

WRZESIEŃ
SEPTEMBER
PAŹDZIERNIK
OCTOBER
2016

Fair Building | *Fair Building*
Common Affairs. Revisiting
the Views Award —
Contemporary Art from
Poland | *Common Affairs.*
Revisiting the Views Award —
Contemporary Art from Poland
Alicja Dobrucka. *I like you,*
I like you a lot i inne *Alicja*
Dobrucka. I like you, I like you
a lot and others
Bogactwo | *Money to Burn*
Przed, po i pomiędzy.
O decyzjach w konserwacji
dzieł sztuki współczesnej
Before, After and In
Between. Decision-making in
Contemporary Art Restoration
Jacek Malinowski.
Dwubiegunowo
Jacek Malinowski. Bi-polar
Krzysztof Wodiczko
i Jarosław Kozakiewicz.
Rozbrojenie kultury
Krzysztof Wodiczko and
Jarosław Kozakiewicz.
Disarming Culture
Polska — kraj folkloru?
Poland — a Country
of Folklore?
The Artists | *The Artists*
Konferencja *Kultura*
i neuronauka II | *Culture and*
Neuroscience II Conference
Eksperyment łysogórski
50 lat później | *Łysa Góra*
Experiment — 50 Years Later

ZACHĘTA



So-called art in different environments:



Wildlife form



Corporate sponsorship
(So beautiful! Looks exactly like art!)



State sponsorship (So useful!
So community-building!)



In an Art Institution
(So avantgarde! At the very
edge of being art!)

Tymek Borowski, 2016

Zamiast wstępu proponujemy spojrzenie artysty, Tymka Borowskiego, na sztukę w różnych środowiskach: od dzikiej natury, poprzez sponsoring korporacyjny i państwowy, do instytucji sztuki. I zachęcamy do lektury naszego magazynu!

In place of introduction, we propose the perspective of an artist, Tymek Borowski, on art in various environments: beginning with wild nature, through corporate and state sponsorship to art institutions. We hope you'll enjoy reading our magazine!

Spotkanie Project Roomów. MPZ w TABAKALERZE, San Sebastián

Meeting of Project Rooms. Zachęta Project Room at TABAKALERA, San Sebastián

W ramach projektu *Spotkanie Project Roomów* prezentujemy artystów związanych z Miejscem Projektów Zachęty w TABAKALERA International Centre for Contemporary Culture w San Sebastián/Donostii. Od początku roku odbyły się tam pokazy Jaśminy Wójcik (*URSUS <—> TABAKALERA*) oraz Michała Frydrycha (*Morze tropikalne, T-mobile, sadza, szminka*). Od 8 września do 11 grudnia 2016 roku można oglądać projekt Natalii Bażowskiej *12 na minutę*, który jest rodzajem hołdu złożonego wodzie jako naszemu pierwotnemu domowi. Project room TABAKALERY powstał niedawno jako jedna z wielu przestrzeni o różnych funkcjach kulturalnych w dawnej fabryce tytoniu przekształconej w międzynarodowe centrum sztuki. Polscy artyści prezentują tam przygotowane specjalnie na tę okazję prace związane z historią i kontekstem lokalnym (przestrzeń miejsca, przestrzeń miasta). Kuratorka: Magda Kardasz, projekt realizowany we współpracy z Instytutem Polskim w Madrycie. ●●●

Within the Meeting of Project Rooms project, we are presenting artists associated with the Zachęta Project Room at TABAKALERA International Centre for Contemporary Culture in San Sebastián/Donostia. Earlier this year, shows by Jaśmina Wójcik (*URSUS <—> TABAKALERA*) and Michał Frydrych (*Tropical Sea, T-mobile, Soot, Lipstick*) were presented there. From 8 September to 11 December 2016, a project by Natalia Bażowska *12/minute* is on display, which is a kind of homage to water as our original home. TABAKALERA Project Room was established recently as one of the many spaces with cultural functions at the former tobacco factory transformed into an international art center. Polish artists present there site specific works associated with local history and context (space of the venue, space of the city). Curator: Magda Kardasz; the project is implemented in cooperation with the Polish Institute in Madrid. ●●●

Konkurs na projekt wystawy na Biennale Sztuki w Wenecji

Competition for the Curatorial Project for an Exhibition in the Polish Pavilion

23 września w Zachęcie odbędzie się posiedzenie Jury konkursu na kuratorski projekt wystawy w Pawilonie Polskim na 57 Międzynarodowej Wystawie Sztuki w Wenecji. Zwycięski projekt wyłoni niezależne Jury powoływane przez Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego. Wybrany projekt oraz wszystkie konkursowe zgłoszenia zostaną upublicznione. W Zachęcie odbędzie się również pokonkursowa dyskusja z udziałem zaproszonych gości i publiczności. ●●●



zacheta.art.pl



facebook.com/zacheta

On 23 September, the Jury of the competition for the curatorial project for an exhibition in the Polish Pavilion at the 57 International Art Exhibition in Venice will meet at Zachęta. The winning project will be selected by an independent jury appointed by the Minister of Culture and National Heritage. The selected project and all competition entries will be made public. A post-competition discussion with invited guests and the audience will be held at Zachęta. ●●●

Warsaw Gallery Weekend i debata w Zachęcie

Warsaw Gallery Weekend and a debate at Zachęta

W ramach tegorocznego Warsaw Gallery Weekend zapraszamy do Zachęty 24 września o godz. 17 na debatę *Learning from Berlin*. Celem dyskusji jest zaprezentowanie modeli funkcjonowania instytucji artystycznych w Berlinie, omówienie sposobów, w jaki współpracują między sobą oraz pozyskiują środki na działalność artystyczną, a także wypracowanie rekomendacji dla przedstawicieli świata sztuki i instytucji w Warszawie. Aby móc przybliżyć publiczności różne perspektywy, do rozmowy zostali zaproszeni przedstawiciele prywatnych i publicznych berlińskich instytucji wystawienniczych. ●●●

Within this year's Warsaw Gallery Weekend, Zachęta is organising a debate *Learning from Berlin*, on 24 September at 5 p.m. The aim of the discussion is to present models of functioning of art institutions in Berlin, to discuss ways in which they co-operate and raise funds for their activities, and to develop recommendations for the representatives of the art world and institutions in Warsaw. In order to present a variety of perspectives, representatives of both private and public art institutions from Berlin were invited to participate in the debate. ●●●

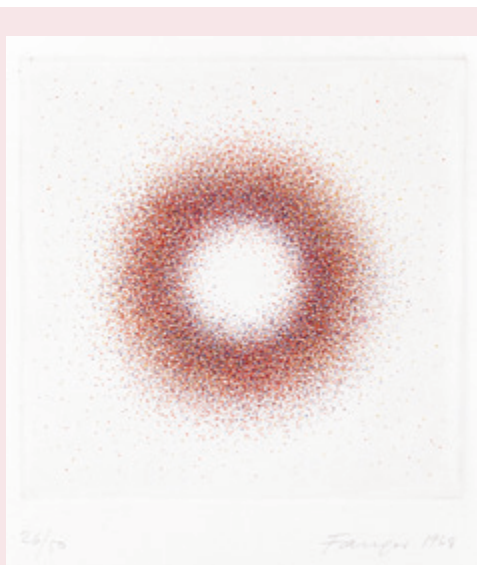
19.10

Fundacja Bátor Tábor Polska — aukcja sztuki współczesnej

Bátor Tábor Polska Foundation — Auction of Contemporary Art

Już po raz trzeci w Zachęcie odbędzie się aukcja sztuki współczesnej Fundacji Bátor Tábor. Dochód z aukcji zostanie przeznaczony na wakacyjne wyjazdy polskich dzieci dotkniętych chorobami nowotworowymi na obóz Bátor Tábor na Węgrzech. Gospodarzem wydarzenia jest Towarzystwo Zachęty Sztuk Pięknych.

The Bátor Tábor Foundation's action of contemporary art will take place at the Zachęta for the third time. All proceeds go towards vacation trips for Polish juvenile cancer patients at the Bátor Tábor camp in Hungary. The event is hosted by the Society for the Encouragement of the Fine Arts.



Zapraszamy na nowy sezon z Towarzystwem Zachęty Sztuk Pięknych! Zobacz, co przygotowaliśmy dla naszych członków na tzsp.art.pl. Karty członkowskie na sezon 2016/2017 z grafiką Wojciecha Fangora z kolekcji Zachęty dostępne już od września w Zachęcie i biurze TZSP, tel. 22 55 69 674.

Join us for a new season with the Society for the Encouragement of the Fine Arts! Find out more and check the highlights on our webpage tzsp.art.pl. New membership cards for the season 2016/2017 will be available in our office, phone 22 55 69 674 starting September.

4–5.11

Konferencja z cyklu *Sztuka edukacji* w Kielcach

Art of Education Conference in Kielce

Dwudniowa konferencja będzie czwartą z cyklu zainicjowanych przez Ministerstwo Kultury i Dziedzictwa Narodowego konferencji *Sztuka edukacji* kierowanych do nauczycieli oraz animatorów kultury i edukatorów pracujących lub współpracujących z instytucjami kultury i organizacjami pozarządowymi działającymi w obszarze kultury. Każdego roku konferencja odbywa się w innym mieście, na terenie innego województwa. Organizatorem i koordynatorem cyklu jest Zachęta, która każdego roku nawiązuje współpracę z lokalnymi instytucjami kultury. Tegoroczna edycja odbędzie się w dniach 4–5 listopada 2016 w Kielcach, a współorganizatorami będą Teatr Lalki i Aktora „Kubuś” oraz Wzgórze Zamkowe — Instytut Designu. ●●●

The two-day conference will be the fourth in a series of *Art of Education* conferences, initiated by the Ministry of Culture and National Heritage, addressed to teachers, cultural animators and educators working or cooperating with cultural institutions and non-governmental organisations in the field of culture. Each year the conference takes place in a different city, in another voivodeship. The conferences are organised and coordinated by Zachęta in cooperation with local cultural institutions. This year's edition will take place

on 4–5 November 2016 in Kielce, with the Puppet and Actor Theatre 'Kubuś' and Wzgórze Zamkowe Institute of Design as co-organisers. ●●●

Polacy na Biennale Architektury w Wenecji

Polacy na Biennale Architektury w Wenecji

Po raz pierwszy w historii Biennale Architektury do głównej wystawy zostali zaproszeni polscy twórcy. Projekt Hugona Kowalskiego i Marcina Szczeliny *Let's talk about garbage* mierzy się z globalnym problemem nadprodukcji śmieci. Współczesne konsumpcyjne społeczeństwa nie troszczą się wystarczająco o „życie po życiu” masowo wytwarzanych przez siebie produktów, szczególnie owiniętych w kolejne warstwy opakowań z tworzyw sztucznych. Projekt to próba wskazania nowych alternatywnych strategii w walce z zalewającą nasze miasta lawiną odpadów. W jaki sposób architektura może wpływać na zmniejszenie ilości odpadów? Jak możemy skuteczniej uczestniczyć w procesie recyklingu? Dlaczego jest to ważne zagadnienie ciągle marginalizowane w większości miast świata? — to tylko kilka z wielu pytań, na które twórcy wystawy starają się odpowiedzieć. Kuratorem wystawy głównej jest Alejandro Aravena.

W 2017 roku projekt *Let's talk about garbage* będzie prezentowany w Parlamencie Europejskim oraz w Katowicach. ●●●

For the first time in the history of the Biennale, Polish artists were invited to participate in the main exhibition. The project *Let's talk about garbage* by Hugon Kowalski and Marcin Szczelina tackles the global problem of overproduction of waste. The modern consumer society does not care enough about the 'afterlife' of their products, massively produced and tightly wrapped in many layers of plastic packaging. The project is an attempt to identify new alternative strategies in the fight against garbage flooding our cities. How can architecture promote waste reduction? How can we participate in the recycling process more effectively? Why is this important issue still marginalised in most cities in the world? These are just a few of the many questions that the authors of the exhibition are trying to answer. The curator of the main exhibition is Alejandro Aravena.

In 2017, the project *Let's talk about garbage* will be presented at the European Parliament and in Katowice. ●●●



foto | photo by Marco Magoga

28.05–27.11.16

Pawilon Polski na 15 Międzynarodowej Wystawie Architektury w Wenecji — la Biennale di Venezia | Polish Pavilion at the 15th International Architecture Exhibition in Venice — la Biennale di Venezia

Fair Building

Fair Building

kuratorka | **curator:** Dominika Janicka

współpraca kuratorska | **curatorial collaboration:** Martyna Janicka, Michał Gdak

zastępca komisarza | **deputy commissioner:** Joanna Waśko

komisarz Pawilonu Polskiego | **Polish Pavilion Commissioner:** Hanna Wróblewska

Wystawa odpowiada bezpośrednio na temat przewodni biennale — „Reporting from the Front” — poruszając kwestie etyczne związane z rolą najmniej docenianego uczestnika procesu architektonicznego — robotnika budowlanego. Zespół kuratorski pokazuje w Pawilonie Polskim plac budowy i stawia pytanie: dlaczego budynki nie mają znaku „fair trade”? Więcej o projekcie: labiennale.art.pl ●●●

The exhibition directly responds to biennale’s theme — ‘Reporting from the Front’ — by addressing the ethical issues facing one of the most underrepresented participants in architecture: the construction worker. Curatorial team creates a full-scale construction site inside the Polish Pavilion and asks the question — why don’t buildings come with ‘fair trade’ marks? More about the project: labiennale.art.pl ●●●

montaż wystawy w Pawilonie Polskim

na sąsiedniej stronie: wejście na wystawę (napis *Kto zbudował twój dom?*)

s. 6

u góry: wernisaż wystawy, 26 maja 2016. Od lewej: Hanna Wróblewska, komisarz Pawilonu Polskiego, dyrektorka Zachęty — Narodowej Galerii Sztuki; prof. Piotr Gliński, I Wiceprezes Rady Ministrów, Minister Kultury i Dziedzictwa Narodowego RP, oraz Tomasz Orłowski, Ambasador RP w Republice Włoskiej i San Marino; u dołu: widok wystawy

s. 7

po lewej: *Fair Building*, 2016, 5-kanałowa instalacja wideo; po prawej: widok wystawy

installation of the exhibition in the Polish Pavilion

opposite: entrance to the exhibition

p. 6

top: exhibition opening, 26 May 2016. From left: Hanna Wróblewska, Commissioner of the Polish Pavillion, Director of Zachęta — National Gallery of Art; Prof. Piotr Gliński, Deputy Prime Minister, Minister of Culture and National Heritage of the Republic of Poland, and Tomasz Orłowski, H.E. Ambassador of the Republic of Poland to the Republic of Italy and Republic of San Marino; bottom: exhibition view

p. 7

left: *Fair Building*, 2016, 5-channel video installation; right: exhibition view







foto: | photo by Maciej Jeloniek



foto: | photo by Maciej Jeloniek





Common Affairs

Revisiting the Views Award —

Contemporary Art from Poland

Common Affairs

Revisiting the Views Award — Contemporary Art from Poland

kuratorzy | curators: Julia Kurz, Stanisław Welbel

artyści | artists: Paweł Althamer, Azorro (Oskar Dawicki, Igor Krenz, Wojciech Niedzielko, Łukasz Skąpski), Tymek Borowski, Karolina Breguła, Elżbieta Jabłońska, Rafał Jakubowicz, Łukasz Jastrubczak, Anna Molska, Anna Okrasko, Agnieszka Polska & Witek Orski, Karol Radziszewski, Janek Simon, Konrad Smoleński, Monika Sosnowska, Iza Tarasewicz, Piotr Wysocki

Common Affairs to wystawa polskich artystów, uczestników kolejnych edycji konkursu o nagrodę *Spojrzenia* zainicjowaną w 2003 roku przez dwie instytucje: Zachętę — Narodową Galerię Sztuki oraz Deutsche Bank. Wspólny projekt Deutsche Bank KunstHalle, Instytutu Polskiego w Berlinie oraz Zachęty to wyraz przekonania, że polska sztuka współczesna jest zjawiskiem ważnym i godnym uwagi, a pochodzący z Polski artyści mają coś istotnego do powiedzenia — tu i teraz.

