museum, 2015, egg distemper on canvas painting confronted with: ‘Marcel Duchamp’ in Quotation Marks [Recovery of a Lost Artwork. Bicycle Wheel 1913 — Bicycle Wheel 2013]

‘museum’ in quotation marks is a project that consists in ‘personally’ making another artist’s work for the purposes of ‘my’ museum collection. One artist, ‘making’ other artists’ works, taking them in the ‘quotation marks’ of his interpretation. One curator, one director and deputy director, one technical staff member — it’s one and the same person. Treating another artist’s name and surname and his style, or manner, as an objective means of visual expression, like line, geometry, musical scale, word or ethnic motif.

But in what museum? Is it not in a museum like a national museum or an art museum that the corpses of artists and their works are kept? By the way, there seems to be no other way to call it and no way to solve the problem of the museum without mentioning death. It is a work that calms creative matter. The death of the work and of the artist is accompanied by the making of records that believe themselves to be objective and immutable, even though they are and can be neither; cataloguing, storing, enclosing, protecting, conserving — embalming also by means of enlivening reinterpretations. This continues throughout the time needed to make more new records.

‘museum’ in quotation marks is an attempt to conduct, from an artist’s perspective, an analysis of the crisis of localisation and enclosure that afflicts the art museum. *Heart; expression; sublimation*; these artistic and social emotions-arguments will be analysed using the same emotions-arguments, provided we have them, but also using our doubts about whether we have them. This critically limited work is conducted exclusively from the artist’s side: the analysis proceeds from the artist’s side only and concerns, above all, precisely this side: the side of the artist — his name, his energy and his death; and the name of another artist (put in quotation marks), his other energy and his other death. An antagonism appears between the artist who applies the quotation marks and the one who has been put in them.

‘museum’ in quotation marks is directed against an aura of uniqueness and originality (author, work, name as original, single item; copyrights — copylefts), but focuses on the nature of reproduction. It is not about the mechanical aspect (factory reproduction for production reproduction), but rather the aspect of inevitability and materiality, as well as essentiality.\* Fortunately, we don’t fall into the trap of repeating\*\* the artist’s gesture, his artistic concept; we don’t fall into the abyss of bad taste.

\* Material reproduction is inevitable, inevitable reproduction is essential, essential reproduction is material.

\*\* Cf. the widespread poor-quality replicas of Warhol’s graphics and paintings.

How big is the difference of potentials between an artistic image expected from an artist known by name



foto. dzięki uprzejmości artysty | photo courtesy of the artist

and an artistic image ‘in quotation marks’? Potential between works, tension between artists: ultimately one artist, personally performing ‘another’ artist’s work for ‘museum’ in quotation marks. Partly these are elusive things that may affect the situation of the ‘museum’, the artist, the field of art; that may inspire a different notion of the dominant rituals (the imponderables: measuring and calculating, making physical and material such things or phenomena that are non-physical, immaterial, immeasurable, incalculable).

The actions I need to perform in order to personally make another artist’s work\* present me with obstacles. It simply is not enough to be an interpreter, to be a critic, a style connoisseur — one needs to become another artist ‘for a while’, to sacrifice himself-as-artist and to alternate between being resistance and current.

\* Not a copy, not a replica, not a version.

‘museum’ in quotation marks is a project that localises nothing but the energy needed for the work.” The thing I work on exists in time, working towards non-present rather than present time, opening certain design questions, connected with the spatially functioning *stereotype* of an artist known by name and put in quotation marks, to the past and future rather than thoroughly working them out. This resembles the situation of a project where another interpretation emerges to the surface as a future-oriented layer of actuality related to the former ones.

\* This energy comes from me, from my life, which I ‘temporarily’ sacrifice for another artist’s art.

An artistic object, an artist’s production, finally the artist himself are all *ready-made*, and besides that they are vested with *human and civil rights* proper for the visual means employed in the work. ●●●



na sąsiedniej stronie:

Socrealizacja [*Wróblewski*], 2015, tempera jajkowa, płótno

„Monika Sosnowska — Bottle Dryer — *Modernism*” in Quotation Marks Together [*Crushed Ready-Made*], 2014, galvanized steel

opposite:

Sotsrealisation [*Wróblewski*], 2015, egg distemper on canvas

„Jeden artysta — „robiący” prace innych artystów [...] Jeden kurator, jeden dyrektor i wicedyrektor, jeden pracownik techniczny — to ta sama osoba”.

Marek Sobczyk, „muzeum” w cudzysłowie

Pierwszy pokaz „muzeum” w cudzysłowie Marka Sobczyka miał miejsce w Małym Salonie Zachęty prawie 10 lat temu — w lutym 2006 roku. Był to czas, kiedy „krajobraz po bitwie” (czy też po „zimnej wojnie sztuki ze społeczeństwem” według określenia Zbigniewa Libery) zaczynał powoli konstytuować się na nowo. Powstawały oddolnie i początkowo nieliczne nowe instytucje. Nie tylko te, które miały mieć wpływ na rynek sztuki (jak Świetlica Sztuki Raster czy Fundacja Galerii Foksal), ale też te stymulowane przez oficjalną politykę kulturalną. I tak od 2004 roku działał program ministerialny Znaki Czasu, który nowopowstającym stowarzyszeniom zapewniał środki na tworzenie regionalnych kolekcji sztuki współczesnej. W 2005 roku powołano Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie (z tymczasową siedzibą przy ulicy Bielańskiej), pod koniec roku ogłoszono pierwszy konkurs architektoniczny na jego budynek — oprotestowany i nieważniony przed rozstrzygnięciem. W dyskusje, dotychczas podskórne i wyłącznie środowiskowe (kanon — ale jaki? muzeum — ale po co? sztuka współczesna czy nowoczesna?), zaczęło angażować się coraz więcej osób: kuratorzy, politycy, działacze, artyści, aktywiści miłośnicy.

„»muzeum« w cudzysłowie to [...] indywidualna odpowiedź na zjawisko gromadzenia kolekcji, tworzenia nowych miejsc zbiorów, muzeów, zatrudniania kuratorów, nakręcania maszynierii rynku dla potrzeb tworzących się kolekcji, jak również obszaru prezentowania kolekcji, wydawania opracowań, katalogi” — pisał wówczas Marek Sobczyk w towarzyszącej prezentacji w Małym Salonie ulotce. Wzięci w cudzysłów przez artystę (będącego zarazem kuratorem i dyrektorem tej instytucji) zostali wtedy m.in. Magdalena Abakanowicz, Stanisław Dróżdź, James Joyce, Roman Opałka, Kazimierz Malewicz (jako „Kazimierz Przerwa Malewicz” w cudzysłowie). Za pomocą środków artystycznych Sobczyk poddawał analizie zarówno styl, jak i nazwisko artysty, tworząc niejako w jego imieniu własne dzieła. Wchodząc w artystyczny dialog ze sztuką, historią sztuki i kultury, stawał się równocześnie krytykiem sztuki i jej teoretykiem, publikując w ramach wystawy swój *Kurs sublimacji*.

Przez ostatnie dziesięć lat rzeczywistość zdawała się doganiać profetyczną wizję Sobczyka. Powstały nowe muzea (obok wspomnianego MSN choćby MOCAM w Krakowie i Muzeum Współczesne Wrocław), utworzono nowe przestrzenie, ufundowały się nowe kolekcje (i prywatne, i publiczne), zaistniały nowe galerie komercyjne obsługujące nowych kolekcjonerów, wydano nowe katalogi, stworzyły się nowe miejsca pracy dla kuratorów, inwentaryzatorów, redaktorów, nowy rynek i nowy — czy też odnowiony — kanon. A w nim, być może, nowe procesy kanonizacyjne artystów XX stulecia zaprawione — jak z przekąsem pisał historyk sztuki Tomasz Fudala w 2006 roku w studenckim pi-

śmie „Seksja Młodych” — „najlepszymi intencjami lub najzwyczajszym urzędowaniem instytucji muzealnych”. A „muzeum” w cudzysłowie Marka Sobczyka wciąż trwa, działa i zyskuje kolejne odsłony. „Jeden artysta, jeden kurator, jeden dyrektor” analizuje m.in. sztukę krytyczną (nazwiska takie jak Grzegorz Kowalski, Katarzyna Kozyra, Artur Żmijewski), twórczość Piotra Ukłańskiego, ale też Sigmara Polkego, Gerharda Richtera i Marcela Duchampa. Poprzez wzięcie tych (i innych) nazwisk w cudzysłów publiczność otrzymuje nie tyle ich sztukę, co jej obraz, analizę stylu artystów, formy i języka autorstwa Marka Sobczyka. Na ile ten gest ma charakter emancypacyjny, uwalniający czy też — jak chce artysta — demokratyzujący i przywracający stosowane przez wziętych w cudzysłów artystów środki artystyczne i pojęcia innym, a na ile „łapki” cudzysłowu raczej zamykają i hermetyzują interpretacje innego artysty? W tej odsłonie instalacjom/rzeźbom/obiektom według idei Sobczyka towarzyszą obrazy Marka Sobczyka — będącego wszak jednym z najciekawszych współczesnych malarzy polskich, którego pozycja w kanonie sztuki polskiej wydaje się być niezachwiana. ●●●

Hanna Wróblewska

One artist, ‘making’ other artists’ works . . . One curator, one director and deputy director, one technical staff member — it’s one and the same person. Marek Sobczyk, ‘museum’ in quotation marks,

The first presentation of Marek Sobczyk’s ‘museum’ in quotation marks took place at the Zachęta’s Mały Salon nearly 10 years ago — in February 2006. It was a time when the ‘landscape after the battle’ (or after the ‘cold war between art and society’, as Zbigniew Libera put it) was slowly beginning to reconstitute itself. Grassroots institutions, few and far between at first, were springing up. Not only those that would transform the art market (such as Świetlica Sztuki Raster or the Foksal Gallery Foundation), but also those stimulated by official cultural policy. And so in 2004 the ministerial programme ‘Signs of Time’ was launched, providing funds for the creation of regional contemporary art collections to newly created NGOs. In 2005, the Museum of Modern Art in Warsaw was established (with a temporary space at Bielańska Street), and towards the year-end an architecture competition was announced for its building — protested and cancelled before any decision was reached. Discussions, until then low-profile and confined to the arts community (canon — but what canon? museum — but what for? contemporary or modern art?), began to be joined by more and more people — curators, politicians, activists, artists.

“‘museum’ in quotation marks is . . . an individual reaction to the phenomenon of accumulating collections, creating new museums, employing curators, stimulating the market machinery for the purposes of new collections, as well as the area of presenting collections, publishing studies and catalogues”, wrote Sobczyk in a leaflet accompanying the presentation at the Mały Salon. Among those



foto: dziękuję uprzejmości artysty | photo: courtesy of the artist

put in quotation marks by the artist (who also performed as the institution’s curator and director) were Magdalena Abakanowicz, Stanisław Dróżdź, James Joyce, Roman Opałka or Kazimierz Malewicz (as ‘Kazimierz Przerwa Malewicz’ in quotation marks). Using artistic means, Sobczyk was analysing their style as well as name, creating his own works on their behalf, as it were. Entering in an artistic dialogue with art and the history of art and culture, he was becoming both an art critic and an art theoretician, publishing his *Sublimation Course* as part of the show.