W wyniku dialogu polsko-niemieckiego duetu kuratorskiego, artystów i organizatorów wyłoniła się wizja wystawy jako platformy umożliwiającej wymianę poglądów. Sztuka jest tu rodzajem sejsmografu rejestrującego wstrząsy i napięcia historii, teraźniejszości i przyszłości. Wystawa jako zapis stosunkowo niedługiej historii nagrody *Spojrzenia* odzwierciedla zmiany zachodzące w polskim społeczeństwie w wyniku transformacji ustrojowej, która dokonała się w Europie Wschodniej po 1989 roku.

Common Affairs koncentruje się na procesach „przełglądania”, „odgrywania” i „uaktualniania”, dzięki czemu przedstawia nowe propozycje, które nie tylko odzwierciedlają przeszłość, ale mogą ją aktualizować dla potrzeb tak teraźniejszości, jak i przyszłości. Rzucać nowe światło na najbardziej istotne i pilne problemy współczesnego świata — w sferze artystycznej czy politycznej. Poszczególne prace odnoszą się do zjawisk charakterystycznych nie tylko dla Polski, co pozwala rozpatrywać je w międzynarodowym kontekście.

Ogólne założenia wystawy obejmują kwestie związane z publicznym i prywatnym/korporacyjnym zaangażowaniem na polu sztuki oraz statusem jej samej: jej wpływu na społeczeństwo, niezależności i instrumentalizacji. Tytuł *Common Affairs* [Wspólne sprawy] odzwierciedla rolę i działania wszystkich stron będących częścią tej złożonej struktury, odwołuje się też do własnych doświadczeń organizatorów, kuratorów i artystów uwikłanych w skomplikowany system sztuki współczesnej. W tego typu projektach wszelkie ograniczenia muszą być negocjowane ze wszystkimi uczestnikami i dlatego też mediacje pomiędzy różnymi

poglądami i stanowiskami stały się ważną częścią *Common Affairs*. Ślady owych negocjacji odnajdujemy w każdym punkcie wystawy i w towarzyszącym jej katalogu.

Tymek Borowski, twórca wizualnej oprawy wystawy *Common Affairs* oraz jej katalogu, w humorystyczny sposób analizuje rynek sztuki i jego systemowe uwikłania, zastanawia się również nad rolą sztuki i artysty w dzisiejszym społeczeństwie. Prace Borowskiego odnajdujemy w różnych punktach ekspozycji. W dniu otwarcia artysta uwolnił swoje projekty, które można pobierać na stronie tt-yy-mm-555-777.xyz

W ramach wystawy *Common Affairs* w dniach 17–18 września odbędzie się performans Konrada Smoleńskiego. Jego punktem wyjścia jest wideoinstalacja artysty *Energy Hunters* prezentowana na wystawie *Spojrzenia*. Dźwiękowy performans będzie miał miejsce poza galerią, na przedmieściach Berlina, w przestrzeni publicznej, dostępny dla przypadkowych widzów. ●●●

Common Affairs is an exhibition of Polish artists, all of whom have participated in the *Views Award*, a prize founded in 2003 by two institutions: Zachęta — National Gallery of Art and Deutsche Bank. The exhibition is a joint project of Deutsche Bank KunstHalle, Polish Institute Berlin and Zachęta and stems from a shared sense that Polish art matters and that it deserves attention. Contemporary artists from Poland have something important to say, here and now.

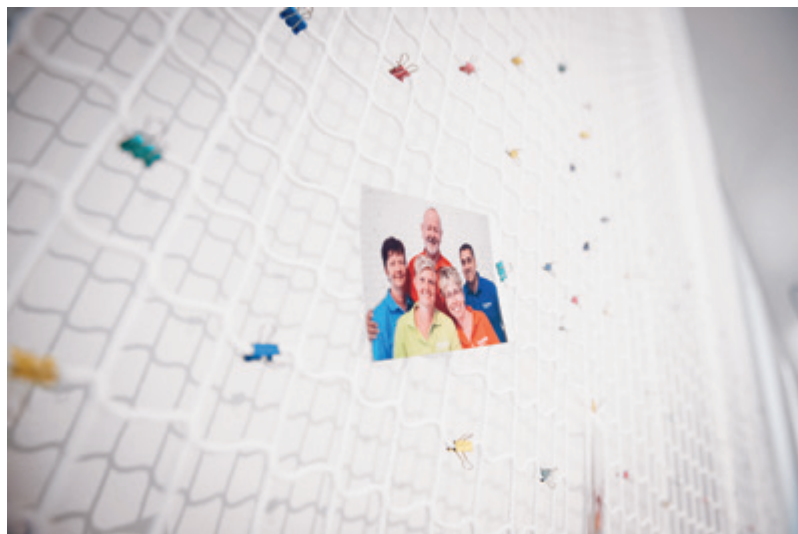
The dialogue between Polish-German curatorial duet, artists and organisers gave rise to a concept of the exhibition as a platform for a variety of statements; of art as a seismograph, recording the tremors and tensions of the past, present, and future. The exhibition reflects the relatively young history and circumstances of the award and how it mirrors certain changes in the Polish society, mainly connected to the effects of the transformation of the former Eastern Bloc's political systems after 1989.

Thanks to the focus on ‘reviewing’, ‘re-enacting’ or ‘updating’ *Common Affairs* displays proposals that not only reflect the past but actualise it for the present and future. In this sense the ‘update’ can be understood as a reaction to shifting circumstances which sheds light on some of the most relevant, urgent, and actual problems, both on an artistic and political level. And yet the artworks spotlight not only Polish phenomena but can also be understood in an international context.

The overall framework addresses questions of public and private/ corporate involvement within the art field and the position of art: its impact on society and both its independence and instrumentalisation. The title *Common Affairs* reacts to the role and agendas of all parties taking part in this complex structure and addresses the organisers’, curators’ and artists’ very own entanglement within the very system of contemporary art. Limits of possibility have to be negotiated in such projects with all the participants thus the mediating between different views and positions becomes one of the most important parts of *Common Affairs*. Traces of this negotiations can be found all over the show and its catalogue.

In his visual contributions to the *Common Affairs* catalogue and exhibition, Tymek Borowski humourously analyses the art business and its entanglements as well as the role of art and the artist in today's society mirroring the *Common Affairs* project. His contributions can be found everywhere in the show. On the day of the opening the artist released his projects which can be downloaded from: tt-yy-mm-555-777.xyz

Konrad Smoleński's performance will take place within the *Common Affairs* exhibitions, on 17 and 18 September during the Berlin Art Week. It stems from the artist's video installation *Energy Hunters* presented during the *Views* exhibition at 2011. The sound performance will take place on the outskirts of Berlin, in public space and will be addressed to accidental viewers. ●●●



1. od lewej: Thorsten Strauß, Head of Communications Deutsche Bank; Jarosław Józwiak, zastępca Prezydenta m.st. Warszawy; Friedhelm Hütte, Global Head of Deutsche Bank Art; Hella Dunger-Löper, Bevollmächtigte beim Bund, Europabeauftragte des Landes Berlin, Stanisław Welbel, kurator wystawy; Katarzyna Wielga-Skolimowska, dyrektorka Instytutu Polskiego w Berlinie; Hanna Wróblewska, dyrektorka Zachęty — Narodowej Galerii Sztuki; Julia Kurz, kuratorka wystawy; Olga Wysocka, wicedyrektorka Instytutu Adama Mickiewicza; Krzysztof Kalicki, prezes Deutsche Bank Polska; Cornelius Ochmann, dyrektor Fundacji Współpracy Polsko-Niemieckiej; Joanna Czudec, kierownik programowy Fundacji Współpracy Polsko-Niemieckiej; Svenja v. Reichenbach, Head of Deutsche Bank KunstHalle

2. Azorro, *Samospełniająca się przepowiednia*, 2016, wideo
3. Paweł Althamer, *Szatnia*, 2003/2016, konkurs fotograficzny *Złapani w sieć*, część interwencji Pawła Althamera
4. Azorro, *The Best Gallery*, 2002, wideo
5. Karolina Breguła, *Biuro budowy pomnika*, 2016, wideo
6. Anna Okrasko, *Patrioci*, 2015, kolaże, scenariusz; Anna Okrasko, *Kwestionariusz*, 2011, wideo
7. Rafał Jakubowicz, *Bez tytułu*, 2007/2016, dokumentacja
8. Agnieszka Polska & Witek Orski, *Pistolety*, 2014, wideo; Iza Tarasiewicz, *Arena 2*, 2014–2016, instalacja; Janek Simon, *Prawdziwi Polacy*, 2016, wydruk 3D; Łukasz Jastrubczak, *Sprite Fo Copcentual Tarist*, 2016, instalacja; Karol Radziszewski, *Kisieland*, 2009–2016, mural

9. Anna Molska, *Tkacze*, 2009, wideo
10. Łukasz Jastrubczak, *Sprite Fo Copcentual Tarist*, 2016, instalacja
11. Monika Sosnowska, *Bez tytułu*, 2015, stal lakierowana; Anna Molska, *Platforma*, 2016, wideo; Anna Molska, *Tkacze*, 2009, wideo; Rafał Jakubowicz, *Bez tytułu*, 2007/2016, dokumentacja
12. Piotr Wysocki, *Krzyż*, 2010–2011, wideo-instalacja

s. 8
u góry: Karol Radziszewski, *Kisieland*, 2009–2016, instalacja; u dołu: Tymek Borowski, *identyfikacja wizualna wystawy*, 2016

1. from left: Thorsten Strauß, Head of Communications Deutsche Bank; Jarosław Józwiak, Deputy President of the City of Warsaw; Friedhelm Hütte, Global Head of Deutsche Bank Art; Hella Dunger-Löper, Bevollmächtigte beim Bund, Europabeauftragte des Landes Berlin; Stanisław Welbel, exhibition curator; Katarzyna Wielga-Skolimowska, Director of Polish Institut in Berlin; Hanna Wróblewska, Director of Zachęta — National Gallery of Art; Julia Kurz, exhibition curator; Olga Wysocka, Assistant Director of Adam Mickiewicz Institut; Krzysztof Kalicki, President of the Management Board of Deutsche Bank Polska; Cornelius Ochmann, Director of The Foundation for German-Polish Cooperation; Joanna Czudec, Programme Director The Foundation for German-Polish Cooperation; Svenja v. Reichenbach, Head of Deutsche Bank KunstHalle

7



8



9



10



11



2. Azorro, *Self-fulfilling Prophecy*, 2016, video
3. Paweł Althamer, *Cloakroom*, 2003/2016, photo competition *Geht uns ins Netz!*. Part of Paweł Althamer's intervention
4. Azorro, *The Best Gallery*, 2002, video
5. Karolina Breguła, *Office for Monument Construction*, 2016, video
6. Anna Okrasko, *Patriots*, 2015, collages, script; Anna Okrasko, *Questionnaire*, 2011, video
7. Rafał Jakubowicz, *Untitled*, 2007/2016, documentation
8. Agnieszka Polska & Witek Orski, *Guns*, 2014, video; Iza Tarasewicz, *Arena 2*, 2014–2016, instalacja; Janek Simon, *Real Poles*, 2016, 3D print; Łukasz Jastrubczak, *Sprite Fo Copcentual Tarist*, 2016, instalacja; Karol Radziszewski, *Kisieland*, 2009–2016, mural
9. Anna Molska, *The Weavers*, 2009, video

10. Łukasz Jastrubczak, *Sprite Fo Copcentual Tarist*, 2016, instalacja
11. Monika Sosnowska, *Untitled*, 2015, painted steel; Anna Molska, *Platform*, 2016, video; Anna Molska, *The Weavers*, 2009, video; Rafał Jakubowicz, *Untitled*, 2007/2016, documentation
12. Piotr Wysocki, *The Cross*, 2010–2011, video installation

p. 8
top: Karol Radziszewski, *Kisieland*, 2009–2016, instalacja; bottom: Tymek Borowski, visual identity of the exhibiton, 2016

12



20.08–16.10.16

Miejsce Projektów Zachęty | Zachęta Project Room

z cyklu *I like you, I like you a lot*, 2008–do dziś

from the *I like you, I like you a lot* series, 2008–today

Alicja Dobrucka. *I like you, I like you a lot* i inne

Alicja Dobrucka. *I like you, I like you a lot* and others

kurator | curator: Magda Kardasz

współpraca | collaboration: Karolina Bielawska, Julia Harasimowicz



wszystkie fot. dzięki uprzejmości artystki | all photos courtesy of the artist



Dar śmierci, dar życia

The Gift of Death, the Gift of Life

Joanna Żylinska

Życie w warunkach późnego kapitalizmu określa się często jako prekaryjne, niepewne: słyszymy o prekariacie na zglobalizowanym rynku pracy, niepewnej przyszłości emerytów, studentów, nabywców nieruchomości; o niepewnym losie uchodźców i nielegalnych imigrantów. U podstaw niepewności i niestabilności sytuacji politycznej leży także metafizyczne poczucie przemijalności rzeczy, to samo, które skłoniło niemieckiego filozofa Martina Heideggera do opisanego naszego ziemskiego bytu jako bycia ku śmierci.