During the last ten years, reality seemed to be catching up with Sobczyk’s prophetic vision. New museums were founded (such as the above-mentioned Museum of Modern Art in Warsaw, the MOCAM in Kraków or the Wrocław Contemporary Museum), new spaces were created, new collections were established (both public and private), new commercial galleries emerged, catering to new collectors, new catalogues were published, new jobs were created for curators, archivists and editors, a new market sprang up as well as a new — or renewed — canon. And in it, perhaps, new canonisation processes of 20th-century artists, accompanied, as art historian Tomasz Fudala ironically wrote in 2006 in the student periodical *Seksja Młodych*, by the ‘best intentions or just the simple blabber of museum institutions’. Meanwhile, Marek Sobczyk’s ‘museum’ in quotation marks remains alive, working and developing. ‘One artist, one curator, one director’ analyses critical art (e.g. names such as Grzegorz Kowalski, Katarzyna Kozyra or Artur Żmijewski), the work of Piotr Ukłański but also of Sigmara Polke, Gerhard Richter or Marcel Duchamp. By putting their names in quotation marks, he offers the audience not so much their art as its image, an analysis of their style, form and language — as interpreted by Marek Sobczyk. How much is this an emancipatory, liberating gesture, democratising, as the artist has it, and reinvesting others with their artistic means and concepts, and how much do the quotation marks enclose and hermetycise another artist’s interpretations? In this instalment of the project, the installations/sculptures/objects according to Sobczyk are accompanied by the paintings of Marek Sobczyk — one of the most interesting contemporary Polish painters, whose place in the canon of Polish art seems unquestionable. ●●●

Hanna Wróblewska

**Wystawa *Sztuka w naszym wieku* to subiektywna opowieść o sztuce, którą autorzy — Rafał Dominik i Szymon Żydek — zilustrowali wyborem 25 prac pochodzących z kolekcji gromadzonych przez Fundację Sztuki Polskiej ING oraz Zachętę — Narodową Galerię Sztuki. Wystawa prezentuje sztukę jako nierozłączny element codzienności. Wychodząc od stereotypów związanych z figurą artysty, autorzy tłumaczą zawiłości związane z odbiorem sztuki. Zwiedzający zapraszani są do przyjęcia różnych optyk i perspektyw — począwszy od ogólnych rozważań o statusie sztuki, poprzez skupienie się na znaczeniu poszczególnych prac, skończywszy na ogólnych rozważaniach dotyczących sztuki jako źródła inspiracji do działań podejmowanych w codziennym życiu. Wystawa przybrała formę instalacji, stając się przestrzenią do testowania różnych sposobów mówienia i prezentowania sztuki. Rozgrywa się w trzech salach wystawowych — każda z nich stanowi osobny rozdział opowieści. Wystawa przygotowana została z okazji jubileuszu 15-lecia Fundacji Sztuki Polskiej ING jako efekt współpracy z zespołem Zachęty — Narodowej Galerii Sztuki.**

The exhibition *Art in Our Age* is a subjective narrative about art that the authors — Rafał Dominik and Szymon Żydek — have illustrated with a selection of 25 works from the collections of the ING Polish Art Foundation and the Zachęta — National Gallery of Art. The show presents art as an inherent element of everyday life. Starting with stereotypes concerning the figure of the artist, the authors explain the complexities of art's reception. Viewers are invited to adopt various vantage points and perspectives — starting with general reflections on the status of art, through a focus on the meaning of the different works, ending with general observations about art as a source of inspiration for everyday activities. The exhibition has adopted the form of an installation, becoming a space for testing various ways of presenting and discussing art. It takes place in three exhibition rooms, each of them constituting a separate chapter of the story.

The show has been staged to celebrate the fifteenth anniversary of the ING Polish Art Foundation in collaboration with the team of the Zachęta — National Gallery of Art.

12.12.2015–31.01.2016

20 | 21

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

# Sztuka w naszym wieku

## Art in Our Age

autorzy | authors: Rafał Dominik (artysta | artist), Szymon Żydek (kurator | curator)

współpraca ze strony Zachęty | collaboration on the part of Zachęta: Maria Świerżewska-Franczak

organizatorzy | organisers: Zachęta — Narodowa Galeria Sztuki, Fundacja Sztuki Polskiej ING | Zachęta — National Gallery of Art, ING Polish Art Foundation

# ARTYSTA



co robi według  
społeczeństwa



co robi według  
znajomych



co robi według  
rodziny



co robi według  
krytyków



co robi według  
partnera



co robi według  
siebie

# Informacje o wystawie. Rozmowa z Rafałem Dominikiem i Szymonem Żydkiem

## Information for the Exhibition. Conversation with Rafał Dominik and Szymon Żydek

### Skąd pomysł tytułu wystawy?

*Sztuka w naszym wieku* to nawiązanie do nazwy galerii The Art of This Century działającej w Nowym Jorku w latach czterdziestych XX wieku. Galeria prezentowała kolekcję obrazów abstrakcyjnych, surrealistycznych i sztuki kinetycznej zgromadzoną przez Peggy Guggenheim. Artysta, architekt i scenograf Friedrich Kiesler poproszony o zaaranżowanie przestrzeni galerii przygotował wystawę, na której żaden obraz nie zawisł na ścianie. Zwieszały się one z sufitów, umieszczane na specjalnych strukturach zdawały się lewitować w powietrzu. Zdaniem Kieslera pojawienie się nowych nurtów w sztuce (jak np. malarstwo abstrakcyjne czy nowe media) sprawiło, że tradycyjny sposób prezentacji sztuki stał się niewystarczający. Nowa sytuacja wymaga nowych sposobów mówienia i wystawiania sztuki. Nasza wystawa powtarza gest Kieslera — 70 lat później postanowiliśmy na nowo zadać pytanie o aktualną sytuację sztuki i sposoby jej prezentowania, patrzenia i używania sztuki we współczesnym świecie.

### Czym kierowaliście się, wybierając prace na wystawę?

Musimy przede wszystkim zaznaczyć, że nie czujemy się profesjonalnymi kuratorami. Nie przygotowaliśmy wystawy eksperckiej. Oceniając nas w kategoriach muzealnych, można nawet powiedzieć, że jesteśmy słoniami w składzie porcelany. Naszą pracę lepiej porównać do ekspedycji poszukiwaczy złota, którzy w trakcie przesiewania piasku w rzece stracili zainteresowanie samym złotem i skupili się na efektach świetlnych tworzonych przez ziarenka piasku. Przy wyborze prac na wystawę nie zależało nam na najbardziej reprezentacyjnych czy emblematycznych. Nie sięgaliśmy też po prace najbardziej znane, lecz po te, które odczytaliśmy jako materializację czyjejś pasji, głębokiego wczucia się w konkretne zagadnienie. Zadanie polegało więc na znalezieniu i uwidocznieniu owego szczególnego elementu w dziele. Naszą pracę nad wystawą można postrzegać jako praktyczne ćwiczenie z odczytywania i ukazywania estetycznych, filozoficznych i historycznych sensów zawartych w pracach innych artystów.

### Wasze odczytania nie zawsze są zgodne z tym, co o swoich pracach mówią sami artyści. Co widzowie mają o tym myśleć?

Rzeczywiście, niezbyt często sięgaliśmy do historycznych czy kanonicznych interpretacji prac pokazywanych na wystawie. Wręcz przeciwnie — bardziej interesowało nas zestawianie dzieł z obiektami spoza świata sztuki i szukanie nowych sposobów mówienia o nich. Z jednej strony, kierowało nami przekonanie, że każde dzieło jest do pewnego stopnia rodzajem pojemnika — artysta odpowiada za jego materialny kształt, lecz wypełnienie tego kształtu zależy również od oglądającego. Z drugiej, chcieliśmy umożliwić zwiedzającym przyjęcie innego sposobu postrzegania sztuki — mniej intelektualnego i podbudowanego wiedzą historyczną, a bardziej zmysłowego. Zależało nam, aby unaocnić to, co widzimy na wystawach sztuki współczesnej. Nasz sposób patrzenia nie jest jedynym możliwym — łatwo można sobie wyobrazić studenta historii sztuki czy filozofii, który oglądając te same wystawy, widzi za nimi regały wypełnione tekstami teoretycznymi i historycznymi. Wykorzystaliśmy okazję, jaką stwarzała nam praca nad wystawą, do przetestowania granicy pomiędzy interpretacją i nadinterpretacją. Zachęcamy wszystkich odwiedzających galerie i muzea do przyjęcia takiej samej strategii.

### Dlaczego zestawiacie obrazy z masowo produkowanymi rzeczami, takimi jak buty czy pościel?

Zależało nam na podkreśleniu faktu, że sztuka nie powstaje w próżni. Mimo że często oskarżana jest o hermetyczność, tworzący ją artyści są takimi samymi ludźmi jak wszyscy. Żyją wśród przedmiotów, słuchają muzyki, mierzą się z problemami dnia codziennego. To wpływa na estetyczny i materialny kształt ich prac. Pokazując dzieła sztuki obok zwykłych przedmiotów, chcieliśmy odtworzyć ten naturalny habitat, podobnie jak filmy przyrodnicze odtwarzają i dokumentują naturalne środowisko życia zwierząt. Interesowało nas również tropienie estetycznych zależności pomiędzy sztuką i życiem. Artyści z pewnością inspirowali się przedmiotami codziennymi, ale czy działania artystów mogą być inspiracją dla zwykłych przedmiotów?

### Czy wasza wystawa to wystawa sztuki popularnej?

Pytanie o istotę sztuki popularnej zajmuje artystów od dłuższego czasu. Zapytany o tę kwestię historyk sztuki łatwo mógłby zasypać nas przykładami artystów tworzących sztukę rozpoznawalną i zrozumiałą dla przeciętnych ludzi. A jednak istota „sztuki popularnej” tkwi, naszym zdaniem, gdzie indziej — nie w podejmowanej tematyce, sposobie wytwarzania czy dystrybuowania sztuki, lecz przede wszystkim w sposobie jej użytkowania, czyli wykorzystywania w codziennym życiu. Takie rozumienie popularności sztuki wymaga zmiany relacji pomiędzy artystami i odbiorcami, przekroczenia ustalonych podziałów i hierarchii. Wymaga zrównania pozycji artysty i odbiorcy sztuki. Dzięki temu sztuka zyskuje nowe tereny ekspansji, jej użytkownicy mogą zaś testować w codziennym życiu strategię, estetyki i postawy zgromadzone w dziełach. Przykładem tak użytkowanego dzieła sztuki może być dziś słynna *Mona Lisa*: obraz ten równie dobrze czuje się w szacownej galerii, jak na plakacie, kubku do kawy, breloczku czy też jako bohater powieści i filmów detektywistycznych. *Mona Lisa* funkcjonuje w niezliczonej liczbie kopii i przeróbek, inspirowując do działania twórców filmowych i pisarzy, co nie przynosi uszczerbku oryginałowi wiszącemu w paryskim Luwrze. ●●●

### Whence the title of the show?

The title is a reference to The Art of This Century, the name of a gallery that operated in New York in the 1940s, presenting Peggy Guggenheim's collection of abstract, surrealist and kinetic art. Asked to arrange the exhibition space, artist, architect and stage designer Friedrich Kiesler staged a show where no single painting hung on the wall; instead, they hung from the ceilings, suspended on special structures, seemingly levitating in the air. According to Kiesler, the emergence of new trends in art (such as abstract painting or new media) meant that traditional modes of its presentation had become obsolete. A new situation requires new ways of discussing and presenting art. Our exhibition repeats Kiesler's gesture — 70 years on, we decided to reflect anew on art's present situation and the modes of showing it, on the ways of looking at art and using it in the contemporary world.