Ewolująca twórczość artystyczna Alicji Dobruckiej, chwilowo ustabilizowana i zorganizowana w jej ostatnim projekcie *I like you, I like you a lot*, z pełną mocą przekazuje owo podwójne pojęcie niepewności. Praca ta, pozornie będąca refleksją nad stratą, której doświadczyła artystka i jej rodzina po tragicznej śmierci jej młodszego brata, otwiera osobistą przestrzeń dla żałoby w szerszym znaczeniu i każe stawiać pytania o kruchość życia, młodość, macierzyństwo, życie rodzinne i upływ czasu. W pewnym sensie projekt Dobruckiej prowadzi wyraźny dialog z fundamentalnym tekstem na temat fotografii i śmierci *Camera lucida* Rolanda Barthesa, w którym francuski pisarz oplakuje śmierć ukochanej matki, jednocześnie dla całych pokoleń artystów i krytyków naznaczając fotografię znamię żałoby.

Dobrucka osiąga jednakże w swojej pracy jeszcze inny efekt. Doświadczając śmierci i konfrontując się z nią ze łzami, lękiem, smutkiem, a nawet gniewem, tworzy jednocześnie w murze żałoby pęknięcia, wpuszcza tam światło. Osobiste, domowe przestrzenie i przedmioty przedstawione w pracy stają się wehikułami w podróży od tego, co oswojone, do nieznanego, w podróży będącej procesem dojrzewania zarówno jednostek, jak i całego pokolenia. To właśnie ten pokoleniowy aspekt stanowi zgrab projektu. Bardziej niż na upływie czasu i przemijaniu, zawsze i wszędzie, skupia się on na grupie młodzieży z małej miejsko-wiejskiej społeczności w Europie Środkowej, na ich drodze ku pełniejszemu, bardziej dojrzałemu życiu.

Pejzaże stanowiące część projektu Dobruckiej zdają się ogrywać temat memento mori, tak często obecny w sztuce, w którym *mors* (śmierć) ustępuje kruchej wrażliwości. Pochyłe drzewo, kołyszące się sitowie, chwilowe smugi światła jednocześnie przypominają o przemijalności i stanowią rekwiizyty dla zlekniętego i zranionego ego widza. W ten sposób artystka zamienia obszar osobistej tragedii w bezpieczną przestrzeń, w której możemy wszyscy doświadczyć niepewności życia, spokojnie, za czyimś pośrednictwem, z pewnej odległości. Kwadratowy format zdjęć staje się nośnikiem tego doświadczenia: magiczną skrzynką przywracającą nam radość życia — z której powinniśmy czerpać, póki możemy. ●●●

Joanna Żylinska jest wykładowczynią na wydziale Nowych Mediów i Komunikacji Uniwersytetu Goldsmiths, krytyczką kultury i fotografką. Jej ostatnia publikacja to *Bioethics in the Age of New Media* [Bioetyka w dobie nowych mediów].

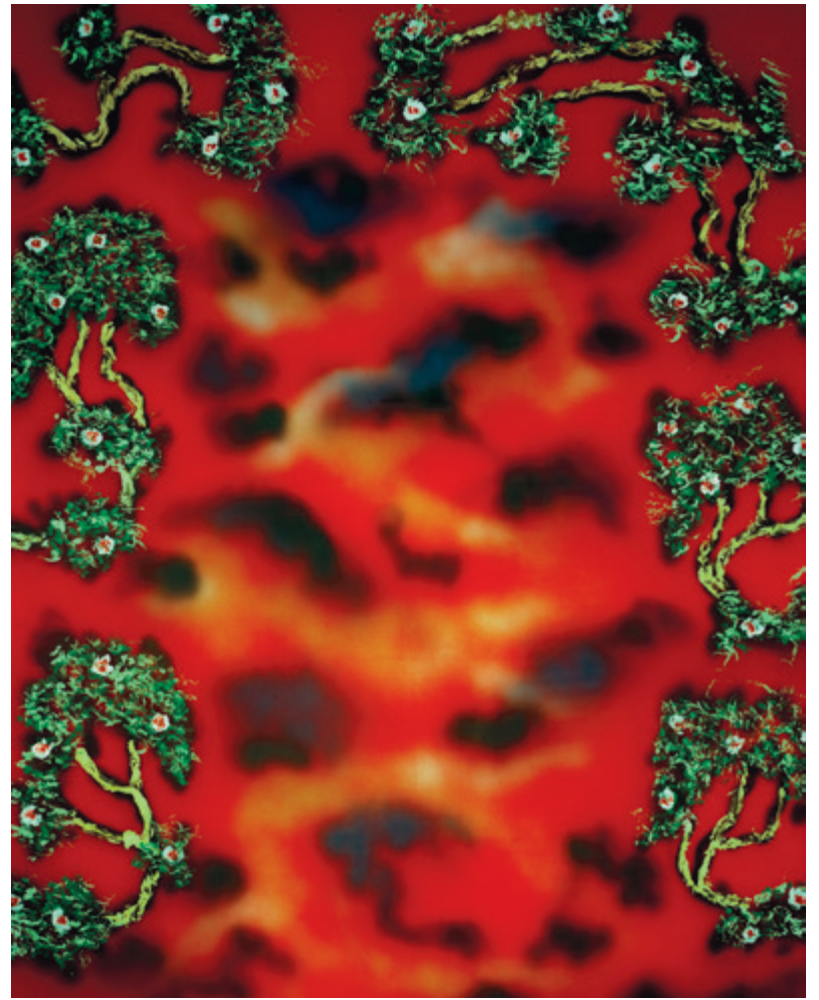
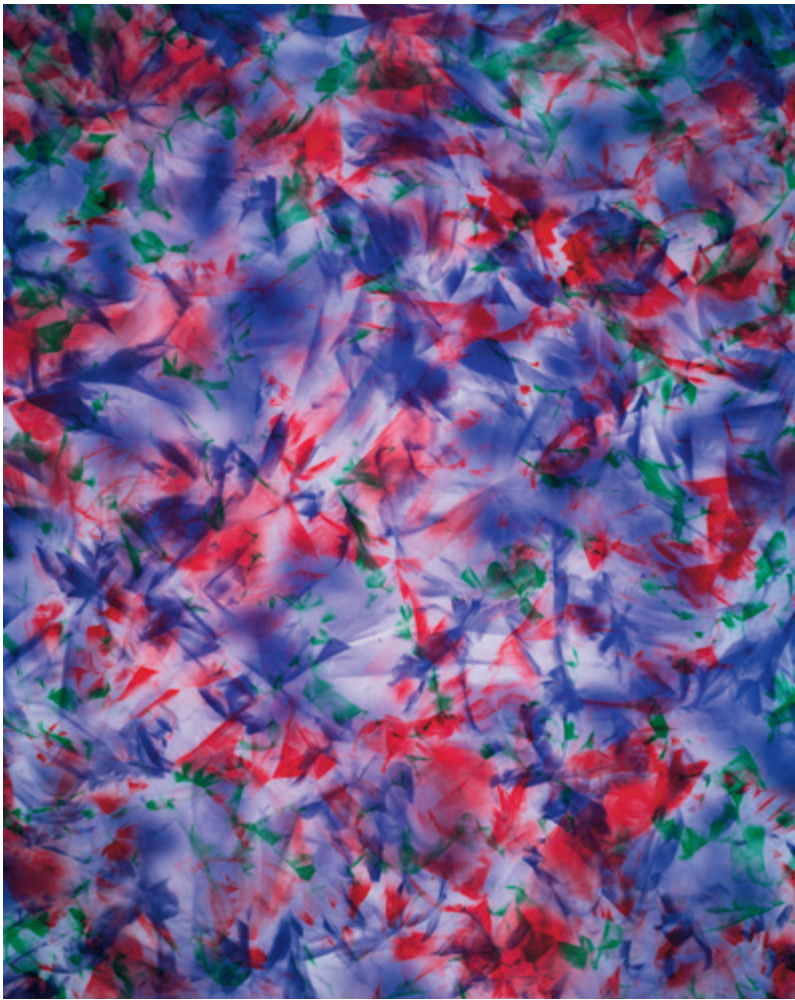
The condition of life under late capitalism is often described as 'precarious': we hear references to precarious labour in the globalised market; a precarious future facing retirees, students and prospective house-buyers; the precarious lives of refugees and illegal immigrants. The political condition of instability and insecurity is also underpinned by a metaphysical sense of the transience of things, one that led German philosopher Martin Heidegger to describe being in the world as 'being-toward-death'.

Alicja Dobrucka's evolving practice, temporarily stabilised and collected in her recent project, *I like you, I like you a lot*, powerfully encapsulates this double meaning of precariousness. Ostensibly a reflection on the artist's and her family's bereavement after the sudden tragic loss of her younger brother, the work opens up the personal space of mourning to broader affects and questions about vulnerability, youth, motherhood, domesticity and the passage of time. In one sense, Dobrucka's project remains in explicit dialogue with that quintessential text on photography and death: Roland Barthes' *Camera lucida*, in which the French writer mourns the passing away of his dear mother, while also anointing photography with a funereal mark for generations of artists and critics to come.

Yet Dobrucka also seems to achieve something different with her work. While facing and confronting death — tearfully, anxiously, despondently, perhaps even angrily — she also creates openings in the wall of mourning by letting the light in. The personal domestic spaces and objects presented in the images become vehicles for a transitional journey from the familiar to the unknown, a journey of maturation for both individuals and a whole generation. It is this generational aspect that anchors the project. Rather than being about the passage of time, and of life, everywhere, every time, the work takes as its focus a group of Central European youths in a small urban-rural locality, on their way to a fuller, more mature, life.

The landscape shots included in Dobrucka's project seem to play on the memento mori theme so prominent in art, with *mors* giving way here to tender vulnerability. The leaning tree, the wavering reed, the passing shafts of light, are both reminders of transience and props for the viewer's own anxious and wounded self. In this way, the artist turns the realm of personal tragedy into a safe space in which we can all experience the precariousness of life: safely, vicariously, at one remove. The square format images become containers for this experience: a magic boxes that give us back vitality — which we should grab while we can. ●●●

Joanna Żylinska is a reader in New Media and Communications at Goldsmiths, a cultural critic and a fine art photographer. Her most recent book is *Bioethics in the Age of New Media*.



Tło, Bombaj, 2015–2016

Scenery, Mumbai, 2015-2016

Alicja Dobrucka

Praca stanowi dokumentację dekoracji używanych przez fotografów w Bombaju. Zwraca na nie uwagę, jest formą „wykopaliska”, archeologii dnia codziennego. Część dekoracji jest namalowana na płótnie, niektóre wykonano sprejem na tkaninie i dopracowano pędzlem.

Tła te przedstawiają różne sceny, które tworzą wyobrażone otoczenie dla fotografowanego. W projekcie osoba fotografowana, występująca zazwyczaj na pierwszym planie, jest nieobecna, a głównym tematem zdjęcia staje się właśnie tło. Nasuwa się pytanie, dlaczego portret wymaga tła, skąd bierze się potrzeba wypełnienia przestrzeni wokół modelu fikcyjną sceną.

Sam akt fotografowania tła fotograficznego zmienia jego kontekst. Przenosi drugi plan na pierwszy, tło staje się jedynym tematem zdjęcia. Praca opowiada o tworzeniu wyobrażonej przestrzeni, istniejącej tylko na potrzeby aparatu fotograficznego. Dekoracje przedstawiają standardowe wnętrza i plenery. Fakt, że są one namalowane, powoduje, że w scenie nie ma trójwymiarowych przedmiotów, a fotografowanie tych płaskich tel daje nam „obraz obrazu”, akt redukcji i intensyfikacji. Niektóre tła są mniej przedstawiające, z „nieostrymi” fragmentami. *Tło* to kolekcja obrazów dla potrzeb fotografii, rozmowa o kiczu, fantazji i o tym, co tworzy zdjęcie. Przywodzą na myśl — w uproszczonej formie — barokową architekturę iluzjonistyczną, gdzie przedmioty istnieją jedynie jako namalowane znaki, a także dziewiętnastowieczne studia portretowe. ●●●

Alicja Dobrucka, (ur. 1985, Kowary). Fotografka, wykształcenie zdobyła w praskiej FAMU i na uczelniach londyńskich: Goldsmiths College i London College of Communication. W roku 2010 otrzymała prestiżowe wyróżnienie Deutsche Bank Fine Art Award. Mieszka i pracuje w Londynie.

z cyklu *Tło*, 2015–2016

from the *Scenery* series, 2015–2016

The work documents a series of backdrops for photographers available in Mumbai. It calls attention to them, it is a form of excavation, a proposal for an archaeology of the everyday. Some of them are painted on canvas, some sprayed on fabric and finished with brush work.

These backdrops offers different scenes that act as an imaginary context for the sitter. Here the sitter meant to pose on the foreground is absent, and the main subject of the image is the background; it raises the question as to why a portrait needs a background, what is the need to fill in the space that surrounds a portrait with an imaginary setting.

The act of photographing these painted backdrops changes them. It brings the background to the foreground, which becomes the sole subject of the image. Scene is about the construction of an imaginary space that only exists for the camera. It shows generic interiors and exteriors. The fact they are painted gives us a scene with no concrete three dimensional objects, and to photograph these flat backgrounds gives us a picture of a picture, an act of reduction and intensification. Some backdrops are less figurative, with painted zones of out of focus. *Sceneries* is a collection of paintings for photography, a conversation about, kitsch, fantasy and what it is that makes a picture. It recalls in a simplified form, the painted trompe l'oeil of Baroque architecture, where objects only exist as painted signs as much as 19th century portrait studios. ●●●

Alicja Dobrucka, (born 1985 in Kowary). Photographer, educated at FAMU in Prague, Goldsmiths College and London College of Communication. In 2010, she received the prestigious Deutsche Bank Fine Art Award. She lives and works in London.



27.08–23.10.16

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

Bogactwo

Money to Burn

kuratorki | curators: Katarzyna Kołodziej, Magdalena Komornicka

współpraca | collaboration: Małgorzata Bożyk

artyści | artists: Azorro, Ewa Axelrad, Tymek Borowski, Rafał Dominik, Maurycy Gomulicki, Nicolas Groszperre, Łukasz Jastrubczak, Monika Kmita, Luxus, Mister D. & Krzysztof Skonieczny/głębokiOFF, Tomasz Mróz, Witek Orski, Zbigniew Rogalski, Gregor Różański, Jadwiga Sawicka, Janek Simon, Konrad Smoleński, Radek Szlaga, Paweł Śliwiński, Maria Toboła, Piotr Uklański

Dla większości z nas bogactwo pozostaje niezmiennie w sferze pragnień. W tytułowym „bogactwie” zawiera się więc cudzysłów, niedomówienie i dwuznaczność. Staje się ono hasłem, które nie oznacza dóbr materialnych, lecz bardziej ich brak. Wystawa jest próbą prześledzenia jego wizualnych reprezentacji: od zachłyśnięcia się wizją szybkiego wzbogacenia się w latach dziewięćdziesiątych, przez rozczarowanie neoliberalnymi ideami, aż do dzisiaj. Obecnie bogactwo niejednokrotnie okazuje się fantazją, iluzją czy złudzeniem, a „bieda jako nowe bogactwo” — doświadczeniem generacyjnym, w którym ironia pozwala oswajać tęsknoty i lęki, ale jest też narzędziem kwestionowania rzeczywistości.