### What key did you use in selecting the works for the show?

First of all, we must note that we don't consider ourselves professional curators. We haven't prepared an expert exhibition. Judging us in museum terms, someone might

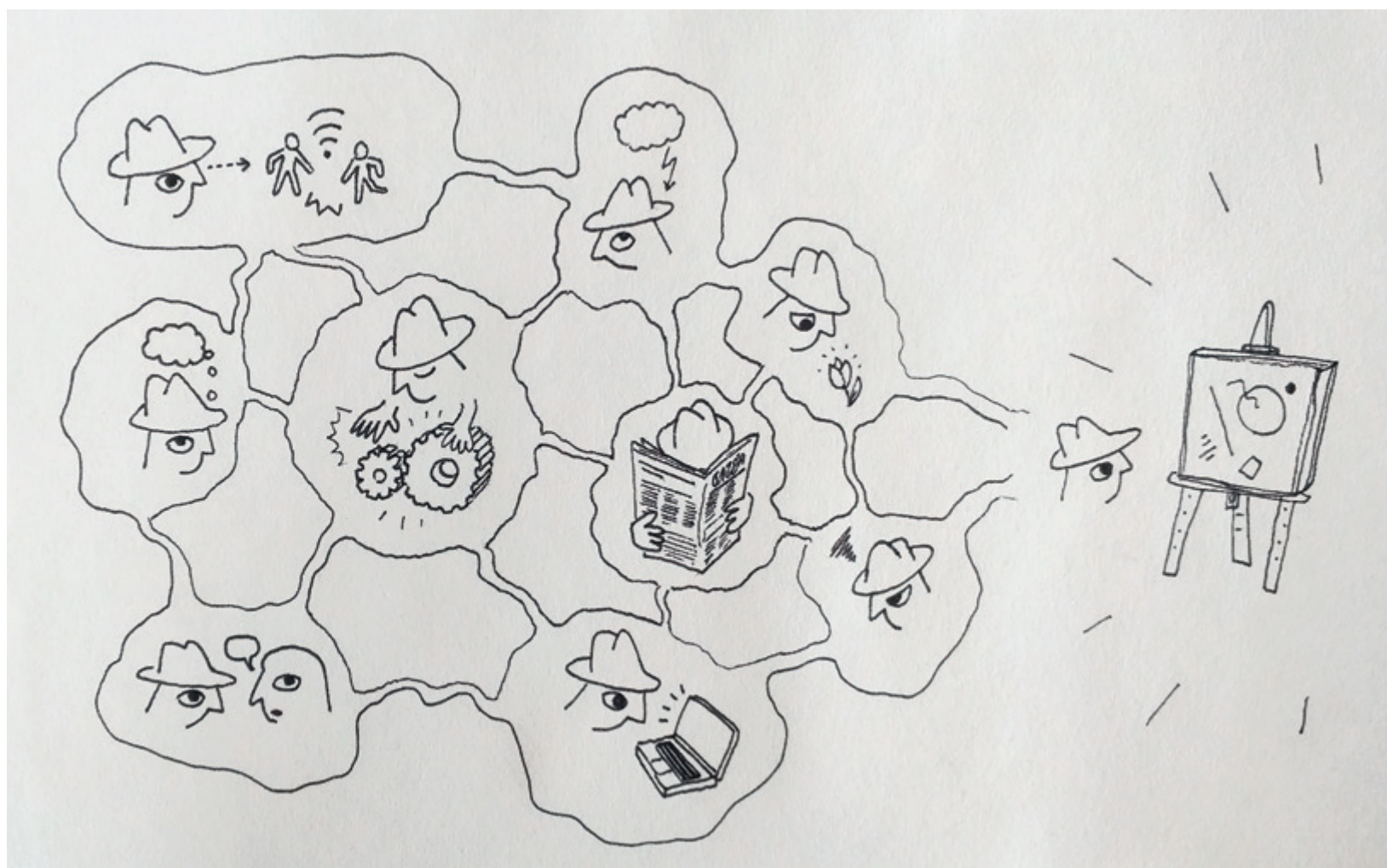


foto: dziękuję uprzejmości artysty | photo courtesy of the artist

actually call us bulls in a china shop. Our work is better compared to an expedition undertaken by gold prospectors who, in the course of sifting sand in a river, have lost interest in the gold itself and have focused instead on the light effects created by the grains of sand. In selecting works for the show, we weren't interested in the most impressive or emblematic ones. Nor did we reach for the visually most pleasing or best known ones; rather, we looked for those that were a materialisation of someone's passion, their deep understanding of a specific issue. The task, therefore, was to find and make evident that special element in the work. Our job can thus be perceived as a practical exercise in interpreting and manifesting the aesthetic, philosophical or historical meanings present in other artists' works.

**Your interpretations aren't always in agreement with what the artists themselves say about their works. What is the viewer supposed to make of it?**

Indeed, we didn't too often resort to the historical or canonical interpretations of the featured works. On the contrary, we were more interested in juxtaposing the works with objects from outside the art world and in searching for new ways of talking about them. On the one hand, we were guided by a sense that every artwork is, to a certain extent, a kind of container — the artist is responsible for its shape, but how this shape is filled depends partly on the viewer. On the other hand, we wanted to make it possible for the viewers to adopt a different mode of perceiving art — less intellectual and historically grounded, more sensual. We wanted to make manifest that which we see in contemporary art exhibits. Our way of looking isn't the only one — you can easily imagine an art history or philosophy student who, viewing the same exhibitions, sees behind them bookcases filled with theoretical and historical texts. We used the opportunity of working on the show to test the boundary between interpretation and overinterpretation. We encourage all gallery and museum goers to adopt the same strategy.

**Why do you put paintings together with mass produced goods such as shoes or bed linen?**

We wanted to emphasise the fact that art isn't made in a vacuum. Even though it is often accused of being hermetic, the artists making it are people like all of us. Living among objects, listening to music, coping with problems of everyday life. This influences the aesthetic and material shape of their works. By showing artworks next to ordinary objects we wanted to recreate this natural habitat, just like nature documentaries recreate and document the natural environment in which animals

live. We were also interested in tracing aesthetic relationships between art and life. Artists are certainly inspired by everyday objects, but can artistic practices inspire such objects as well?

**Is your exhibition an exhibition of popular art?**

The question of the essence of popular art has long preoccupied artists. Asked about this, an art historian might easily offer examples of artists making art that is recognisable and understandable for ordinary people. And yet the essence of 'popular art' lies, in our opinion, elsewhere — not in the topics, not in the way art is made or distributed, but above all in the way it is used in daily life. Such a notion of art's popularity requires changing the relationship between artists and recipients, going beyond the entrenched divisions and hierarchies. It requires levelling the positions of the art maker and the recipient. As a result, art gains new fields of expansion, and its users can test in their daily life the strategies, aesthetics and attitudes accumulated in the works. One example of a work so used is the famous *Mona Lisa*, a painting that feels as well in a respectable gallery as on a poster, a coffee cup, a key ring or as a protagonist of a detective novel or a mystery movie. The *Mona Lisa* functions in countless copies and remakes, inspiring filmmakers and writers, with no harm whatsoever to the original on display at the Louvre in Paris. ●●●

Rafał Dominik, *Co robi artysta, zanim namaluje obraz*, 2015

s. 21: Projekt instalacji *Czym zajmuje się artysta?* z wykorzystaniem prac Romana Artymowskiego, Doroty Buczkowskiej, Karola Wierusza Kowalskiego, Marcina Maciejowskiego, Jakuba Woynarowskiego, Krzysztofa Żwirblisa, 2015

Rafał Dominik, *What the Artist Does Before He Paints a Painting*, 2015

p. 21: *What Does the Artist Do?*, installation design featuring works by Roman Artymowski, Dorota Buczkowska, Karol Wierusz Kowalski, Marcin Maciejowski, Jakub Woynarowski, Krzysztof Żwirblis, 2015

ZIMA  
2015!

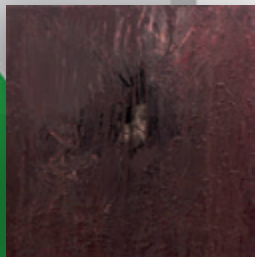
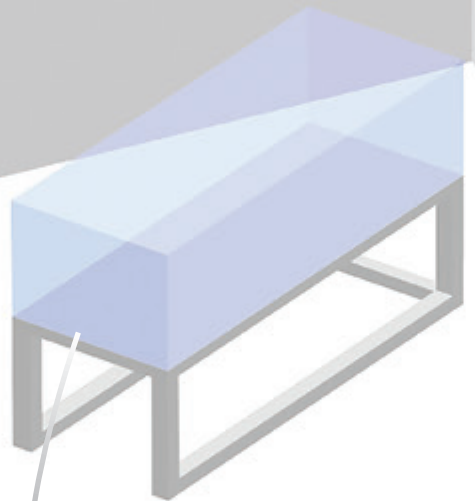
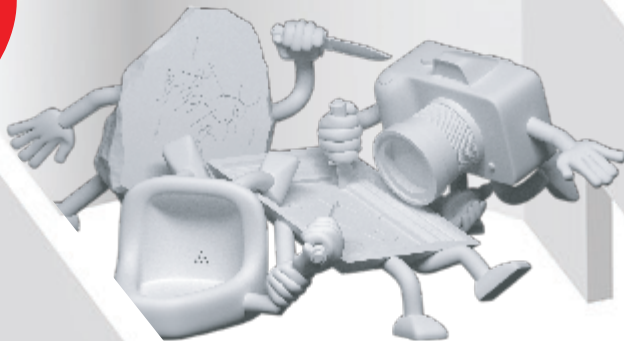
# SZTUKA W NASZYM WIEKU

NA ŻYWO W HD!

.....

Historia sztuki może być odczytana jako ciągłe dążenie do atrakcyjnego i wiarygodnego oddania rzeczywistości. Nie chodzi tu tylko o wytwarzanie iluzji tego, co widoczne gołym okiem – wraz z rozwojem nowych technologii poprzeczka stawiana jest coraz wyżej. Materiałem dla działań współczesnych artystów stały się również sieci komunikacyjne oraz relacje ekonomiczne i społeczne.

NOWOŚĆ!



STARE OBRAZY,  
NOWE PYTANIA.

.....