Wybrane prace składają się na wiele równoległych narracji — od historycznych odniesień, zabawy stereotypami i symbolami, przez analizę polskich fantazji i wyobrażeń o bogactwie, po krytykę rynku i prywatne opowieści. Transformacyjne kliksze czy doświadczenia kryzysu ekonomicznego w 2007 roku mieszają się tu z manifestowaniem radości posiadania, fascynacją luksusem i pięknem drogich przedmiotów, a także dywagacjami na temat realnej i symbolicznej wartości dzieł sztuki (notabene niezmiennie uznawanych za dobra luksusowe).

Szczególne miejsce na wystawie zajmuje wideo grupy Azorro *Propozycja*. Ta ironiczna z naszego punktu widzenia praca powstała w 2002 roku, lecz do dzisiaj zachowała aktualność i stała się inspiracją dla wystawy, która z trudnego i poważnego (także w świecie sztuki) tematu chce spuścić trochę powietrza. ●●●

Katarzyna Kołodziej, Magdalena Komornicka

For most of us wealth remains in the realm of dreams. Thus, the title of the exhibition contains a lot of irony, understatement and ambiguity. It becomes a slogan that doesn't describe material goods, rather the lack of them. The exhibition is an attempt to trace visual representation of wealth: from the enthusiastic vision of a fast buck in the nineties, through disappointment with neoliberal ideas, until today, when wealth often turns out to be a fantasy, an illusion or delusion, and 'poverty as the new wealth' — a generational experience, in which irony can tame longings and fears, but is also a tool to question reality.

The works selected for the exhibition create a large number of parallel stories and narratives — beginning with historical references, playing with stereotypes and symbols, analysing Polish fantasies and conceptions of wealth, to market criticism, and private stories. Clichés of transformation or experiences of the economic crisis in 2007, mingle with manifested joy of possession, fascination with luxury and beauty of expensive items, as well as speculations about the real and symbolic value of works of art (incidentally, always regarded as luxury goods).

A video by the Azorro group has a special meaning for the exhibition. This (in our opinion) ironic work was created in 2002, but is up to date and became an inspiration for the exhibition, which wishes to take some bite out of this difficult and serious subject (also in the art world). ●●●

Katarzyna Kołodziej, Magdalena Komornicka



proj. graf. | designed by Witek Orski & Kaja Kusztra / Disturbed Design



Azorro, *Propozycja*, 2002, wideo, dzięki uprzejmości artystów i Galerii Raster

Azorro, *Proposal*, 2002, video, courtesy of the artists and Raster Gallery

W pokoju siedzi czterech artystów, odsłuchują nagranie z automatycznej sekretarki. Wiadomość zostawiła im pani z instytucji kultury. Dzwoniła, aby zaprosić grupę Azorro do wzięcia udziału w „prestizowym projekcie bez budżetu”. Przedstawicielom instytucji nie udało się pozyskać środków na katalog, nie mogą też wypłacić artystom honorariów ani zwrócić kosztów podróży i zakwaterowania, liczą jednak, że nie zrażą się i wezmą udział w projekcie, bo „wystawa będzie naprawdę prestiżowa”.

Grupa Azorro słynie z pełnych ironii filmów realizowanych w konwencji filmu amatorskiego, poświęconych kwestiom wartościowania w sztuce współczesnej, kondycji instytucji kultury, pozycji artysty w hierarchiach artystycznych i społecznych oraz oryginalności dzieła sztuki. Ich prace charakteryzuje nie tylko poczucie humoru, ale i przenikliwość, brak przywiązania do powszechnie obowiązujących norm, inteligencja i dobre aktorstwo. W tym samym czasie powstały utrzymane w podobnym duchu prace: *Bardzo nam się podoba* (2001), *Portret z kuratorem* (2002), *Czy artyście wszystko wolno?* (2002), *Koniec sztuki* (2002) czy *Wszystko już było I/II* (2003).

Grupę Azorro tworzą Oskar Dawicki, Igor Krenz, Wojciech Niedzielko i Łukasz Skąpski.

Four artists are sitting together in a room and listening to the answering machine. A lady from a cultural institution left them a message. She called to invite the Azorro group to participate in a ‘prestigious project with no budget’. The representatives of the institution didn’t succeed in obtaining funds for the catalogue, they can pay no artists’ fees nor cover travel and accommodation expenses, however, they hope this won’t discourage the artists and that they will take part in the project because ‘the exhibition is really prestigious’.

Azorro Group is renowned for their videos, full of irony, produced in the convention of amateur film, devoted to issues of valuation in contemporary art, the condition of cultural institutions, the artist’s position in artistic and social hierarchies, and originality of works of art. Characteristic features of their work are sense of humour and perspicuity, ignoring universal standards, as well as intelligence and good acting. Among other works maintaining a similar spirit were: *We Like It a Lot* (2001), *Portrait with Curator* (2002), *Is an Artist Allowed to Do Anything?* (2002), *End of Art* (2002) or *Everything Has Been Done I/II* (2003).

The Azorro group was created by the following artists: Oskar Dawicki, Igor Krenz, Wojciech Niedzielko and Łukasz Skąpski.

PIENIĄDZ MONEY

Piotr Uklański

Praca *Bez tytułu* (*Pierwszy zarobiony dolar przez Piotra, 30 August '90, New York*), stanowi proste odniesienie do idei amerykańskiego snu oraz uniwersalnego pragnienia spełniania marzeń. Jest prywatną pamiątką artysty sprzed 26 lat, która pojawiła się w publikacji towarzyszącej wystawie *BIAŁO-CZERWONA* w Gagosian Gallery w Nowym Jorku w 2008 roku. Banknot został precyzyjnie datowany i zawiera adnotację: „(moje, moje...)”. Piotr Uklański wyjechał do Ameryki po studiach nie za chle-

bem, lecz — jak twierdzi — za dziewczyną. Najpierw znalazł w Nowym Jorku pracę w laboratorium fotograficznym, z czasem odniósł ogromny sukces jako artysta — tak spełnił się „amerykański sen”.

The work *Untitled* (*Pierwszy zarobiony dolar przez Piotra, 30 August '90, New York* [First Dollar Earned by Piotr, 30 August '90, New York]) is a simple reference to the idea of the American dream and the universal desire for dreams to come true. It is the artist’s private souvenir from 26 years ago, published in the catalogue accompanying the exhibition *BIAŁO-CZERWONA* [White-Red] held in the Gagosian Gallery in New York in 2008. The one dollar bill was precisely dated and has an annotation: ‘(mine, mine . . .)’ Piotr Uklański went to America not to pursue wealth but a girl — as he claims. His first job in New York was in a photo lab, but later he succeeded as an artist — thus the ‘American dream’ came true.



Konrad Smoleński, z cyklu *All for Money/Money for Nothing*, 2011/2016, kolaż, kolekcja prywatna, fot. dzięki uprzejmości artysty

Konrad Smoleński, from the *All for Money/Money for Nothing* series, 2011/2016, collage, private collection, photo courtesy of the artist

All for Money/Money for Nothing Smoleńskiego to proste kolaże wykonane z banknotów różnych walut, ukazujące skomplikowane zależności rynkowe. Praca opowiada o relatywizmie wartości i krytykuje mechanizmy rządzące nie tylko rynkiem, ale i obowiązujące w relacjach społecznych. Powstała na zamówienie na Salon Zimowy. „Małe, płaskie prace w ramach do taniej sprzedaży przedświątecznej”, pieniądze za pieniądze to „gorzki żart” artysty o bardzo krytycznym podejściu do handlu sztuką. Kontekst powstania prac jest dla Smoleńskiego równie ważny jak treść. Kolaże poruszają trzy wątki: kolonizacji i polityki globalnej, „kryzysu/kryzysów” oraz gender. W 2011 roku powstało 16 kolaży z 32 banknotów o równowartości 660 złotych (według ówczesnego kursu), specjalnie na wystawę seria została powiększona.

All for Money/Money for Nothing by Smoleński is a series of simple collages made of banknotes of various currencies, showing complex market conditions. The work raises the issue of moral relativism and criticises not only market mechanisms but also those which control social relations. The work was commissioned for the Winter Salon (Christmas art sale). ‘Small, flat, framed works for holiday sales’, money you can buy with money is the artist’s ‘bitter joke’ with a very critical approach to the art market. The background of Smoleński’s work is as important as the content. The collages have three main themes: colonisation and global policy, ‘crisis/crises’ and gender. In 2011 the artist created 16 collages made of 32 notes of the equivalent of 660 zloty (following the exchange rate in 2011), the series has been enlarged especially for the exhibition.





Zbigniew Rogalski, *Euro*, 2003, olej, płótno, kolekcja Fundacji Sztuki Polskiej ING, fot. dzięki uprzejmości Fundacji Sztuki Polskiej ING (s. 18–19)
Zbigniew Rogalski, *Euro*, 2003, oil on canvas, The ING Polish Art Foundation collection, photo courtesy of The ING Polish Art Foundation (pp. 18–19)

Obraz został namalowany w 2003 roku, czyli rok przed wejściem Polski do Unii Europejskiej, a jednocześnie rok po wprowadzeniu do obiegu gotówkowego waluty euro. Wskutek operacji na tak wielką skalę nastąpił szybki wzrost wartości euro, a jednocześnie spadek i wyparcie dolara stanowiącego dotychczas w polskiej zbiorowej świadomości symbol bogactwa. To przesunięcie (widoczne nawet w teledyskach amerykańskich raperów, w których zamiast zwitków dolarów pojawiają się rulony euro) zostało przedstawione przez Rogalskiego w domowej produkcji fałszywych banknotów. Jak mówi artysta:

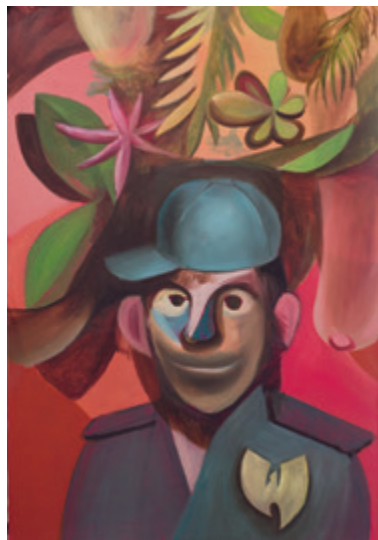
Była to wiosna 2003, pierwsze kroki, wystawa w Rastrze, kilka tysięcy długu... Jeśli nic się nie sprzeda, będę szukał pracy... Poczekał jeszcze tydzień... Jako jeden z pierwszych obrazów sprzedaje się *Euro*. Jest park, drzewa, ptaki i wiatr. Otwieram piwo. Czuję się szczęśliwy — bilans na zero...

The painting was created in 2003, one year before the Polish accession to the European Union, and one year after the introduction of the euro. As a result of the operation on such a large scale a rapid increase in the value of euro took place, and a simultaneous drop and bitter end of the dollar, formerly being the symbol of wealth in the Polish collective consciousness. This shift (visible even in music videos of American rappers, in which rolls euros replaced dollars) was presented by Rogalski through a home production of counterfeit banknotes. As the artist says:

It was the spring of 2003, my first steps, an exhibition in Raster gallery, several thousand zloty of debt... If I don't sell something, I'll have to find a different job... I'll wait another week... The *Euro* was sold as one of the first pictures. A park, trees, birds and wind. I open a beer. I feel happy — the balance is zero...



Paweł Śliwiński, *Kuba Pesos*, 2012, olej, papier, kolekcja prywatna, fot. dzięki uprzejmości artysty
Paweł Śliwiński, *Cuba Pesos*, 2012, oil on paper, private collection, photo courtesy of the artist



Paweł Śliwiński, *Brunei Dollar*, 2012, olej, papier, kolekcja prywatna, fot. dzięki uprzejmości artysty
Paweł Śliwiński, *Brunei Dollar*, 2012, oil on paper, private collection, photo courtesy of the artist

Cykl portretów inspirowany walutami świata, zrealizowany na targi sztuki Art Yard Sale w 2012 roku odbywające się pod hasłem: „Artyści, kapitaliści i proletariusze”, jest refleksją nad pieniądzem i jego znaczeniem. Artysta mówi:

W gruncie rzeczy każdy banknot to tylko prostokątny papier z nadrukiem, którego realna wartość jako przedmiotu jest niewspółmierna do wartości nadanej mu symbolicznie. Estetyka pieniądza ma za zadanie potwierdzić jego wartość, być reprezentacyjna dla władzy, utwierdzać pewien kierunek polityki. Przemalowując banknoty, chciałem sprawdzić, co się stanie, jeśli zdekonstruuje ich wartość, wprowadzę humor, uprość symbole, skarykaturuję bohaterów narodowych. Wybór walut miał charakter czysto estetyczny, zająłem się [...] mniej oczywistymi, ale ciekawymi z wizualnego punktu widzenia. Proces doprowadził mnie do pytań, na które wciąż szukam odpowiedzi. Komu odebrałem powagę? Narodom, władzy, kapitalizmowi czy własnemu dążeniu do bogacenia się?

The series of portraits inspired by world currencies, made for the Art Yard Sale in 2012, held under the slogan: ‘Artists, capitalists and proletarians’, is a reflection on money and its meaning. The artist says:

In fact, every bill is just a rectangular piece of printed paper, and the real value of the object is disproportionate to the value given to it symbolically. The aesthetics of money is supposed to confirm its value, to represent authority, to back up certain policies. By painting on the notes, I wanted to see what would happen if I deconstruct their value, introduce humour, simplify the symbols, make caricatures of national heroes. The choice of notes was purely aesthetic, I used the... less obvious ones, but interesting from a visual point of view. The process led me to questions that are still looking for answers: Whom did I deprive of seriousness? Nations, authority, capitalism, or my own quest to get rich?



Luxus, *Hundred Luxus Bill*, 2016, kolaż, fot. dzięki uprzejmości artystów
Luxus, *Hundred Luxus Bill*, 2016, collage, courtesy of the artists

Grupa Luxus powstała pod koniec stanu wojennego we wrocławskiej Akademii Sztuk Pięknych w wyniku „tęsknoty za luksusem, którego [artyści] byli świadomi, a który nie był na wyciągnięcie ręki, z potrzeby szczytowania z tej tęsknoty, z pragnienia wolności, za którą nie chcieli się bić, lecz ją po prostu mieć. [...] Jej członkowie zakładali, że jeśli się czegoś chce, trzeba to sobie samemu zrobić”. Artyści zaczęli wydawać magazyn pod tym samym tytułem, organizowali wystawy, „pokazy prawdziwego luksusu”, akcje, odczyty itp. W sztuce szukali możliwości zderzenia szarej, polskiej rzeczywistości końca lat osiemdziesiątych z amerykańską popkulturą (stąd często pojawiający się motyw Myszki Miki). Jedno z haseł grupy brzmiało „Nie abstrakcja, lecz atrakcja!”. Przygotowana na wystawę praca *Hundred Luxus Bill* jest wielkoformatową wersją banknotu, który pojawił się w ostatnim numerze magazynu „Luxus”. Chiński kot-zabawka (tu z charakterystycznymi uszami Myszki Miki) to „pupil grupy” i motyw wielokrotnie wykorzystywany w ich pracach i wystawach. Grupa Luxus była też odpowiedzialna za organizację akcji „strefa VIP” na wernisażu wystawy *Bogactwo*.

Obecnie grupę tworzą: Ewa Ciepielewska, Bożena Grzyb-Jarodzka, Paweł Jarodzki, Jacek Jankowski, Jerzy Kosałka, Szymon Lubiński, Małgorzata Plata, Stanisław Sielicki.

Luxus is an art group founded at the Academy of Fine Arts in Wrocław at the end of martial law in Poland, as a result of ‘longing for luxury, which [the artists] were aware of, and which was not available to them, of the need to deride this longing, of the desire for freedom, for which they did not want to fight, but simply have it. . . . The group members assumed that if you want something, you have to do it yourself.’ The artists began to publish a magazine titled *Luxus*, they organised exhibitions, ‘shows of real luxury,’ various events, lectures, etc. In art, they were looking for possible collision of the grey Polish life of the 1980s with American pop culture (hence the frequently occurring theme of Mickey Mouse). One of the slogans of the group was ‘don’t abstract, attract’. The work prepared for the exhibition, *Hundred Luxus Bill* is a large format version of the banknote, which appeared in a recent issue of the *Luxus* magazine. A Chinese toy cat (here with the ears of Mickey Mouse) is the group’s pet and a theme repeatedly used in their work and exhibitions. Luxus group was also responsible for the organisation of the ‘VIP area’ at the opening of *Money to Burn*.

Members of the group: Ewa Ciepielewska, Bożena Grzyb-Jarodzka, Paweł Jarodzki, Jacek Jankowski, Jerzy Kosałka, Szymon Lubiński, Małgorzata Plata, Stanisław Sielicki.



Radek Szlaga, *B*, z cyklu *Limited Dictionary*, 2013, rysunek, kolekcja prywatna, fot. dzięki uprzejmości artysty
Radek Szlaga, *B*, from the *Limited Dictionary* series, 2013, drawing, private collection, photo courtesy of the artist

Od lat w projektach malarskich Radka Szlaga widoczne są powracające motywy i inspiracje — badanie granic języka, wątki autobiograficzne związane z życiem pomiędzy Warszawą a Detroit oraz niesłabnąca miłość do amerykańskiego rapu i fascynacja kulturą afroamerykańską. Na wystawie prezentujemy dwie bardzo różne prace, które pozornie niewiele łączy. W jednej z nich, z cyklu *Limited Dictionary* stworzonym z myślą o wystawie w Detroit, litera B oznacza Bogactwo, ale też Biedę czy Bożę. Bogactwo, bieda, bozia wydają się być w polskiej mentalności nierozdzielne, jak w rysunku Szlaga. Praca ta trafnie ilustruje tezę wystawy i dwuznaczność tytułowego „bogactwa”, które kryje w sobie też brak — biedę. Druga praca Szlaga to monumentalny obraz *Chodzi tylko o Jagiełłów* (tytuł jest przełożeniem na język i warunki polskie amerykańskiego powiedzenia „It’s all about Benjamins”). Benjamina Franklina ze studolarówki zastąpił na obrazie Władysław Jagiełło z banknotu stużłotowego. Popularność hasła „bogactwo” można odnieść również do rozpowszechnionego w amerykańskiej kulturze hip-hopowej braggadocio/bragga (od *brag* — chwalić się), stylu w rapie, który polega na przechwalaniu się nie tylko umiejętnościami, ale i statusem, posiadanymi dobrami materialnymi, oraz do slangowego „bling bling” oznaczającego charakterystyczną biżuterię (pojawiającą się na wystawie w obrazie Pawła Śliwińskiego). *It’s All about Benjamins* to także tytuł utworu Puffa Daddy nagranego z The Notorious B.I.G. i The LOX & Lil’ Kim. *Rap Genius Slang Dictionary* poza popularnym Benjamins wymienia jeszcze 124 inne określenia pieniędzy, m.in. spinach, paper, lettuce, Lincolns, green, G’s, dead presidents, cream, cabbage czy bacon; podobno Method Man z zespołu Wu-Tang Clan zna je wszystkie na pamięć.

For years, Szlaga has been using recurring motifs and inspirations in his painting projects: testing the limits of language, autobiographical threads associated with the life between Warsaw and Detroit, unflagging love for American rap, and fascination with African-American culture. The exhibition presents two very different works that seem to have little in common. In the first one, from the *Limited Dictionary* series, created for a show in Detroit, the letter B refers to the word ‘Bogactwo’ [Wealth], but also ‘Bieda’ [Poverty], and ‘Bozia’ [God]. Wealth, poverty, and God seem to be inseparable in the Polish mentality, as in the drawing by Szlaga. This work aptly illustrates the thesis of the exhibition and the ambiguity of the title ‘wealth’, which encompasses also its lack — poverty. The second work is a monumental painting *It’s all about the Jagiełł* (the title is an adaptation of the American saying ‘It’s all about the Benjamins’). The image of Benjamin Franklin from the hundred dollar bill is replaced by the king Władysław Jagiełło from the hundred zloty bill. The popularity of the slogan ‘wealth’ can also refer to the braggadocio/bragga (from *brag*) style of rap, widespread in the American hip-hop culture, where the rapper actually brags about his skills, but also about his status and possessions, and to the slang expression ‘bling bling’, meaning distinctive jewellery (which also appears in the exhibition in a painting by Paweł Śliwiński). *It’s All about the Benjamins* is also the title of a song by Puff Daddy, recorded with The Notorious B.I.G. and The LOX & Lil’ Kim. Apart from the famous Benjamins, the *Rap Genius Slang Dictionary* mentions 124 other terms for money, including spinach, paper, lettuce, Lincolns, green, G’s, dead presidents, cream, cabbage, and bacon; Method Man from Wu-Tang Clan reportedly knows them all by heart.

BOGACTWO JAKO FETYSZ WEALTH AS FETISH



Maurycy Gomulicki, *Diamonds Are Forever*, 2011, pleksi, fot. dzięki uprzejmości artysty
Maurycy Gomulicki, *Diamonds Are Forever*, 2011, Plexiglas, photo courtesy of the artist

Do bogactwa jako fetyszu i przedmiotu pożądania odwołują się prace Maurycego Gomulickiego. Artystę zachwyca piękno drogich kamieni i blask złota, a cechą charakterystyczną jego twórczości jest świadoma gra skalą, konwencją przepychu i przesady oraz erotyzacja. Sam nazywa siebie kolekcjonerem i antropologiem kultury popularnej oraz hedonistą propagującym „kulturę rozkoszy”. W 2009 roku w Domu Pracy Twórczej nad jeziorem Wigry zaprezentował rzeźbę ogromnej perły. Jest ona „zarazem zmysłowa i dziewicza, łącząca w sobie wyrafinowanie i prostotę, próżność i glorię”. W 2012 dla ARTLOOP Sopot Festival przygotował instalację *Relax & Luksus* — dwie wielkie boje w kształcie kobiecych piersi. „Cycki mają konkretny potencjał symboliczny: to nie tylko erotyczny wabik, atrybut atrakcyjności, ale i szczególnie rodzaj luksusu, a w pewnych wypadkach wręcz kapitał” — tłumaczył. Dla hotelu Andels w Łodzi w 2013 zaprojektował *Skarb*, instalację składającą się ze sztucznych pereł i diamentów. Na wystawie prezentujemy trzy realizacje artysty, które wpisują się w tę strategię. Rzeźba *Diamonds Are Forever* (2011/2016) przypomina oszlifowany diament, najcenniejszy i od wieków najbardziej pożądany kamień szlachetny. Tytułowa fraza to pochodzące z 1948 roku hasło reklamowe firmy jubilerskiej De Beers, dziś kojarzone bardziej z szóstą częścią filmowych przygód agenta 007. Diament jest nieodłącznie związany z kobiecością — jak śpiewała w filmie *Mężczyźni wolą blondynki* Marilyn Monroe: „diamonds are the girl’s best friends”. Specjalnie na wystawę powstały dwie nowe prace: *Midas* — rzeźbiony, złoty stół-szkatuła o falicznym kształcie, skrywający sztuczną złotą biżuterię z imponującej kolekcji artysty, oraz monumentalna ścienna aplikacja *Złoty deszcz* będąca parafrazą znaku ekskluzywnej marki modowej Louis Vuitton, której brązowe torebki ze złotym deseniem są zarówno przedmiotem pożądania, jak i symbolem kiczu i złego gustu.

The works by Gomulicki refer to wealth as a fetish and object of desire. The artist is impressed by the beauty of precious stones and the glitter of gold, and the characteristic feature of his work is conscious play with the scale, the convention of luxury and exaggeration, and erotisation. He calls himself a collector, anthropologist of popular culture, and hedonist advocating for a ‘culture of pleasure’. In 2009, at an Artists Residency by the Wigry Lake, he created a sculpture representing a huge pearl. It is ‘at the same time sensual and innocent, it combines sophistication and simplicity, vanity and glory’. In 2012, for the ARTLOOP Sopot Festival, he prepared the installation *Relax & Luxury* — two huge buoys in the shape of women’s breasts. ‘Tits have a specific symbolic potential: it is not only the erotic lure, an attribute of attractiveness, but a special kind of luxury, and in some cases even of capital’ — he explained. In 2013, he designed the *Treasure* for Andels hotel in Łódź, an installation consisting of artificial pearls and diamonds. The exhibition presents three projects by the artist, which fit into this strategy. The sculpture *Diamonds Are Forever* (2011/2016) reminds a cut diamond, the most precious, and for

centuries, the most desirable gemstone. The title phrase refers to the 1948 advertising slogan of the jewellery company De Beers, now associated more with the sixth part of the James Bond series. A diamond is inextricably linked with femininity — as Marilyn Monroe sang in the film *Gentlemen Prefer Blondes*: ‘diamonds are the girl’s best friends’. The artist created two new works for the exhibition: *Midas* — a carved, gold, phallic table-vitrine, hiding artificial gold jewellery from the artist’s impressive collection, and the monumental wall panel *Golden Rain* which is a paraphrase of the flag product of the exclusive fashion brand Louis Vuitton — brown bags with golden pattern, which are both the subject of desire, and a symbol of kitsch and bad taste.



Wikimedia Commons, Creative Commons

Gregor Różański

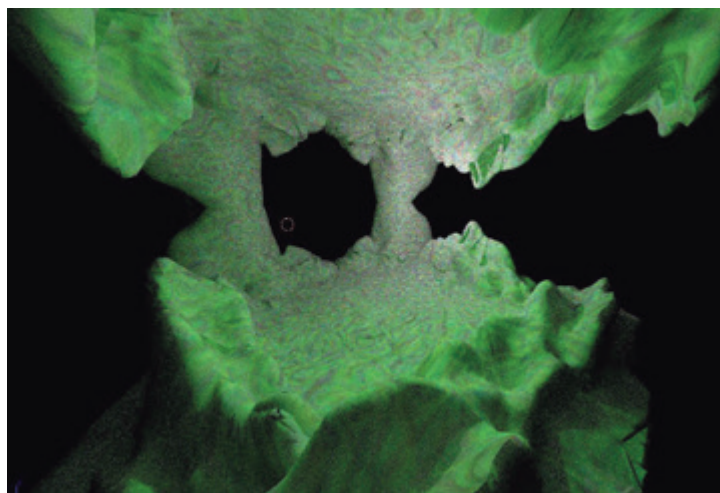
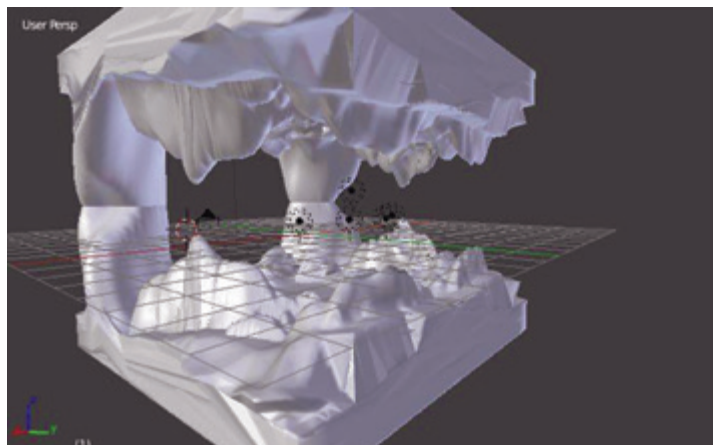
„Esencją potocznego znaczenia bogactwa jest marnotrawstwo i nonszalanckie traktowanie pieniędzy. Usprawiedliwieniem dla różnych finansowych wybryków i kaprysów są znane hasła »bo mnie na to stać« lub »zastaw się, a postaw się« — tłumaczy artysta. Jako swój wkład w wystawę zaproponował akcję — na salach wystawowych rozbił butelki ekskluzywnego szampana o cenie równej minimalnej płacy brutto w Polsce w 2016 roku. Tym samym dokonał się i unaoczniał proces marnotrawstwa „w publicznej instytucji, za publiczne pieniądze”. Akcja *A wy co, biedaki?* jest więc również autoironicznym komentarzem na temat świata sztuki. Różański pisze:

Marnowanie środków finansowych to także częsty zarzut wobec instytucji kultury, które dla wielu uchodzą za miejsca wydawania pieniędzy na bezsensowne i niepożyteczne cele. [...] Kluczowym aspektem tego projektu jest proces. Widoczny jest efekt akcji. Raz już zniszczony towar luksusowy w tych okolicznościach staje się ponownie innym „towarem”, czyli dziełem sztuki. Zachodzi recykling, czyli idea przeciwna marnotrawstwu. Poza tym niszczenie rzeczy uznawanych za wartościowe ma w sobie magię dekadencji, uczucie niepokojącej przyjemności opartej na wyzwaniu się z obyczajowych ograniczeń i przyzwyczajień [...], aspekt prowokacyjny.