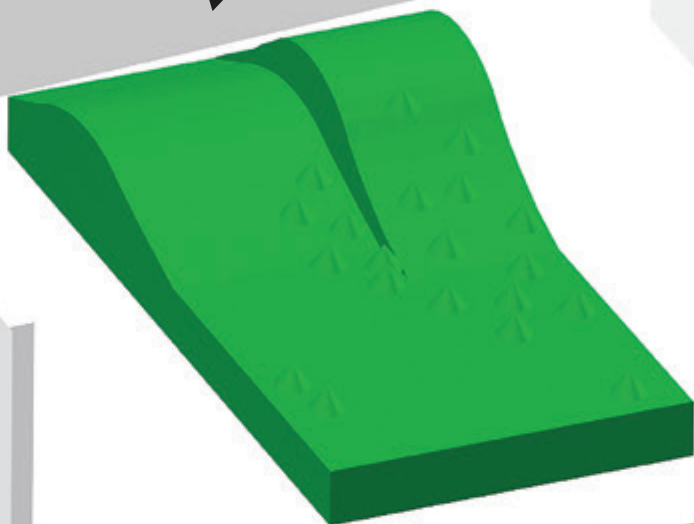
Czym zajmują się artyści współcześni i jak wykorzystają efekty ich działań w dzisiejszym świecie?  
Czego od artystów nauczyć się może reszta społeczeństwa?



## ZASKAKUJĄCE PORÓWNIANIA!

Sztuka to dostępne źródło inspiracji dla działań w życiu codziennym. Czy zastanawiałeś się kiedyś, ile rzeczy, z którymi stykasz się na co dzień, ma związek z pracami artystów współczesnych? Odpowiedź może okazać się zaskakująca!

**OSTATNIA  
WYSTAWA  
W  
ZACHEŃCIE!\***



**TY TEŻ TAK  
POTRAFISZ**



## CIEKAWE I POU CZAJĄCE!

Każde dzieło sztuki to wyjątkowa opowieść. Jednak, podobnie jak w przypadku pociągu, gdy stoisz z przodu, widzisz tylko jego czoło. Wystarczy nieznaczna zmiana perspektywy, by prace artystów okazały się skarbnicami historii, osobowości i przedmiotów.

## NIE TYLKO OBRAZY!

Sztuka nie funkcjonuje w pustce – tworzy nowe trendy, ale też sama nie pozostaje obojętna na to, co dzieje się wokół. Znając kontekst, łatwiej zrozumieć poszczególne dzieła.

\* w 2015 roku

# Fundacja Sztuki Polskiej ING

## ING Polish Art Foundation



fot. dzięki uprzejmości Fundacji Sztuki Polskiej ING | photo courtesy of the Polish Art Foundation ING

Fundacja Sztuki Polskiej ING wspiera rozwój polskiej sztuki współczesnej, w szczególności twórczość młodych artystów. Jej zbiory to jedna z pierwszych polskich kolekcji korporacyjnych. Składa się na nią 159 dzieł sztuki reprezentowanych głównie przez malarstwo, ale również przez fotografie, rysunki, prace wideo i rzeźbę. Obok prac tak uznanych artystów jak Stefan Gierowski, Włodzimierz Pawlak czy Zbigniew Libera w kolekcji znajdują się też dzieła artystów młodszego pokolenia (Wilhelm Sasnal, Rafał Bujnowski, Michał Budny, Jakub Julian Ziółkowski i wielu innych). W związku z obchodzonym w tym roku piętnastolecie powstania Fundacji zapytaliśmy osoby, które na różnych etapach tworzyły tę kolekcję, o jej historię i znaczenie.

The ING Polish Art Foundation supports the development of contemporary Polish art, including, in particular, the work of young artists. One of Poland's first corporate art collections, it comprises 159 artworks, chiefly paintings, but also photographs, drawings, videos and sculptures. Besides works by such recognised artists as Stefan Gierowski, Włodzimierz Pawlak or Zbigniew Libera, it includes artworks by younger-generation artists (Wilhelm Sasnal, Rafał Bujnowski, Michał Budny, Jakub Julian Ziółkowski and many others). On the occasion of the Foundation's fifteenth anniversary, we have interviewed persons who have created the collection at various stages about its history and significance.

Jakie były początki Fundacji Sztuki Polskiej ING?

**Aneta Prasał-Wiśniewska:** Wszystko zaczęło się od wystawy grupy CoBrA, prezentującej dzieła z kolekcji Stedelijk Museum w Amsterdamie i Louisiana Museum of Modern Art w Humlebæk w Danii, a otwartej w Zachęcie w lutym 1998 roku. W latach dziewięćdziesiątych sponsorowanie przedsięwzięć artystycznych, a zwłaszcza sztuki współczesnej przez biznes należało w Polsce do rzadkości, dlatego z radością powitaliśmy decyzję o współfinansowaniu przez ING tego dość kosztownego projektu. Najwyraźniej wystawa spodobała się prezesom i dyrektorom z placu Trzech Krzyży, a Zachęta wzbudziła ich zaufanie, bo krótko po otwarciu ekspozycji zgłosiła się do nas Beata Kruczek, odpowiedzialna za PR grupy ING w Polsce, z propozycją współpracy przy tworzeniu kolekcji. Ponieważ miałam przyjemność być kuratorką wystawy grupy CoBrA, oferta współpracy trafiła do mnie. Tak rozpoczął się fascynujący projekt tworzenia zbiorów kolekcji Fundacji, w którym uczestniczyłam do lata 2001 roku, kiedy to opiekę merytoryczną nad nim przejęła Hanna Wróblewska, dziś dyrektorka Zachęty. Inspiracją była oczywiście tworzona od lat siedemdziesiątych XX wieku kolekcja macierzystego banku w Holandii, ale musiało być też coś więcej — wizja, odwaga, ciekawość i fascynacja sztuką. Rynek sztuki w Polsce dopiero się rozwijał, a ambitne polskie galerie można było policzyć na palcach jednej ręki. Wpraszaliśmy się więc do artystów na herbatę i buszowaliśmy w pracowniach wśród dzieł. Było to ekscytujące, nieformalne, świeże. Z perspektywy minionych 17 lat widać, że kolekcja ING i powołanie fundacji stało się częścią zasadniczej zmiany polskiego rynku sztuki, jej postrzegania w kraju i za granicą. Tworząc podwaliny kolekcji, wiedzieliśmy, że zmiany te muszą wkrótce nastąpić, choć ich skalę trudno było wówczas przewidzieć.

Jaką rolę miała pełnić Fundacja i kolekcja sztuki w strukturze banku? Czy rozszerzaliście współpracę z artystami, których prace były kupowane do kolekcji?

**Magda Kochanowska:** Rola Fundacji w strukturze banku — i w strukturze grupy ING — była od początku jasno określona: miała ona wspierać polskich artystów, szczególnie tych z młodego pokolenia. Początkowo Fundacja przede wszystkim kupowała prace, które były ekspozowane w przestrzeniach biurowych. Jednak stopniowo, obok rozwijania kolekcji, zaczęły pojawiać się nowe formy wspierania artystów, jak np. niewielka, ale interesująca ekspozycja *Niebieski prawie biały*, której kuratorką była Katarzyna Słoboda, czy wystawa Jakuba Juliana Ziółkowskiego w warszawskiej Zachęcie. Projektem, który znakomicie połączył świat finansów i sztuki (i uczynił rozpoznawalnymi wiele prac z kolekcji) było umieszczenie fragmentów wybranych obrazów na kartach płatniczych ING Banku Śląskiego. Do dziś widuję ludzi płacących kartami z wizerunkiem pracy Grzegorza Sztwiertni *Oko malarza*. Fundacja zadbała o to, aby prace na kartach płatniczych były opatrzone nazwiskami autorów oraz informacją, że pochodzą z kolekcji Fundacji.

Nie zawsze udawało się rozwijać współpracę z artystami, których prace kupowano do kolekcji, ale sta-

raliśmy się być z nimi w kontakcie, śledzić ich rozwój, organizować spotkania. Zawsze dążyłam do tego, aby artystów poznać osobiście, nawet jeżeli w zakupie prac pośredniczyła galeria. Wiele z tych znajomości przetrwało do dziś.

**Kiedy Fundacja Sztuki Polskiej ING zaczęła współpracować z Zachętą? Na czym ta współpraca polega i co dzięki niej zyskaliście?**

**Maria Rubersz:** Formalna współpraca Fundacji z Zachętą — Narodową Galerią Sztuki trwa od 2004 roku. Podstawowym celem zawartego porozumienia jest wsparcie niewielkiej organizacji przez doświadczoną instytucję. Ekspertka pomoc to rozmowy na temat wizji Fundacji, poszczególnych artystów czy konkretnych dzieł sztuki. Ale też wsparcie w codziennej pracy, czyli możliwość uzyskania od specjalistów zatrudnionych w Zachęcie wskazówek dotyczących np. archiwizacji czy konserwacji dzieł sztuki. Wieloletnia współpraca z Zachętą to przede wszystkim jednak partnerska relacja i wspólny cel, jakim jest wspieranie sztuki współczesnej i jej upowszechnianie. Wiele ciekawych inicjatyw realizowanych w Polsce przez instytucje, fundacje czy firmy zostało zaprzeczonych w wyniku zmian strategii, poważnych reorganizacji czy zwykłych zaniedbań. Zachęta jest gwarantem, że w razie likwidacji Fundacji wspaniała kolekcja prac polskich artystów współczesnych nie ulegnie rozproszaniu. Statut Fundacji gwarantuje bowiem, że zostanie przekazana Zachęcie, stając się częścią narodowego dziedzictwa.

**Czy kolekcja Fundacji Sztuki Polskiej ING zmienia myślenie ludzi ze świata biznesu o sztuce współczesnej?**

**Kamila Bondar:** Zbiory są eksponowane w biurach centrali ING Banku Śląskiego w Warszawie i Katowicach, dzieła wiszą na korytarzach, w gabinetach i salach konferencyjnych, a pracownicy mają z nimi codzienny kontakt. Niektóre lubią bardziej, inne mniej. Niekiedy długo trzeba szukać odpowiedniego miejsca i sąsiedztwa dla konkretnego dzieła. Inne są tak pożądane, że wielu chce je mieć blisko swojego biurka i dochodzi do ostrych negocjacji. Sama kolekcja jest obiektem ciągłych dyskusji i ocen.

Ankieta przeprowadzona w czerwcu przez studentkę Amsterdam Business School potwierdziła, że konsumpcja kultury wysokiej jest wyższa wśród pracowników ING i innych firm tworzących zbiory dzieł sztuki. Nie wiem, czy pracownicy ING rzeczywiście częściej niż inni chodzą na wystawy sztuki współczesnej, ale z pewnością coraz większa ich część rozumie, że sztuka nie musi być „ładna” czy tylko przedstawiająca. Często zaskakują mnie przemyślenia kolegów wynikające z dłuższego obcowania z danym dziełem. Świadczą dobitnie o tym, że sztuka działa! Wiele osób uczestniczy też w cotygodniowych spotkaniach z kolekcją, podczas których opowiadam o wybranym artyście, przedstawiając jego osobę i poszerzając pole interpretacji prac. Niektórzy rozpoczynają też budowę własnych domowych zbiorów sztuki i wiem, że kolekcja Fundacji ma duży wpływ na kształtowanie ich osobistych wyborów. ●●●

**Tell us about the beginnings of the ING Polish Art Foundation.**

**Aneta Prasał-Wiśniewska:** Everything began with the exhibition of CoBrA group, presenting works from the collections of the Stedelijk Museum in Amsterdam and the Louisiana Museum of Modern Art in Humlebæk, Denmark, which opened at the Zachęta in February 1998. In the 1990s, examples of business sponsoring artistic events, and contemporary art in particular, were rare, so we welcomed ING's decision to support the rather costly project. The show must have been to the liking of the directors and execs from Plac Trzech Krzyży, and they must have found Zachęta trustworthy, for shortly after the exhibition's launch we were approached by Beata Kruczek, head of ING's public relations in Poland, with a proposition to help create the collection. Since I had the pleasure of curating the CoBrA show, the proposition landed on my desk. So began a fascinating period of laying the framework of the Foundation's collection, which lasted through summer 2001 when Hanna Wróblewska, today the Zachęta's director, stepped in as the person in charge of the collection's artistic supervision. Inspiration, of course, came from ING's collection in the Netherlands, started in the 1970s, but there was supposed to be something else too: vision, courage, curiosity and fascination with art. The Polish art market was only emerging, and ambitious art galleries were few and far between, so we'd invite ourselves to artists for tea and rummage through the works in the studios. It was exciting, informal, fresh. With the hindsight of the past seventeen years it is clear that the ING collection and the Foundation have been part of a fundamental transformation of the Polish art market, its perception at home and abroad. Laying the framework of the collection, we knew those changes would soon take place, though their scale was hard to predict at the time.

**What was the Foundation's and the collection's role in the bank's structure? Did you work further with the artists whose works were acquired for the collection?**

**Magda Kochanowska:** The Foundation's role within the bank — and within the ING group — was clearly defined from the beginning: to support Polish artists, especially those from the young generation. At first, the Foundation devoted itself to acquiring artworks, which were then displayed in office spaces. Gradually, however, new forms of support were developed, such as exhibitions: the small-scale but interesting *Blue Almost White*, curated by Katarzyna Słoboda, or Jakub Julian Ziółkowski's show at the Zachęta. Reproducing fragments of selected paintings on ING pay cards was a project that went a long way towards connecting the worlds of art and finance (as well as making known many works from the collection). To this day I see people paying with pieces of plastic bearing an image of Grzegorz Szwed's *The Painter's Eye*. The Foundation made sure that the reproductions were accompanied by the author's name and a note that the works are part of the Foundation's collection.

It wasn't always possible to continue working with the artists whose works had been acquired for the Col-

lection, but we tried to stay in touch with them, follow their careers, organise meetings. I always tried to meet the artists in person, even if the actual acquisition was done through a gallery. Many of those acquaintances have continued to this day.

**When did the ING Polish Art Foundation's collaboration with the Zachęta — National Gallery of Art begin? What's the essence of this collaboration and what benefits have you derived from it?**

**Maria Rubersz:** Formally, the Foundation and the Zachęta have collaborated since 2004. The main purpose of the agreement is for an experienced institution to provide support to a small organisation. Expert help means discussions about the Foundation's vision, the different artists or specific artworks. But it also means receiving support in your daily work, such as being able to ask the Zachęta specialists for tips regarding the archiving or conservation of works of art. Above all, however, the long-term cooperation with the Zachęta gallery has been focused on building a partnership and pursuing the common goal of supporting and popularising contemporary art. Many interesting initiatives launched in Poland by institutions, foundations or companies have run aground due to strategy changes, major reorganisations or simple neglect. The Zachęta guarantees that if the Foundation is liquidated, a magnificent collection of contemporary Polish art won't be dispersed. In such a case, as stipulated in the Foundation's statute, the collection will be transferred to the Zachęta, becoming part of national heritage.

**What impact has the ING Polish Art Foundation's collection had on how businesspeople think about contemporary art?**

**Kamila Bondar:** Works from the collection are on display at ING Bank Śląski's headquarters in Warsaw and Katowice, in corridors, offices and conference rooms, and employees see them on a daily basis. Some they like more, some less. There are cases when finding the right place and setting for a particular work takes a long time. Others are so coveted everyone wants them close to their desk and there's some tough negotiating. The collection itself inspires constant debates and opinions.

A survey conducted in June 2015 by a student of the Amsterdam Business School showed that the consumption of high-brow art is statistically higher among the personnel of ING and other companies that develop their own art collections. I don't know if ING employees visit contemporary art exhibitions more often than others, but certainly more and more of them have realised that art doesn't have to be 'pretty' or simply representational. I am often surprised when colleagues who have spent some time in the presence of a work voice their reflections. They clearly confirm that art works! Many persons participate also in weekly meetings with the collection, where I discuss the given artist, presenting their biography and broadening the field of their work's interpretation. Some colleagues have started their own, private, art collections and I know that the Foundation's collection serves as an important inspiration for their personal choices. ●●●



foto: dzięki uprzejmości artystów | photos courtesy of the artists

Artyści  
w trakcie pracy  
nad projektem

Artists working  
on the project

# Agata Kus, Michał Dymny. Przetwornik

## Agata Kus, Michał Dymny. Converter

kuratorka | curator: **Magda Kardasz**

współpraca | collaboration: **Karolina Bielawska**

„Wszystkie sztuki nieustannie aspirują do osiągnięcia statusu muzyki” — napisał w 1888 roku brytyjski estetyk Walter Pater. Uwaga Patera oddaje ducha dziewiętnastowiecznej estetyki, która gloryfikowała muzykę jako najbardziej ulotną i transcendentną ze sztuk. Niemniej jednak niecały wiek później pogląd ten uległ całkowitemu odwróceniu, gdy awangardowi kompozytorzy zaczęli wyobrażać sobie muzykę jako aspirującą do osiągnięcia statusu malarstwa. Morton Feldman, John Cage, Cornelius Cardew, Anthony Braxton i inni dedykowali swoje dzieła malarzom oraz zaczęli pojmować pisanie partytury — wizualnego aspektu kompozycji muzycznej — już nie jako środka do osiągnięcia pewnego celu, ale jako cel sam w sobie.

Christoph Cox, *Wizualne dźwięki: o partyturach graficznych*, w: *Kultura dźwięku. Teksty o muzyce nowoczesnej, słowo/obraz terytoria*, Gdańsk 2010, s. 240

Przytoczony fragment artykułu stanowi punkt wyjścia do podjęcia tematu relacji między dwoma rodzajami sztuki — wizualną i audialną — tematu, który wyznacza kontekst wystawy Agaty Kus i Michała Dymnego w Miejscu Projektów Zachęty.

Praca jest próbą oddania charakteru konstrukcji obrazu poprzez dźwięk generowany w trakcie procesu malowania. Interaktywna rama, w którą wpisane jest płótno, reaguje na ruchy pędzla i interpretuje je za pomocą przypisanego im algorytmu. Malarz pełni tu równocześnie funkcję kompozytora, mimowolnie decydującego o sposobie organizacji dźwięków przy każdym dotknięciu płótna. Obraz jest swego rodzaju partyturą stwarzającą się stopniowo w toku powstawania dzieła.

Skończony obraz to dzieło statyczne, zamknięte w przestrzeni i zastygłe w czasie, pozbawione charakteru temporalnego. Przemiana sztalugi w instalację muzyczną podkreśla etapowość jego powstawania, kładzie nacisk na element zmiany. Wyzwalany ruchem dźwięk odzwierciedla nakładanie przez malarza kolejnych warstw farby, konsekwentne działanie wbrew entropii poprzez systematyczne komplikowanie materiału plastycznego.

Dobór dźwięków tworzących kompozycję zawiera czynnik przypadku, jest częściowo losowy, łącząc w sobie swego rodzaju aleatoryzm i elementy improwizacji. ●●●

**Michał Dymny** jest kompozytorem oraz muzykiem improwizatorem. Na gitarze elektrycznej wykształcił indywidualny styl oparty m.in. na technikach sonorystycznych i preparacjach instrumentu. Współtworzył krakowski kolektyw Improvising Artists, a także projekty Entropy, Process — Laboratory of Intuition oraz Cracow Improvisers Orchestra. W latach 2008–2009 organizował Open Sessions — otwarte sesje muzyki swobodnie improwizowanej. Współpracuje z improwizatorami z wielu krajów, brał udział w festiwalach *Sacrum Profanum*, *Audio Art*, *Unsound*, *Sound Exchange*. Angażuje się w liczne inicjatywy związane z improwizacją kolektywną, gra w zespołach Nucleon, HiQ i Institute of Intuition oraz komponuje muzykę teatralną i filmową, działając w grupie Sound Ensemble.

**Agata Kus** jest absolwentką Wydziału Malarstwa Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie (dyplom w 2012 w pracowni Leszka Misiaka). Doktorantka tejże uczelni. Zajmuje się głównie malarstwem, rysunkiem i wideo. Laureatka wielu nagród i stypendiów, w tym prestiżowej nagrody głównej Test Exposure WRO Media Art Biennale 2015, Grand Prix III Przeglądu Sztuki Młodych *Świeża krew* i innych. Współpracuje z krakowską Galerią Zderzak, Sandhofer Galerie w Salzburgu i Maelle Galerie w Paryżu. Jej prace znajdują się w wielu kolekcjach prywatnych i muzealnych (m.in. Audioteka Centrum Sztuki WRO we Wrocławiu, Muzeum Sztuki Współczesnej MOCAK w Krakowie).

‘All art constantly aspires towards the condition of music’, the British aesthete Walter Pater wrote in 1888. Pater’s remark captured the spirit of 19th-century aesthetics, which glorified music as the most ethereal and transcendent of the arts. Less than a century after Pater’s declaration, however, this view was turned on its head, as avant-garde composers began imagining a music that aspired to the condition of painting. Morton Feldman, John Cage, Cornelius Cardew, Anthony Braxton and others dedicated their works to painters and started to conceive the visual aspect of musical composition — the writing of a score — no longer merely as a means to an end but as an end in itself.

Christoph Cox, ‘Visual Sounds: On Graphic Scores’, in *Audio Culture: Readings in Modern Music*, ed. Christoph Cox, Daniel Warner, A&C Black, 2004, p. 187

The above quotation serves as a starting point for taking up the issue of the relationships between two kinds of art — visual and audial — an issue that provides the context of Agata Kus and Michał Dymny’s exhibition at the Zachęta Project Room.

The work attempts to capture the constructional character of the painted image through the sound generated in the course of the process of painting. An interactive frame reacts to the brush strokes and interprets them using a special algorithm. The painter is also a composer here, determining the organisation of sounds every time he touches the canvas. The painting, consequently, becomes a kind of score, creating itself in the course of the work’s production.