The essence of the popular meaning of wealth is waste and nonchalant treatment of money. The slogans such as ‘because I can afford it’ or ‘keep up with the Joneses’ justify various financial excesses and whims — the artist explains. His contribution to the exhibition is the following action: in the exhibition halls he crashed bottles of exclusive champagne at a price equal to the minimum gross wage in Poland in 2016. Thus he carried out and highlighted the process of waste ‘in a public institution, with public money’. The action *What about you, poor people?* is also a self-ironic commentary on the art world. Różański says:

Waste of financial resources is also a frequent objection to cultural institutions, which many consider to be the places where money is spent in a pointless and unprofitable way. . . . A key aspect of this project is the process. The effect of the action is visible. Once destroyed, the luxury goods, in these circumstances, become a different ‘commodity’, that is a work of art. There is recycling, which is opposed to the idea of wastefulness. Besides, the act of destroying things which are considered valuable has the magic of decadence, a disturbing feeling of pleasure based on the liberation from moral constraints and habits . . . , a provocative aspect.

LUKSUS? LUXURY?



Tymek Borowski, *Prostokąty są dla biednych* (projekt), 2016, animacja 3D, dzięki uprzejmości artysty

Tymek Borowski, *Rectangles Are for the Poor* (project), 2016, 3D animation, courtesy of the artist

Tymek Borowski podejmuje temat wnętrza jako jednego z podstawowych wyznaczników luksusu. Artysta stawia pytania:

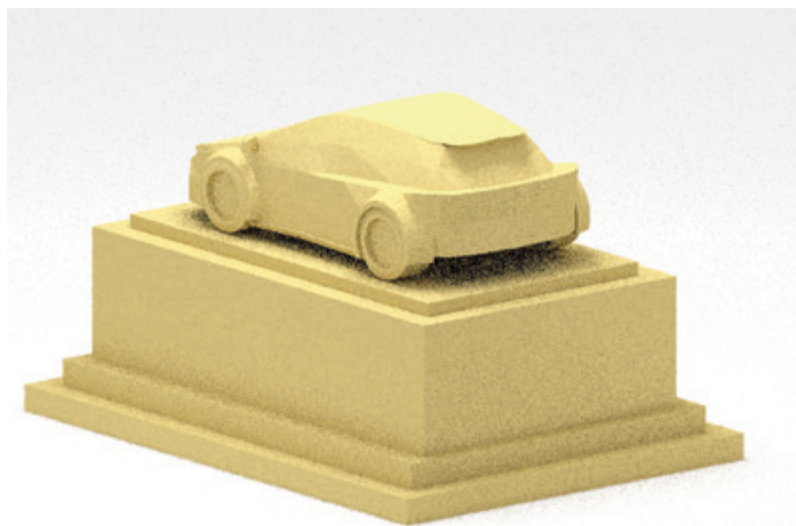
Jak wygląda idealna przestrzeń do życia? Jak zaprojektowalibyśmy nasz apartament, dysponując naprawdę dużymi pieniędzmi? Jak wyglądają współczesne emanacje bogactwa? Obecnie wyobrażenie „mieszkania dla bogacza” to często minimalistyczna, modernistyczna, betonowa willa, wysmakowana i sterylna. Ale czy naprawdę taka architektura sprzyja człowiekowi? Czy to jest dla nas naturalne? A może nasze mózgi (które ewoluowały wśród bujnej przyrody afrykańskiej sawanny) wolą jednak ornament, dekorację, przepych, organiczność i komplikację?

Borowski w swojej animacji odwołuje się do pierwotnej formy zamieszkania człowieka, jaskini, nadając jej futurystyczną i minimalistyczną formę zdominowaną przez organiczne kształty. To propozycja połączenia idei powrotu do natury z dominującymi minimalistycznymi trendami.

Tymek Borowski takes on the interior as one of the primary indicators of luxury. The artist wonders:

What is the ideal living space? How would you design your apartment if you really had a lot of money? What are contemporary emanations of wealth? Currently, the idea of a ‘rich man’s house’ is often a minimalist, modernist, concrete villa, sophisticated and sterile. But is such architecture really good for people? Is it natural for us? Maybe our brains (which evolved in the lush surroundings of the African savannah) prefer the ornamental, decorative, glamorous, the organic and complex?

In his animation, Borowski refers to the original form of human residence — the cave, giving it a futuristic and minimalist form dominated by organic shapes. It is a proposal to combine the idea of returning to nature with the dominant minimalist trends.



Rafał Dominik, *Scirocco*, 2016, projekt, dzięki uprzejmości artysty

Rafał Dominik, *Scirocco*, 2016, project, courtesy of the artist

Rafał Dominik podejmuje temat samochodu jako nieprzemijającego symbolu bogactwa, obiektu pożądania. Kiedy motoryzację potraktujemy jako zjawisko kulturowe, kwestia pieniędzy schodzi na drugi plan. Modyfikowanie i ulepszanie aut wiąże się bardziej z inwestowaniem czasu niż pieniędzy. W tym ujęciu bogactwo to odroczony efekt uboczny: szpan, osiągi, dźwięk, mierzony liczbą oglądających się, piskiem kobiet, uznaniem kolegów. Jak pisze artysta:

Volkswagen scirocco, którego pomnik wykonałem, to międzypokoleniowa ikona motoryzacji. Model ten nie jest tak popularny w kulturze tuningowej („dresiarzkiej”) jak volkswagen golf. Z drugiej jednak strony nie jest tak „inteligentki” jak na przykład SAAB 900. Scirocco plasuje się idealnie pomiędzy dwoma biegunami, a model z 2008 roku, projektu Waltera de Silvy (autora takich hitów jak audi R8 2006, lamborghini egoista 2013 czy alfa romeo 156 z 1997) jest nowoczesną wersją romansu dobrego gustu z prostacką ekspresją.

Rafał Dominik deals with the car as an everlasting symbol of wealth, an object of desire. If we treat motorisation as a cultural phenomenon, the question of money becomes of secondary importance. Modifying and improving cars requires more time than money. In this perspective, wealth is a delayed side effect: swank, performance, sound, measured by the number of people watching, shrieking women, recognition of colleagues. As the artist writes:

I made a statue of Volkswagen Scirocco, that intergenerational motorisation icon. This model is not as popular in the ('hustler') culture of tuning as the Volkswagen Golf. On the other hand, it is not as 'intellectual' as say SAAB 900. Scirocco ranks perfectly somewhere between the two extremes, and the 2008 model, designed by Walter de Silva (author of such hits as the Audi R8 2006, Lamborghini Egoista 2013, or the Alfa Romeo 156 from 1997) is a modern version of the romance of good taste with vulgar expression.

DAJ MI WSZYSTKO I WANT IT ALL



Jadwiga Sawicka, *Daj mi wszystko*, 2005, olej, płótno, kolekcja prywatna, fot. dzięki uprzejmości artystki

Jadwiga Sawicka, *I Want It All*, 2005, oil on canvas, private collection, photo courtesy of the artist

Jadwiga Sawicka od lat dziewięćdziesiątych wykorzystuje w swoich pracach teksty i slogany z mediów, popkultury oraz literatury. Pięciometrowy obraz z hasłem *Daj mi wszystko* ma dwojakie znaczenie: jest życzeniem i pragnieniem, ale też żądaniem, roszczeniem sobie prawa do posiadania.

Since the nineties, Jadwiga Sawicka has been using texts and slogans from the media, pop culture and literature in her works. The five-meter wide painting with the slogan 'I want it all' has a double meaning: it is a wish and desire, but also a demand, claiming the right to ownership.



Reklama komputera, „Miliarder” 1993, nr 41

Computer advertisement, *Miliarder*, no. 41, 1993

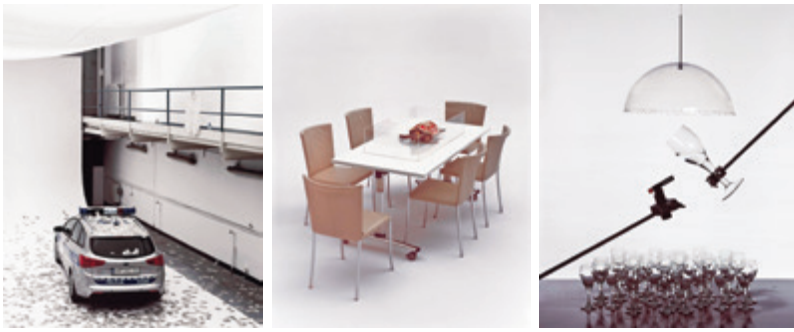
Janek Simon

W 1992 roku Stefan Kłincewicz — polski biznesmen w Irlandii — postanowił przechrzcić tamtejszy system lotto. Wrócił on do zagadnienia prawdopodobieństwa, sformułowanego po raz pierwszy przez hazardystów, by udowodnić skończoność tej wersji systemu i jednocześnie się wzbogacić. Wraz z 28-osobowym zespołem obliczył, że obstawienie 80 procent możliwości sześciu trafień z kombinacji trzydziestu sześciu liczb pozwoli na uzyskanie większego dochodu. [...] Operacja zakończona sukcesem dowiodła, że możliwość radykalnej zmiany życia jest możliwa.

W wyniku zainteresowania podobnymi historiami Janek Simon w 2009 zrobił pracę *Przegląd systemów do gry w totolotka*, która polegała na tym, że wynegocjowany budżet produkcyjny przeznaczał na kupony lotto. Pracy towarzyszyła wydana z psychologiem Szymonem Wicharym książeczka wyjaśniająca zawiłości ludzkiej psychiki dającej wiarę niezliczonej liczbie metod pozwalających odnieść sukces w tego typu grach. Wśród nas są też tacy, którzy wierzą, że można oszukać kasyno, dlatego umówiliśmy się z Jankiem Simonem, że podejmie próbę wygrania swojego honorarium za udział w wystawie w kasynie w dawnym hotelu Victoria. Na ekspozycji zobaczymy relację z jego sukcesów i porażek.

In 1992, Stefan Kłincewicz, a Polish businessman in Ireland, decided to outwit the local lotto system. He reactivated the issue of probability, formulated for the first time by gamblers, to prove the finiteness of the system, and get rich at the same time. Working with a 28-person team, he calculated that betting on 80 percent of possible six lucky numbers within thirty-six numbers will bring more income. ... The operation was a success and proved that the possibility of a radical change of life is possible.

As a result of his interest in similar stories, Janek Simon, in 2009, created a work *A Survey of Lottery Systems*, by spending the negotiated production budget on lottery tickets. The work was accompanied by a booklet written in collaboration with psychologist Szymon Wichary, explaining the intricacies of the human mind, having faith in countless methods to succeed in this type of games. Among us there are some who believe that it is possible to cheat at the casino, which is why we have agreed with Janek Simon, that he will attempt to win his fee for participating in the exhibition at the casino in the former Victoria hotel. At the exhibition he will give account of his successes and failures.



Witek Orski, *Zdjęcie dla Semih Buluta*, 2016, fotografia, archiwalny druk pigmentowy, fot. dzięki uprzejmości artysty

Witek Orski, *Picture for Semih Bulut*, 2016, photo, archival pigment print, photo courtesy of the artist

Witek Orski, *Żółw diuka Jana*, 2016, fotografia, archiwalny druk pigmentowy, fot. dzięki uprzejmości artysty

Witek Orski, *Duke Jean's Turtle*, 2016, photo, archival pigment print, photo courtesy of the artist

Witek Orski, *Skraplanie się bogactwa*, 2016, fotografia, archiwalny druk pigmentowy, fot. dzięki uprzejmości artysty

Witek Orski, *Liquefaction of Wealth*, 2016, photo, archival pigment print, photo courtesy of the artist

Tryptyk Orskiego wykorzystujący estetykę fotografii reklamowej odwołuje się do trzech narracji o bogactwie. Pierwsza odnosi się do zdarzenia w Istambule, gdzie współczesny Robin Hood — aktywista Semih Bulut — pod koniec kwietnia tego roku napadł na państwowy bank, by następnie rozrzucić z balkonu zrabowane pieniądze, m.in. na zaparkowany radiowóz policyjny. Inspirację do drugiej fotografii stanowiła powieść *Na wspak* (1884) autorstwa francuskiego pisarza Jorisa-Karla Huysmansa. Główny bohater — diuk des Esseintes — to żyjący w luksusie ekscentryczny dekadent, który inkrustował skorupę żywego żółwia szlachetnymi kamieniami; po śmierci zwierzęcia przechodzi załamanie nerwowe i powraca do mieszczańskiego życia w Paryżu. Trzecia fotografia odnosi się do teorii głoszącej, że dobra osób zamożnych „skapują” na resztę społeczeństwa, przyczyniając się do poprawy dobrobytu społecznego. Jak twierdzi Orski: „Jest to z góry skazana na niepowodzenie próba ocalenia naukowo skompromitowanej koncepcji skapywania bogactwa, która w mojej pracy zostaje przemianowana na rewolucyjną strategię skraplania bogactwa. Jako całość tryptyk jest rodzajem epitafium dla pogrążonego w kryzysach późnego kapitalizmu”.

Orski's Triptych applying the aesthetics of advertising photography refers to three narratives on wealth. The first one refers to the events in Istanbul, where, in the end of April this year, a contemporary Robin Hood — activist Semih Bulut — attacked a state-owned bank, and spread the looted money from the balcony, among others on a parked police car. The inspiration for the second photograph was the novel *À rebours* (1884), by French writer Joris-Karl Huysmans. The protagonist — duke des Esseintes — is a decadent with an eccentric, luxurious lifestyle, inlaying a shell of live turtle with precious stones; after the death of the animal he has a nervous breakdown and returns to the bourgeois life in Paris. The third photograph refers to the theory that the goods of wealthy people 'drip' from top to bottom, on the rest of society, contributing to the improvement of social welfare (triple-down theory). Orski says: 'It is a doomed to failure attempt to save the scientifically discredited concept of wealth dripping, which in my work is renamed as the revolutionary strategy of liquefaction of wealth. As a whole, the triptych is a kind of epitaph for the late capitalism mired in crises.'

ZŁOTO GOLD



Ewa Axelrad, *Is It Safe*, 2011–2012, lightbox, fot. dzięki uprzejmości artystki

Ewa Axelrad, *Is It Safe*, 2011–2012, lightbox, photo courtesy of the artist

Symbolem polskiego bogactwa (a bardziej jego braku) w powszechnej świadomości był złoty ząb. Jak tłumaczy artystka:

Is It Safe w zależności od kontekstu może budzić rozbieżne skojarzenia, bo obraz złotego zęba w różnych kulturach zawsze będzie miał szerokie odniesienia. W Polsce złoty ząb na różne sposoby zabiera mnie w podróż do przeszłości; czy to przez wiek ludzi, którzy posiadają złote zęby, czy przez taki typ lokowania kapitału (dziś już mało aktualny), czy przez swoją odpustową prądość, czy wreszcie przez świadomość „złotych żniw”. Ten wielki ząb może być zarówno chronioną rodzinną relikwią, jak i głębokim wyrzutem sumienia. Dla mnie właśnie w Polsce obraz złotego zęba budzi wyjątkowo ambiwalentne uczucia.

Stawiając pytanie o prawdziwą wartość zakupionego do sfotografowania złotego zęba, Axelrad poddała go przetopieniu, czego efektem jest najnowsza praca. Artystkę interesował desperacki akt, decyzja o tak radykalnym charakterze:

Już od sprzedającego usłyszałam, że powinnam ząb zatrzymać na czarną godzinę i w razie czego go spieniężyć. W geście przetopienia zawarty jest moralny upadek, oddanie wszystkich świętości za pieniądze. Z drugiej strony interesowało mnie to, co jest celem „rafinacji” złota: oczyszczanie i odzyskiwanie. Oprócz fizycznego myślałam też o duchowym „oczyszczeniu” poprzez pozbycie się świadomości tego „ciężkiego” elementu ludzkiego (z całym historycznym nakładem), tzn. samego zęba i w pewien sposób jego wyparcie z tego obiektu. Pozostaje jedynie czysta, niekłopotliwa kropka złota (*Safe and Sorry*, 2016).

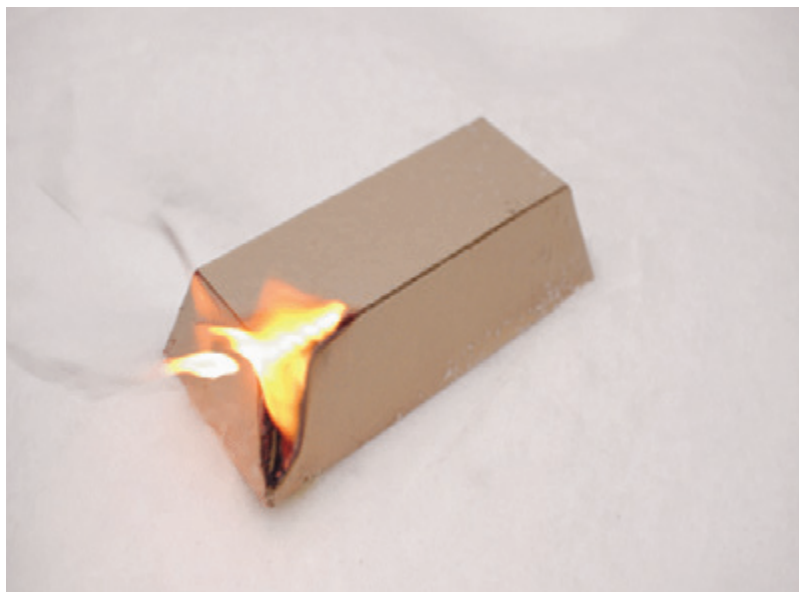
In the Polish popular consciousness, the symbol of wealth (and more of the lack of it) was a gold tooth. As the artist explains:

Is It Safe may bring various associations, depending on the context, because the image of a gold tooth in different cultures will always have a broad reference. In Poland, a gold tooth takes me on a journey to the past in various ways; whether by the age of people who have gold teeth, or by the type of capital investment (now not so popular), by its vulgarity, or finally by the consciousness of the 'golden harvest'. This big tooth can be both a protected family relic and deep remorse. For me, in Poland, the picture of a gold tooth raises extremely ambivalent feelings.

Asking the question about the true value of the gold tooth purchased for the photo, Axelrad had it melted, which resulted in the latest work. The artist was interested in a desperate act, a decision of such a radical nature:

I heard from the seller that I should keep the tooth for a rainy day, when I could sell it. The gesture of melting contains moral decay — exchanging all that is holy for money. On the other hand, I was interested in what is the purpose of 'refining' of gold: purification and recovery. Apart from the physical 'cleansing' I was thinking also

about the spiritual one, where one can get rid of the awareness of the 'heavy' human element (with all the historical input), i.e. the tooth itself, and in a certain way lead to its denial as an object. Only a clean, uncomplicated drop of gold remains (*Safe and Sorry*, 2016).



Łukasz Jastrubczak, *Hologram*, 2013, kolekcja Fundacji Sztuki Polskiej ING, fot. dzięki uprzejmości Galerii Dawid Radziszewski

Łukasz Jastrubczak, *Hologram*, 2013, collection of The ING Polish Art Foundation, photo courtesy Dawid Radziszewski Gallery

Na początku lat siedemdziesiątych rząd amerykański zrezygnował z parytetu złota, co w konsekwencji doprowadziło do rozwiązania tzw. traktatu z Bretton Woods mówiącego, że waluty wszystkich państw, które go ratyfikowały, miały pokrycie w dolarze, ten zaś jako gwarant stabilności globalnej gospodarki miał pokrycie w złocie. Fakt odrzucenia parytetu złota zmienił światową gospodarkę, spowodował umiędzynarodowienie przepływu kapitału, wpłynął na procesy inflacji oraz giełdyzacji. Jednocześnie był to okres, kiedy idee konceptualne nie wymagały urzeczywistnienia czy wręcz realnego obiektu. Tytułowy hologram — płonąca sztabka złota — odnosi się do iluzoryczności tego kruszcu i jego wartości oraz niematerialności dzieła sztuki konceptualnej. Posługując się strategiami konceptualnymi, Jastrubczak prowadzi ironiczny dialog z historią (sztuki) i stawia pytanie o wartość (również rynkową) efemerycznych działań artystycznych.

In the early 1970s, the US government abandoned the gold standard, which consequently led to the solution of the so-called Bretton Woods Treaty, stating that all currencies of the countries that have ratified it, took cover in the dollar, which as a warranty of the stability of the global economy was backed by gold. The rejection of the gold standard changed the world's economy, caused the internationalisation of capital flows, had impact on the processes of inflation and stock speculation. It was a period when conceptual ideas did not require completion or creation of any real object. The title hologram — a burning bar of gold — refers to the elusiveness of gold, to its value, and the immateriality of conceptual art. Jastrubczak, using conceptual strategies, conducts an ironic dialogue with history (of art), and poses the question of the value (also the market value) of ephemeral artistic activities.



AMBER KEBAB TO OBIEKT EZOTERYCZNY, SYMBOL LUKSUSU, SZCZĘŚCIA I KOMFORTU. ŁATWO! TANIO! LUKSUSOWO! PRZAŚNY GLAM POŁĄCZONY Z GŁĘBOKIM SPIRYTUALNYM PRZEŻYCIEM. KONCEPCJA URODZIŁA SIĘ W MURANOWSKIM BLOKU PRZY ALEI JANA PAWŁA II. MOCNO INSPIROWANA OKOLICĄ PEŁNĄ SEX SHOPÓW, KEBABÓW I OBIEKTÓW KULTU PAPIEŻA. *AMBER KEBAB* POWSTAŁ JAKO PROJEKT STATUETKI NIEISTNIEJĄCEGO KONKURSU, JAKO POLSKI ODPowiednik GWIAZDKI MICHELINA. HEDONISTYCZNA PRZYJEMNOŚĆ, PO KTÓREJ MA SIĘ KOSZMARY. OZIĘBŁA CZYSTOŚĆ STAROŻYTNEGO MINERAŁU. PIRAMIDA. MONETA. EGZOTYCZNY SMAK ZAKŁĘTY W BURSZTYNIE.

AMBER KEBAB IS AN ESOTERIC OBJECT, A SYMBOL OF LUXURY, HAPPINESS AND COMFORT. EASY! CHEAP! LUXURIOUS! CHEAP GLAM MIXED WITH A DEEP SPIRITUAL EXPERIENCE. THE CONCEPT WAS BORN IN A BLOCK IN THE MURANÓW DISTRICT IN WARSAW, JAN PAWEŁ II AVENUE. I WAS STRONGLY INSPIRED BY THIS AREA FULL OF SEX SHOPS, KEBAB SHOPS, AND OBJECTS OF WORSHIP OF THE POPE. *AMBER KEBAB* WAS A DESIGN OF A STATUETTE FOR A NON-EXISTENT COMPETITION, A POLISH COUNTERPART OF MICHELIN STARS. HEDONISTIC PLEASURE, AFTER WHICH YOU HAVE NIGHTMARES. COLD PURITY OF AN ANCIENT MINERAL. PYRAMID. COIN. EXOTIC TASTE ENCHANTED IN AMBER.

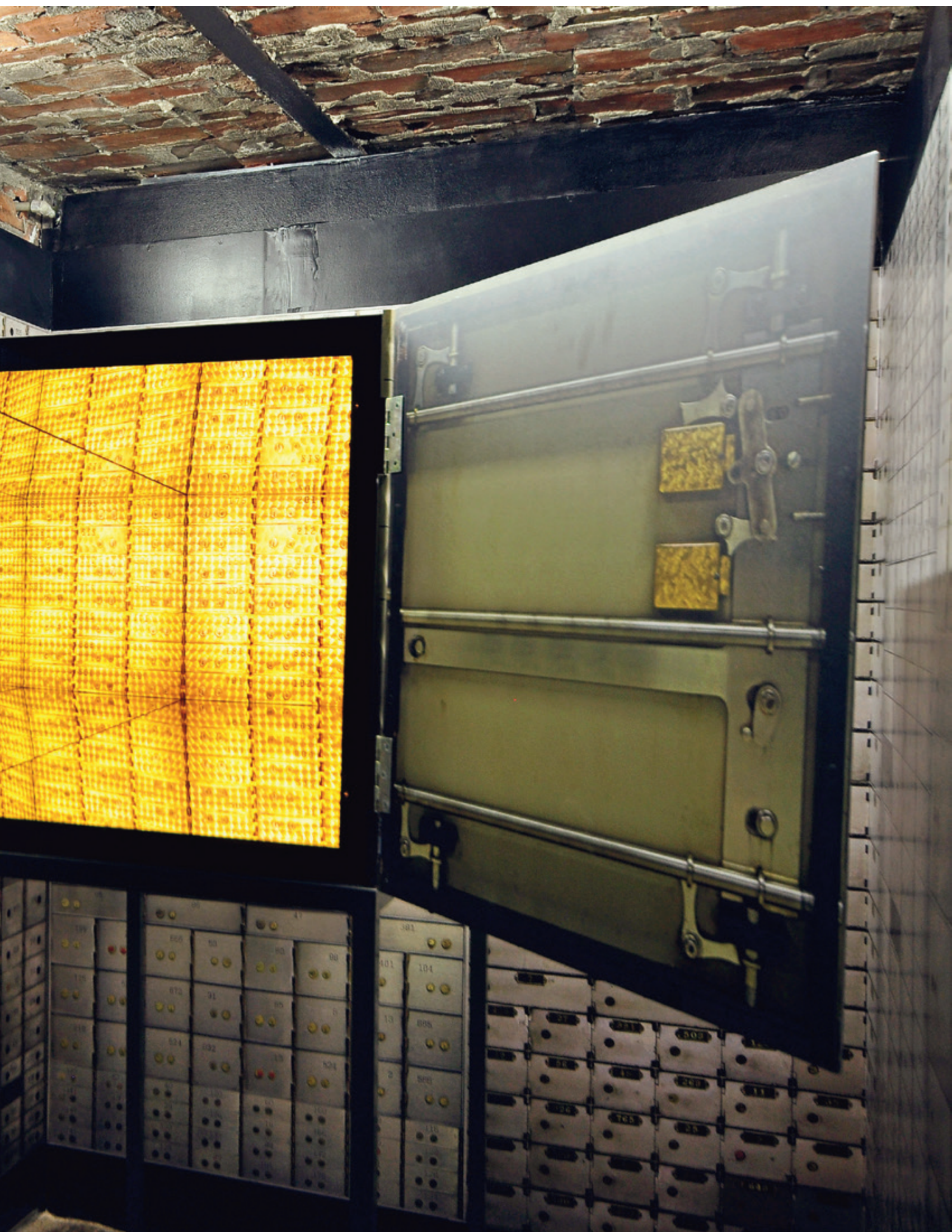
Maria Toboła, *Amber Kebab*, 2016, żywica, metal, oświetlenie ledowe, dzięki uprzejmości artystki

Maria Toboła, *Amber Kebab*, 2016, resin, metal, LED lighting, courtesy of the artist

Najnowsza praca artystki odwołuje się do kultu bursztynu w Polsce traktowanego (obok węgla) jako dobro narodowe — tzw. polskie/bałtyckie złoto. Etymologia słowa „bursztyn” wskazuje na niemieckie słowo *bernstein* (płonący kamień). Jednym z symboli transformacji i kapitalizmu w Polsce była eksplozja fast foodów, w tym kebabów, które na stałe wpisały się w nasz krajobraz (również ten nadmorski).

The latest work of the artist refers to the fetish character of amber in Poland, treated (next to coal) as a national treasure — the so-called Polish/Baltic gold. The etymology of the word *bursztyn* [Polish word for amber] indicates the German word *bernstein* (burning stone). One of the symbols of transformation and capitalism in Poland was the explosion of junk food, including kebabs, which became a permanent mark in our landscape (also at the seaside).





Nicolas Groszpiere, *Bank*, 2011, instalacja, fot. dzięki uprzejmości artysty (s. 26–27)

Nicolas Groszpiere, *Bank*, 2011, installation, photo courtesy of the artist (pp. 26–27)

Instalacja fotograficzna podejmuje temat iluzji bogactwa, kreowanej przez instytucje finansowe. Podczas pobytu w Stanach Zjednoczonych Groszpiere zrealizował projekt poświęcony architekturze banków symbolizujących kapitalizm. Dokumentując przestrzenie pustych skarbców, fotograf podejmuje temat kryzysu ekonomicznego, odnosząc się m.in. do bankructwa amerykańskiego banku Lehmann Brothers (2008). Praca traktuje o (nie)materialności bogactwa — blask bijący od sejfu okazuje się złudzeniem. Widz zaproszony jest również do odgadnięcia kodu zawartego w skrytkach bankowych otaczających sejf.

Photo installation tackling the theme of the illusion of wealth, created by financial institutions. During his stay in the United States, Groszpiere worked on a project dedicated to the architecture of banks symbolising capitalism. Documenting the spaces of empty treasuries, the photographer takes on the economic crisis, referring to, among others, the bankruptcy of the American bank Lehmann Brothers (2008). The work is about the (non)materiality of wealth — what beams from the safe turns out to be an illusion. The viewer is also invited to guess the code in bank lockers surrounding the safe.