A finished painting is a static work, closed in space and frozen in time, devoid of a behavioural aspect. The transformation of a palette into a music installation highlights the stage-by-stage process of its making, emphasising the element of change. Sound, activated by movement, reflects the application of the successive layers of paint by the painter, a consistent action against entropy through the systematic complication of the visual material.

The sounds comprising the composition are selected in part randomly, combining a kind of aleatoricism with elements of improvisation. ●●●

**Michał Dymny** is a composer and improvising musician. He has developed his own guitar-playing style based on sonoristic techniques and instrument preparation, among other things. He co-founded the Kraków-based collective Improvising Artists as well as projects such as Entropy, Process — Laboratory of Intuition or Cracow Improvisers Orchestra. In 2008–2009, he organised open sessions of freely improvised music. He has collaborated with improvisers from many countries and has participated in festivals such as *Sacrum Profanum*, *Audio Art*, *Unsound* or *Sound Exchange*. He keeps joining collective improvisation initiatives, plays in the bands Nucleon, HiQ and Institute of Intuition, and composes theatre and film music as part of Sound Ensemble.

**Agata Kus** holds a master’s degree in Painting from the Academy of Fine Arts in Kraków (graduated in 2012 in the studio of Leszek Misiak), where she is currently studying for her PhD. Her favourite media are painting, drawing and video. Recipient of numerous awards and fellowships, including the prestigious main award of Test Exposure WRO Media Art Biennale 2015, Grand Prix of the Third Review of Young Art ‘Fresh Blood’ and others. Represented by Zderzak Gallery in Kraków, Sandhofer Galerie in Salzburg and Maelle Galerie in Paris. Her works are held in numerous private and institutional collections, e.g. the WRO Art Centre Audiotheque in Wrocław or the MOCAK Museum of Contemporary Art in Kraków.

# Kalendarz wydarzeń | The Events Calendar

## Zaraz po wojnie

2 grudnia (środa), godz. 17 ○

Wykład z cyklu *Świat od nowa. Sztuka w Polsce lat czterdziestych i jej konteksty*: dr Piotr Korduba, *Nieludowa ludowość. Jak wzornictwo miało potężyć wieś z miastem*

→ sala multimedialna, wejście od ul. Burschego

7 grudnia (poniedziałek), godz. 19.15 ○

Oprowadzanie kuratorskie Joanny Kordjak i Agnieszki Szewczyk

8 grudnia (wtorek), godz. 17.30 ⊕ ○

Spotkanie z cyklu *Sztuka dostępna. Spotkania ze sztuką współczesną dla osób z dysfunkcją słuchu*

→ zapisy: formularz zgłoszeniowy na stronie zacheta.art.pl lub a.zdzieborska@zacheta.art.pl

8 grudnia (wtorek), godz. 18 ○

Pokaz filmu *Skarb*, reż. Leonard Buczkowski, Polska, 1948, 102 min

→ sala multimedialna, wejście od ul. Burschego

9 grudnia (środa), godz. 17 ○

Wykład z cyklu *Świat od nowa. Sztuka w Polsce lat czterdziestych i jej konteksty*: prof. Marta Leśniakowska, *Przed obrazem ruin. Widmowość i melancholia*

→ sala multimedialna, wejście od ul. Burschego

## Marek Sobczyk

### „muzeum” w cudzysłowie

4 grudnia (piątek), godz. 19 ○

wernisaż

7 grudnia (poniedziałek), godz. 18 ○

Oprowadzanie autorskie Marka Sobczyka

9 grudnia (środa), godz. 17 ⊕ ○ AD»

Spotkanie z cyklu *Sztuka dostępna. Spotkania ze sztuką współczesną dla osób z dysfunkcją wzroku*

→ zapisy: formularz zgłoszeniowy na stronie zacheta.art.pl lub a.zdzieborska@zacheta.art.pl

16 grudnia (środa), godz. 17 ○

Spotkanie z Markiem Sobczykiem w ramach cyklu *Sztuka i filozofia*; prowadzenie: dr Monika Murawska, dr Mateusz Salwa, dr Piotr Schollenberger

→ sala multimedialna, wejście od ul. Burschego

21 stycznia (czwartek), godz. 12–20 ○

*Jarostaw Modzelewski, Marek Sobczyk Dwuosobowy Kongres Twórców Kołaczy* [„Kongres Rysowników” w cudzysłowie]

→ sala warsztatowa

22 stycznia (piątek), godz. 12.15 ⊕ ○

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

→ prowadzenie: Barbara Dąbrowska i Maria Kosińska

→ zapisy: formularz zgłoszeniowy na stronie zacheta.art.pl lub informacja@zacheta.art.pl

## Sztuka w naszym wieku

12 grudnia (sobota), godz. 14–22 ○

Otwarcie wystawy:

godz. 14 Otwarte warsztaty i gry na wystawie dla osób w każdym wieku

godz. 16 Oprowadzanie międzypokoleniowe

→ prowadzenie: Maria Szczycińska, Pola (lat 10), Aniela (lat 7), Tosia (lat 5)

godz. 17 Oprowadzanie autorskie Rafała Dominika i Szymona Żydka

godz. 19 Oficjalne otwarcie wystawy + DJ set

17 grudnia (czwartek), godz. 18 ○

Oprowadzanie autorskie Rafała Dominika i Szymona Żydka

18 grudnia (piątek), godz. 12.15 ⊕ ○

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

→ prowadzenie: Barbara Dąbrowska i Maria Kosińska

→ zapisy: formularz zgłoszeniowy na stronie zacheta.art.pl lub informacja@zacheta.art.pl

7 stycznia (czwartek), godz. 18 ○

Oprowadzanie Iwo Zmyślonego

13 stycznia (środa), godz. 17 ○

Spotkanie z cyklu *Sztuka i filozofia*; prowadzenie: dr Monika Murawska, dr Mateusz Salwa, dr Piotr Schollenberger

→ sala multimedialna, wejście od ul. Burschego

14 stycznia (czwartek), godz. 18 ○

Oprowadzanie Dawida Radziszewskiego

17 stycznia (niedziela), godz. 14 ●

Oprowadzanie dla dzieci

→ prowadzenie: Tola Carbol (lat 7)

21 stycznia (czwartek), godz. 18 ○

Oprowadzanie Tymka Borowskiego

23 stycznia (sobota), godz. 17 ⊕ ○

*Sztuka? Też tak potrafisz!* Warsztaty malarskie ze Sławkiem Pawszakiem

→ zapisy: formularz zgłoszeniowy na stronie zacheta.art.pl lub informacja@zacheta.art.pl

28 stycznia (czwartek) godz. 18 ○

Oprowadzanie Bogny Świątkowskiej

## INNE WYDARZENIA

7 grudnia (poniedziałek), godz. 12–21 ○

DZIEŃ OTWARTY

## 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 szkół i przedszkoli

→ 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

→ zapisy: formularz zgłoszeniowy na stronie zacheta.art.pl lub informacja@zacheta.art.pl

### Warsztaty rodzinne

godz. 12.30 (dzieci w wieku 3–6 lat)

godz. 15 (dzieci w wieku 7–10)

→ koszt: 18 zł (bilet rodzinny)

→ zapisy: formularz zgłoszeniowy na stronie zacheta.art.pl lub informacja@zacheta.art.pl

### Warsztaty rodzinne z cyklu *Co robi artysta?*

Warsztaty skierowane do rodzin z dziećmi z zaburzeniami ze spektrum autyzmu. W małych grupach zwiędzamy aktualne wystawy, poznajemy dzieła sztuki współczesnej i sami tworzymy swoje prace. Warsztaty prowadzone są przez edukatorów przeszkolonych przez terapeutów Fundacji SYNOPSIS i świadomych potrzeb osób z autyzmem. Odbywają się raz w miesiącu, w soboty, w dwóch grupach wiekowych.

terminy: 12 grudnia 2015, 23 stycznia 2016

→ koszt: 18 zł (bilet rodzinny)

→ zapisy: formularz zgłoszeniowy na stronie zacheta.art.pl lub a.zdzieborska@zacheta.art.pl


### Oprowadzania

Oprowadzanie w języku polskim, angielskim, niemieckim lub francuskim

→ koszt: 150 zł; grupa: maksymalnie 30 osób

→ zapisy: formularz zgłoszeniowy na stronie zacheta.art.pl lub informacja@zacheta.art.pl

Znajdź nas na | [find us on:](#)

 / zacheta

 @galeria\_zacheta

 @Zacheta



- wstęp wolny | admission free
- wstęp w cenie biletu | admission included in entrance fee
- wstęp płatny | entrance fee
- ⊕ obowiązują zapisy | registration required

- pętla indukcyjna | induction loop
- dostępne dla niesłyszących | accessible for the deaf and hearing impaired
- AD**) audiodeskrypcja | audio description

## Just after the War

**2 December** (Wednesday), 5 p.m. ○  
Lecture from the series *The World Anew. Art in Poland in the Forties and its Contexts*: Dr. Piotr Korduba, *How Design was Meant to Connect Village and City*  
→ multimedia room, entrance from Burschego Street

**7 December** (Monday), 7.15 p.m. ○   
Curatorial guided tour by Joanna Kordjak and Agnieszka Szewczyk

**8 December** (Tuesday), 5.30 p.m. ⊕ ○   
Meeting from the series *Accessible Art. Meetings with Contemporary Art For Those with Hearing Impairments*  
→ registration: registration form on the site zacheta.art.pl or a.zdzieborska@zacheta.art.pl

**8 December** (Tuesday), 6 p.m. ○  
Film screening *Skarb [The Treasure]*, dir. Leonard Buczkowski, Poland, 1948, 102 min.  
→ multimedia room, entrance from Burschego Street

**9 December** (Wednesday), 5 p.m. ○  
Lecture from the series *The World Anew. Art in Poland in the Forties and its Contexts*: Prof. Marta Leśniakowska, *In Front of an Image of Ruins. Spectrality and the Melancholy*  
→ multimedia room, entrance from Burschego Street

## Marek Sobczyk 'museum' in quotation marks

**4 December** (Friday), 7 p.m. ○  
Exhibition opening

**7 December** (Monday), 6 p.m. ○   
Guided tour by Marek Sobczyk

**9 December** (Wednesday), 5 p.m. ⊕ ○ **AD**)  
Meeting from the series *Accessible Art. Meetings with Contemporary Art For Those with Sight Impairments*  
→ registration: registration form on the site zacheta.art.pl or a.zdzieborska@zacheta.art.pl

**16 December** (Wednesday), 5 p.m. ○  
Meeting with Marek Sobczyk as part of the *Art and Philosophy* series; led by Dr. Monika Murawska, Dr. Mateusz Salwa and Dr. Piotr Schollenberger  
→ multimedia room, entrance from Burschego Street

**21 January** (Thursday), 12–8 p.m. ○  
*Jarosław Modzelewski, Marek Sobczyk Two-day Congress of Creators of Collages [Congress of Makers of Drawings' in Quotation Marks]*  
→ workshop room

**22 January** (Friday), 12.15 ⊕ ○  
Meeting from the series *Look/See. Contemporary Art and Seniors*  
→ led by Barbara Dąbrowska and Maria Kosińska  
→ registration: registration form on the site zacheta.art.pl or informacja@zacheta.art.pl

## Art in Our Age

**12 December** (Saturday), 2 p.m.–10 p.m. ○  
Exhibition opening  
2 p.m. Open workshops and games at the exhibition for people of all ages

4 p.m. Inter-generational guided tour  
→ led by Maria Szczycińska, Pola (age 10), Anieli (age 7), Tosia (age 5)

5 p.m. Guided tour by Rafał Dominik and Szymon Żydek

7 p.m. Official exhibition opening + DJ set

**17 December** (Thursday), 6 p.m. ○  
Guided tour by Rafał Dominik and Szymon Żydek

**18 December** (Friday), 12.15 ⊕ ○  
Meeting from the series *Look/See. Contemporary Art and Seniors*  
→ led by Barbara Dąbrowska and Maria Kosińska  
→ registration: registration form on the site zacheta.art.pl or informacja@zacheta.art.pl

**7 January** (Thursday), 6 p.m. ○  
Guided tour by Iwo Zmyślony

**13 January** (Wednesday), 5 p.m. ○  
Meeting from the series *Art and Philosophy*; led by Dr. Monika Murawska, Dr. Mateusz Salwa and Dr. Piotr Schollenberger  
→ multimedia room, entrance from Burschego Street

**14 January** (Thursday), 6 p.m. ○  
Guided tour by Dawid Radziszewski

**17 January** (Sunday), 2 p.m. ●  
Guided tour for children  
→ led by Tola Carbol (age 7)

**21 January** (Thursday), 6 p.m. ○  
Guided tour by Tymek Borowski

**23 January** (Saturday), 5 p.m. ⊕ ○  
*Art? You Can Do It! Workshops with Sławek Pawszak*  
→ registration: registration form on the site zacheta.art.pl or informacja@zacheta.art.pl

**28 January** (Thursday), 6 p.m. ○  
Guided tour by Bogna Świątkowska

## OTHER EVENTS

**7 December**, 12–9 p.m. ○  
OPEN DAY

## WORKSHOPS AND GUIDED TOURS

During the whole period of the duration of exhibitions we run workshops whose goal is to get to know exhibitions better, to encourage the asking of questions and to motivate creative thinking.

### Workshops for Schools and Kindergartens

→ sessions take place on Tuesdays and Fridays from 12 noon  
→ cost: 150 zł for groups of up to 25 (for kindergartens and elementary schools), and up to 30 (for middle and upper schools)  
→ duration: about 90 min.  
→ registration: registration form on the site zacheta.art.pl or informacja@zacheta.art.pl

### Family Workshops

12.30 p.m. (children 3–6)  
3 p.m. (children 7–10)  
→ registration: registration form on the site zacheta.art.pl or informacja@zacheta.art.pl  
→ cost: 18 zł (family ticket)

### Family Workshops from the Series What Does an Artist Do?

Workshops designed for families with children with autism related conditions. In small groups, we visit current exhibitions and get to know works of contemporary art and create works ourselves. Workshops are led by educators trained by therapists from the SYNAPSIS Foundation and aware of the needs of people with autism. They take place once a month, on a Saturday, in two age groups.

dates: 12 December 2015, 23 January 2016  
→ registration: registration form on the site zacheta.art.pl or a.zdzieborska@zacheta.art.pl  
→ cost: 18 zł (family ticket)

### Guided Tours

Guided tours in Polish, English, German or French  
→ cost: 150 zł; group: maximum of 30 people  
→ registration: registration form on the site zacheta.art.pl or informacja@zacheta.art.pl

# W Księgarni Artystycznej

## At the Art Bookshop



### *Zaraz po wojnie* [Just after the war]

pod redakcją | edited by Joanna Kordjak, Agnieszka Szewczyk  
projekt graficzny | graphic design: Krzysztof Bielecki  
wersja językowa polska (z angielskim streszczeniem) |  
Polish edition (with English summary)  
stron | pages 364  
cena | price 80 zł  
Zachęta — Narodowa Galeria Sztuki, Warszawa 2015  
ISBN 978-83-64714-22-1

autorzy | authors: Waldemar Baraniewski, Anna Frąckiewicz, Dorota Jarecka, Joanna Kordjak, Eryk Krasucki, Marta Leśniakowska, Luiza Nader, Agata Pietrasik, Krzysztof Pijarski, Piotr Rypson, Grzegorz Rytel, Piotr Stodkowski, Agnieszka Szewczyk, Maciej Szymanowicz, Wojciech Świdziński, Katarzyna Uchowicz, Wojciech Włodarczyk

Publikacja towarzysząca wystawie *Zaraz po wojnie* odsłania powojenny krajobraz polskiej sztuki w całym jego tragizmie, splątaniu, niepewności i wieloznaczności. Pokazuje, w jaki sposób w pierwszych latach nowej, dynamicznie zmieniającej się rzeczywistości społeczno-politycznej i atmosferze, z jednej strony, „euforii odbudowy” i nadziei, z drugiej, powojennej żałoby i „wielkiej trwogi”, odnajdywali się artyści. Był to dla nich czas dramatycznych wyborów zarówno etycznych, jak i artystycznych. Jedni, wypierając przeszłość, próbowali wrócić do przedwojennego artystycznego porządku, inni szukali języka zdolnego oddać wojenną apokalipsę. Kilkanaście esejów na temat polityki kulturalnej, malarstwa, architektury i urbanistyki, a także filmu i fotografii tego okresu uzupełnionych zostało krótkimi tekstami poświęconymi historii wybranym dzieł, wystaw, wydarzeń czy instytucji. Autorzy przyglądają się takim fenomenom, jak zawłaszczanie wyprac-

wanych jeszcze w latach trzydziestych XX wieku stylów i artystycznych języków przez propagandę nowej władzy, krajobraz zrujnowanych miast — w jego utylitarnym i metaforycznym z znaczeniu, wielopoziomowy kontekst funkcjonowania fotografii czy ciekawe środowiska artystyczne. Książka zawiera kalendarium wydarzeń politycznych i artystycznych, a jej epilog stanowią teksty pięciu samokrytyk złożonych przez ważne dla tego czasu postaci, również bohaterów wystawy: Mieczysława Bermiana, Jerzego Borejsę, Tadeusza Borowskiego, Bohdana Lacherta i Andrzeja Wróblewskiego. Nowa władza wciągała najlepszych artystów w swoje agitacyjne maszyny, by niebawem, żądając od nich samokrytyki, narzucić im jedynie słuszną doktrynę twórczą. Teksty te są ważnym i wymownym dokumentem końca tego neuralgicznego pięciolecia, jak i zapowiedzią kolejnej epoki.

Accompanying the exhibition *Just After the War*, the publication paints the landscape of post-WWII Polish art in all its tragedy, complexity, uncertainty and ambiguity. It shows how artists reacted to the new, dynamically changing socio-political reality and an atmosphere, on the one hand, of the 'euphoria of reconstruction', and on the other, of post-war mourning and 'great trepidation'. For them, it was a time of dramatic choices, both ethical and artistic. Some, repressing the past, tried to return to the pre-war artistic order; others sought a language capable of expressing the apocalypse of war. A dozen or so essays dealing with the era's cultural policy, painting, architecture, urban planning, film and photography have been accompanied by short texts devoted to the history of selected works, exhibitions, events or institutions. The authors examine phenomena such as the appropriation by the new regime's propaganda of styles and artistic idioms developed back in the 1930s, the landscape of ruined cities (in both its utilitarian and metaphoric meanings), the multifarious contexts of photography, or interesting artistic milieus.

The book includes a chronology of political and artistic events, with an epilogue in the form of self-criticisms written at the time by five important figures of the era, who are also among the protagonists of the exhibition: Mieczysław Berman, Jerzy Borejsa, Tadeusz Borowski, Bohdan Lachert, and Andrzej Wróblewski. The new regime pulled the best artists into its propaganda machinery in order to soon demand self-criticism from them and force them to accept the only correct artistic doctrine. These texts serve as an important and meaningful testimony of the end of the five-year period as well as heralding the next era.



Małgorzata Bogdańska-Krzyżanek, Zofia Dubowska, Maria Świerżewska-Franczak

*Bardzo nam się podoba. Współczesna. Sztuka.*

*Pytania* [We like it very much. Contemporary. Art. Questions]

projekt graficzny | graphic design: Syfon Studio  
wersja językowa polska | Polish edition  
stron | pages 116

Zachęta — Narodowa Galeria Sztuki, Warszawa 2015  
ISBN 978-83-64714-19-1

Publikacja sfinansowana ze środków Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego | Publication financed by the Ministry of Culture and National Heritage

To pierwsza książka dla młodzieży o polskiej sztuce współczesnej. Inspiracją dla niej stał się przewodnik po każdej wystawie wręczany zwiedzającym wystawy w Zachęcie. Składa się on wyłącznie z pytań pomocnych przy samodzielnej interpretacji dzieł sztuki.

Książka oparta została na kolekcji Zachęty — Narodowej Galerii Sztuki i zawiera reprodukcje ok. 30 dzieł sztuki najnowszej i towarzyszące im pytania. Ważne są tu nie tyle same prace, ile umiejętność stawiania pytań. Poza reprodukcjami dzieł zamieszczamy krótkie biografie artystów, przybliżamy kontekst powstania dzieła, przytaczamy komentarze twórców na temat pracy, interpretacje kuratora czy zalecenia konserwatorskie — wszelkie „dane”, które pomogą czytelnikowi odpowiedzieć na postawione pytanie i sprowokują do postawienia własnych. Młodzi ludzie nie oczekują kolejnej porcji

wiedzy, wykładu i materiału do „opanowania”, lecz rozbudzenia ciekawości i traktowania poważnie ich przeżyć i spostrzeżeń. Książka pozostawiająca interpretację otwartą i nie przekazującą jedynie słusznych prawd wychodzi tym oczekiwaniom naprzeciw.

Wśród prezentowanych artystów znaleźli się m.in. Mirosław Bałka, Wojciech Bąkowski, Stanisław Dróżdź, Paweł Jarodzki, Katarzyna Kozyra, Julita Wójcik, Zbigniew Libera czy Maria Pinińska-Bereś. Do publikacji dołączamy wspomniany wcześniej przewodnik z pytaniami — pomocne narzędzie, którym można posługiwać się w trakcie zwiedzania wystaw.

The first ever book for young people about Polish contemporary art, it has been inspired by the guide to every exhibition, handed to Zachęta exhibition visitors and consisting solely of questions helpful in interpreting contemporary artworks.

The book has been based on the collection of the Zachęta — National Gallery of Art and features reproductions of some 30 works of contemporary art with accompanying questions. What matters here are not so much the works themselves as the ability to ask questions. Besides reproductions, featured are short artist bios, background information, authors' comments, curatorial interpretations or conservation recommendations — all kinds of 'data' that will help the reader answer the questions posed and provoke him or her to ask their own ones. Rather than another portion of knowledge, lecturing and material to be 'mastered', young people expect things to stimulate their curiosity and for their experiences and observations to be treated seriously. Leaving interpretations open rather than communicating given truths, the book meets these expectations. Among the featured artists are Mirosław Bałka, Wojciech Bąkowski, Stanisław Dróżdź, Paweł Jarodzki, Katarzyna Kozyra, Julita Wójcik, Zbigniew Libera or Maria Pinińska-Bereś. Bundled with the book is the aforementioned guide with questions — a helpful tool for exhibition viewers.

W sprzedaży od  
15 stycznia 2016  
Available from 15 January 2016



# 15 Międzynarodowa Wystawa Architektury w Wenecji w 2016 roku — wyniki konkursu

## 15th International Architecture Exhibition in Venice 2016 — Competition Results

Dnia 1 października 2015 w Zachęcie odbyły się obrady Jury konkursu na kuratorski projekt wystawy w Pawilonie Polskim na Biennale Architektury w Wenecji w 2016 roku. Jury pod przewodnictwem Ewy P. Porębskiej za zwycięski uznało projekt *Podwójna fasada* autorstwa Dominiki Janickiej i Michała Gdaka z Instytutu Designu w Kielcach. Jury doceniło tę pracę m.in. „za zwrócenie uwagi na nieobecny w debacie architektonicznej problem warunków pracy pracowników budowlanych oraz postawienie kwestii świadomości etycznych aspektów produkcji architektury”. Kuratorem generalnym Biennale Architektury w roku przyszłym jest Alejandro Aravena, który tematem przewodnim wystawy uczynił hasło „Raport z frontu”. Autorzy zwycięskiego polskiego projektu piszą: „Na wystawie chcemy zastanowić się nad tym, co uważamy za pierwszy front architektury — czyli nad procesem jej powstawania, frontem robót, działaniami na placu budowy. Chcemy podjąć próbę zrozumienia tego procesu z perspektywy zaangażowanych wń osób — architektów, konstruktorów oraz przede wszystkim pracowników fizycznych, których udział jest zazwyczaj pomijany w dyskusjach o architekturze”. ●●●

Zgodnie z regulaminem konkursu koncepcje i streszczenia scenariuszy zgłoszonych projektów są upubliczniane. Zapraszamy do zapoznania się z nimi na stronie [architektura2016.weebly.com](http://architektura2016.weebly.com)

On 1 October 2015 the Jury, chaired by Ewa P. Porębska, of the competition for a curatorial project of the Polish Pavilion exhibition at the 2016 Venice Architecture Biennale selected the winning submission: *Double Façade* by Dominika Janicka and Michał Gdak from the Institute of Design Kielce. The Jury praised the work for 'highlighting the issue, missing from the architectural debate, of construction workers' working conditions and raising the awareness of the ethical aspects of production.' The title of next year's Architecture Biennale, curated by Alejandro Aravena, is *Reporting from the Front*. As the authors of the winning entry write, 'We want to reflect on what we believe to be the first front of architecture — the process of its making, the 'work front', the construction-site activities. We want to understand this process from the perspective of its participants — architects, constructors and, above all, the manual workers, whose role is usually ignored in architectural debates.' ●●●

In accordance with the competition rules, the concepts and summaries of the submitted projects are made public. They can be accessed at [architektura2016.weebly.com](http://architektura2016.weebly.com)

# Prezenty, prezenty, prezenty...

Christmas gifts . . .



Książki dla dzieci / Books for children  
Książki i albumy / Books and albums  
Wydawnictwa Zachęty /  
Zachęta publications  
Roczne karnety wstępu do Zachęty /  
Zachęta annual tickets  
Gadżety / Gadgets

**Księgarnia Artystyczna**  
The Art Bookshop

ZACHĘTA

**MIEJSCE  
PROJEKTÓW  
ZACHĘTY**

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

**MPZ — Miejsce Projektów Zachęty**  
Zachęta Project Room  
ul. Gałczyńskiego 3, 00-362 Warszawa  
wtorek–niedziela, 12–20  
Tuesdays–Sundays, 12–8 p.m.  
wstęp wolny | admission free

Zachęta — *grudzień 2015, styczeń 2016*  
Zachęta — *December 2015, January 2016*

wydawca | publisher:  
Zachęta — Narodowa Galeria Sztuki  
Zachęta — National Gallery of Art

dyrektorka | director: Hanna Wróblewska  
zespół redakcyjny | editing team: Dorota Karaszewska,  
Małgorzata Jurkiewicz, Marta Miś, Jolanta Pieńkos  
projekt graficzny | graphic design: Magdalena Piwowar  
tłumaczenie | translation: Marcin Wawrzyńczak, Izabela Suchan  
opracowanie zdjęć | image editing: MESA  
łamanie | typesetting: Krzysztof Łukawski  
druk | printed by Argraf, Warszawa

ISBN 978-83-64714-25-2

© Zachęta — Narodowa Galeria Sztuki, Warszawa 2015

Teksty, projekt graficzny i zdjęcia z archiwum Zachęty udostępnione na licencji Creative Commons Uznanie autorstwa-Na tych samych warunkach 3.0. Polska | Texts, graphic design and photographs from the Zachęta archive are licensed under a Creative Commons Attribution-ShareAlike 3.0 Unported license

współorganizator wystawy *Sztuka w naszym wieku*  
coorganiser of the exhibition *Art in Our Age*

FUNDACJA SZTUKI  
POLSKIEJ ING

sponsor wernisaży  
sponsor of the opening receptions

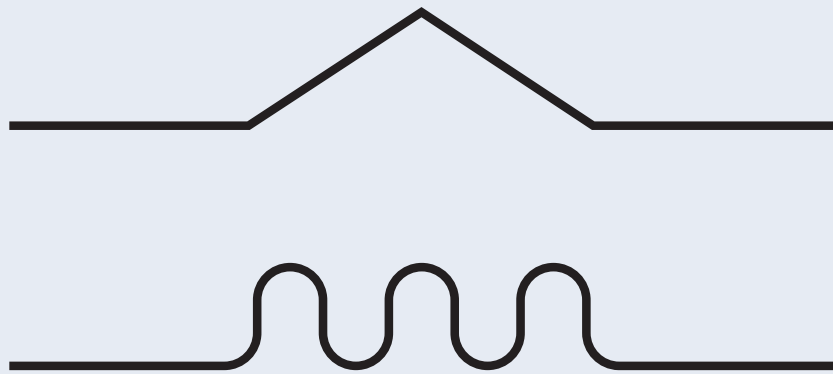
*Freyknecht*

patroni medialni  
media patronage

The Warsaw  
**VOICE**

**STOLICA**

**artinfo.pl**



# TOWARZYSTWO ZACHĘTY SZTUK PIĘKNYCH



foto: | photo by G. Signeale, CC BY 2.0

Targi Art Basel, Bazylea, 2011

Art Basel Fair, 2011

## tzsp.art.pl

Programy członkowskie Towarzystwa Zachęty Sztuk Pięknych dają możliwość kontaktu ze sztuką współczesną na wielu poziomach. Orowadzania kuratorskie, spotkania z artystami, przedpremierowe pokazy wystaw — to tylko niektóre z naszych propozycji.

Podczas dotychczasowych przedpremierowych pokazów wystaw nasi członkowie mieli okazję poznać Paulinę Ołowską, Konrada Smoleńskiego, a także zagranicznych artystów — Luca Tuymansa czy Jana Fabre'a. Kuratorzy oprowadzili członków Towarzystwa po najważniejszych wystawach problemowych prezentowanych przez Zachętę, jak *Postęp i higiena* czy *Kanibalizm? O zawłaszczeniach w sztuce*. Zaprosiliśmy ich również na wernisaż w nietypowej scenerii — w nowo wyremontowanej Kamienicy Raczyńskich przy placu Małachowskiego 2, gdzie w wyjątkowej aranżacji Zachęta przygotowała wystawę prac ze swojej kolekcji *PRAWDA PIĘKNO DOBRO*.

Osoby zainteresowane wzięły też udział w zorganizowanych wyjazdach na targi sztuki i najciekawsze wydarzenia artystyczne za granicą, jak Frieze Art Fair w Londynie w 2013 i 2014 roku czy Biennale Sztuki w Wenecji w 2015, podczas których przygotowaliśmy specjalny program zwiedzania i spotkań z kolekcjonerami i kuratorami.

W tym roku już po raz drugi Towarzystwo było gospodarzem prestiżowej aukcji sztuki współczesnej zorganizowanej przez Fundację Bátor Tábor Polska. Do udziału w aukcji zaprosiliśmy naszych członków. Poprowadził ją znany kolekcjoner i wybitny znawca sztuki współczesnej Simon de Pury.

Programy członkowskie Towarzystwa przeznaczone są dla wszystkich, którzy chcą lepiej poznać sztukę także od innej, zaskakującej strony.

**Podaruj bliskim kartę członkowską Towarzystwa Zachęty Sztuk Pięknych.  
Więcej czasu ze sztuką to dobry plan na nowy rok. ●●●**

The Society for the Encouragement of the Fine Arts membership programmes allow participants to experience contemporary art in manifold ways. Curatorial guided tours, meetings with artists, exhibition previews — these are but some of our propositions.

During the previews organised to date our members have had the opportunity to meet outstanding Polish and international artists, e.g. Paulina Ołowska, Konrad Smoleński, Luc Tuymans or Jan Fabre. Curators have guided Society members through some of the most important exhibitions staged by the Zachęta, such as *Progress and Hygiene* or *Cannibalism? On Appropriation in Art*. They were also able to attend an exhibition launch event held in an unusual setting — the newly renovated Raczyński House at Plac Małachowskiego 2, where the Zachęta was presenting an exhibition of works from its collection, *TRUTH BEAUTY GOODNESS*.

Interested Society members have participated in organised trips to art fairs and major international artistic events, such as London's Frieze Art Fair in 2013 and 2014 or the Venice Biennale in 2015, where we prepared special viewing programmes combined with meetings with collectors and curators.

This year, for the second time, the Society hosted the prestigious contemporary art auction organised by the Bátor Tábor Foundation Poland. Society members were invited to participate, and the auction was conducted by a well-known collector and outstanding expert on contemporary art, Simon de Pury.

The Society for the Encouragement of the Fine Arts membership programmes are for all those who want to experience art from a different, surprising side.

**Membership is the perfect gift, one that can be enjoyed all year round. ●●●**

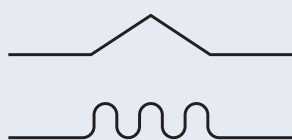
# 1%

Towarzystwo Zachęty Sztuk Pięknych jest od listopada 2013 roku organizacją pożytku publicznego. Przekaż nam 1% podatku na projekty edukacyjne związane z upowszechnianiem sztuki współczesnej, realizowane we współpracy z Zachętą — Narodową Galerią Sztuki.

KRS 0000165010

Towarzystwo Zachęty Sztuk Pięknych przy  
Zachęcie — Narodowej Galerii Sztuki  
pl. Małachowskiego 3  
00-916 Warszawa

tel. +48 22 55 69 674  
info@tzsp.art.pl



TOWARZYSTWO  
ZACHĘTY SZTUK  
PIĘKNYCH