TRANSFORMACJA TRANSFORMATIONS



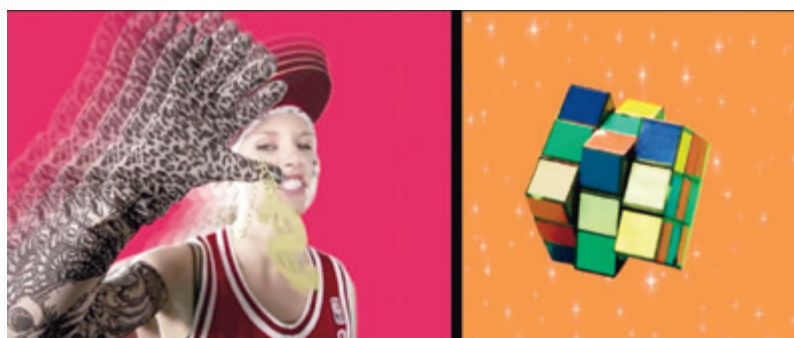
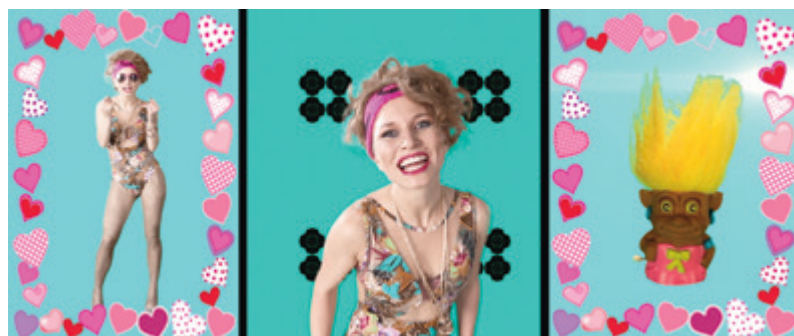
Monika Kmita, *Bez tytułu*, 2014/2016, fotografia, fot. dzięki uprzejmości artystki

Monika Kmita, *Untitled*, 2014/2016, photograph, photo courtesy of the artist

Fotografie Moniki Kmity odnoszą się do współczesnego wyobrażenia o wschodnim, potransformacyjnym „bogactwie” i etosu przedsiębiorcy tamtych czasów. Stanowią

wizualną opowieść rodem z polskiego kina gangsterskiego lat dziewięćdziesiątych — zwitki banknotów, walizki pieniędzy, złote zęby, złote zegarki (najpewniej podróbki). Sesja wykonana dla magazynu mody „K-MAG” nawiązywała do filmu Emira Kusturicy *Czarny kot, biały kot* (1998).

The photos by Monika Kmita relate to the modern conception of the East, post transformation ‘wealth’ and the ethos of the entrepreneur at that time. They tell a visual story straight from the Polish gangster movies of the nineties — wads of banknotes, suitcases of money, gold teeth, gold watches (probably fake). The photoshoot made for the fashion magazine *K-MAG* alludes to the movie *Black Cat, White Cat* by Emir Kusturica (1998).



Mister D., *HAJ\$*, 2014, teledysk: Krzysztof Skonieczny/głębokiOFF; muzyka i słowa: Dorota Masłowska; zdjęcia dzięki uprzejmości głębokiOFF

Mister D., *HAJ\$*, 2014, video clip: Krzysztof Skonieczny/głębokiOFF, music and text: Dorota Masłowska; photos courtesy of głębokiOFF

W jednym z felietonów Dorota Masłowska pisała:

Okolo roku 2006, pamiętam to jak dziś, brałam udział w sesji zdjęciowej w Puszczy Kampinoskiej; fotografem był Igor Omulecki, a ideą był ślub, biała suknia itp. Oczywiście z tym poszło jak z płatką; bez problemu udało się mnie owinąć w te różne firany i gazy i postawić w jakichś chaszczach. [...] Banałem w tej historii przestało wiać dopiero, gdy okazało się, że przewidziano dla mnie również rolę pana młodego. [...] W każdym razie przygotowano dla mnie mały męski garnitur, mokasyny czarne w rozmiarze 38, koszulę, krawacik; zaczesano mi włosy na boczek, by wreszcie przykleić na ten niekoniecznie dobrze prezentujący się tort wisienkę. Nieduży, rudy, szorstki wąsik. [...] To właśnie chyba ten dzień był tak naprawdę dniem, kiedy narodził się we mnie MISTER D.

Mister D. to muzyczny projekt pisarki określany jako „domowa mieszanka rapu, punka i muzyki tanecznej”. Jako Mister D. Masłowska wydała w 2014 roku płytę *Spółeczeństwo jest niemiłe*, zagrała serię koncertów, a do jej utworów stworzono kilka teledysków, w tym między innymi dwa pierwsze klipy *Hajs* i *Chleb* w reżyserii Krzysztofa Skoniecznego.

Moim gatunkiem macierzystym pozostaje słowo, ale literatura jako branża bardzo mnie zmęczyła. Mogłam albo oddać się depresji, albo zająć czymś ciekawym. Zaczęłam więc pisać piosenki. [...] Uważam że polskie społeczeństwo jest bardzo niemiłe. Ale nie mogę o tym napisać książki, bo nienawidzę literatury zaangażowanej. A tu nagle mogłam wyrazić wszystkie swoje ponure refleksje o tirórkach, alfonsach, hajsie i jeżdżeniu audi. Czuję się wolna i szczęśliwa.

Na wystawie prezentujemy teledysk autorstwa Krzysztofa Skoniecznego i jego grupy głębokiOFF, który jest nostalgiczną wariacją na temat boskich lat 90. stuningowanych przez współczesny SWAG. W teledysku pojawiają się fragmenty filmu *Hardkor Dysko* w reżyserii autora, do którego klip został stworzony. „Nie chcę, nie chcę z kiełbasą | I nie chcę, nie chcę z masłem | Zrób mi kanapki z hajsem | Ze smalcem i z hajsem | i z hajsem” — śpiewa Mister D., a na ekranie widzimy kasety VHS, Pokémoney, keyboard Casio, jednorożce, konsolę Pegasus, grę Super Mario, tęczę, kosmos, latający dywan, złotego „malucha”, kucyki Pony, cętki, tygrysy paski, dresy, legginsy, biżuterię, grę Tetris, polaroida, amstafy, czyli polskie bogactwo lat dziewięćdziesiątych.

Dorota Masłowska wrote in one of her columns:

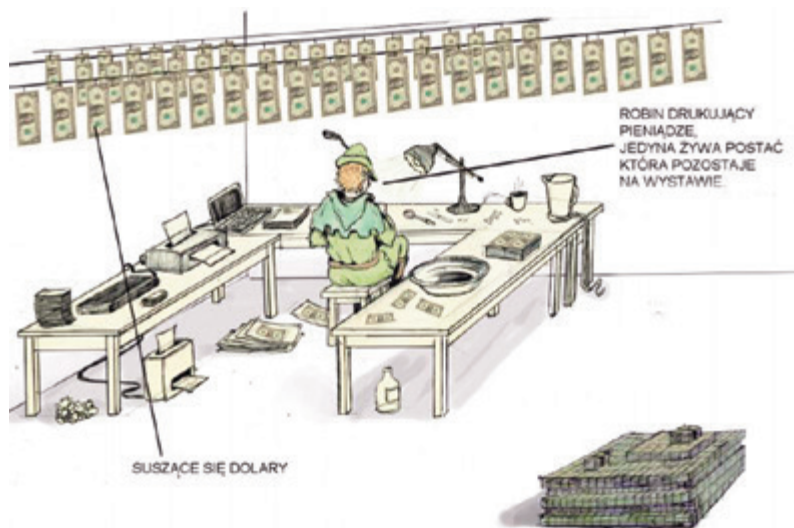
Around 2006, I remember it like today, I took part in a photo shoot in the Kampinos Forest; Igor Omulecki was the photographer, and the theme was: the wedding, white dress etc. Of course this was quite easy; they managed to wrap me in various curtains and gauzes, and put me in some thickets. . . . the cliché photoshoot suddenly changed its character, when it turned out that also the role of the groom was provided for me. . . . However, a small size men's suit was waiting for me, black loafers size 38, a shirt, a tie; they combed my hair to the side and finally stucked some icing to that not-so-spectacular cake. A small, ginger, rather rough moustache. . . . I think this was actually the day MISTER D. was born in me.

Mister D. is a musical project by the writer, described as 'a domestic blend of rap, punk and dance music'. As Mister D., Masłowska released the 2014 album *Spółeczeństwo jest niemiłe* [The society is mean], and she played a series of concerts; several music videos were created to her songs, including the first two clips *Hajs* [Cash] and *Chleb* [Bread], directed by Krzysztof Skonieczny.

The written word is my original genre, but literature as industry made me very tired. I could either surrender to depression, or start doing something interesting. So I began to write songs. . . . I think that the Polish society is very mean. But I can't write books about it because I hate involved literature. And suddenly I could express all my gloomy reflections about hookers, pimps, dough and driving Audi. I felt free and happy.

The exhibition presents a music video by Krzysztof Skonieczny and his group głębokiOFF, which is a nostalgic variation on the theme of the divine 1990s, tuned by contemporary SWAG. In the video there are parts of the film *Hardkor Dysko* directed by the author, to which the clip was created. 'I do not want, I do not want sausage | I do not want, I do not want butter | Make me a sandwich with cash | Lard and cash | and cash' — sings Mister D., while on the screen we see a VHS tapes, Pokémoney, a Casio keyboard, unicorns, a Pegasus console, Super Mario, a rainbow, space, a flying carpet, a golden Polish Fiat, My Little Ponies, leopard prints, tiger stripes, tracksuits, leggings, jewellery, Tetris, Polaroids, amstafy — Polish wealth of the 1990s.

ROBIN HOOD ROBIN HOOD



Tomasz Mróz, *Bez tytułu*, 2016, projekt instalacji, dzięki uprzejmości artysty

Tomasz Mróz, *Untitled*, 2016, installation project, courtesy of the artist

Artysta opowiada:

Jest taka scena w *Bandytach czasu* Terry'ego Gilliana, w której grupa karłów przemieszcza się w czasie, by robić napady stulecia. W jednym z epizodów lądują w XIV-wiecznym lesie, gdzie spotykają rzeźmieszków, którzy grabią im cały łup zdobyty w rezydencji Napoleona. W trakcie dyskusji, podczas której karły wiszą skrupowane na gałęzi, upominają się o spotkanie z szefem rzeźmieszków. Szefem okazuje się John Cleese w idiotycznym ubraniu Robin Hooda. Film trwa trzy godziny i w ostatnich 20 minutach wygląda tak, jakby zabrakło pieniędzy na nakręcenie końcówki. Polecam.

Wspomniany film oraz fakt mieszkania przez rok pod miastem i strugania łuków na łonie natury spowodowały, że bohaterem najnowszej instalacji artysty został Robin Hood. Impulsem do powstania pracy była również prywatna i rodzinna sytuacja artysty. Robin Hood Mroza to nie polityczny banita zabierający bogactwem, by dać biednym, lecz fałszerz. Wyprodukowane w czasie wystawy dolary mają trafić do bliskich artysty, kolegów i koleżanek z grupy artystycznej PENERSTWO oraz wesprzeć kilka instytucji kultury i galerii oraz Opole i Zieloną Górę. Czy tak się stanie? Czy Robin da radę?

The artist says:

There's a scene in Terry Gilliam's *Time Bandits*, in which a group of dwarfs travels in time to make great robberies. In one of the episodes, they end up in a 14th century forest where they meet thugs who plunder all their booty from Napoleon's residence. During the discussion, the dwarfs who hang tied to the branches, demand a meeting with the head of the gang. The boss turns out to be John Cleese in the silly clothes of Robin Hood. The film lasts three hours and in the last 20 minutes it looks like it ran out of money. I recommend it.

The above mentioned film and the fact that the artist lived for a year outside the city, carving bows in the bosom of nature, resulted in Robin Hood being the hero of his newest installation. The inspiration also came from the artist's private and family situation. Mróz's Robin Hood is not a political outlaw taking money from the rich, and giving it to the poor, but a forger. Dollars manufactured at the exhibition supposed to go to the artist's relatives and colleagues from the artistic group PENERSTWO and to support several cultural institutions and galleries, and the towns: Opole and Zielona Góra. Is this going to happen? Will Robin make it?

Katarzyna Kołodziej, Magdalena Komornicka



fot. | photo by Roman Stasiuk / WKIRDZ ASP Warszawa

fot. | photo by Roman Stasiuk / WKIRDZ ASP Warszawa



fot. | photo by Marek Krzyżanek

Włodzimierz Pawlak, *Dziennik nr 2*, 1989,
kolaż, olej, płótno, kolekcja Zachęty

Włodzimierz Pawlak, *Diary No. 2*, 1989,
collage, oil on canvas, collection of Zachęta

1. Fotografia w ultrafiolecie. Stosowana jest do identyfikacji zewnętrznych warstw dzieła, m.in. werniksów, oraz stanu zachowania warstw oryginalnych: wzbudzone promieniowaniem ultrafioletowym świecą różnie w zależności od wieku i składu materiału. 2. Fotografia w podczerwieni. Pozwala na analizę warsztatu artysty poprzez wychwycenie warstw, w których obecna jest czerń, i szkiełków znajdujących się pod warstwą malarską. 3. Stan po konserwacji.

1. UV photography. Ultraviolet imaging is used to identify exterior layers of the work, i.e. varnishes, and the state of the original layers: activated by ultraviolet radiation, they shine differently depending on the age and material. 2. IR photography. Infrared examination enables analysis of the artist's technique by capturing layers with black pigments, and sketches under the layers of paint. 3. State after conservation.

Przed, po i pomiędzy

0 decyzjach w konserwacji dzieł sztuki współczesnej

Before, After and In Between

Decision-making in Contemporary Art Restoration

kuratorki | curators: Małgorzata Bogdańska, Maria Świerżewska, Joanna Waśko (dział zbiorów i inwentarzy Zachęty) | (collection and inventory department of Zachęta)

współpraca merytoryczna | professional collaboration: Magdalena Komornicka, Anna Kowalik, Michał Kożurno, Dorota Nowak, Fundacja Archeologii Fotografii | Archeology of Photography Foundation (Karolina Puchała-Rojek), Dorota Rakowska, Monika Supruniuk, Fundacja Andrzeja Wróblewskiego | The Andrzej Wróblewski Foundation (Wojciech Grzybała)

artyści | artists: Włodzimierz Pawlak, Mikołaj Smoczyński, Radek Szlaga, Andrzej Wróblewski, Wojciech Zamecznik



foto | photos by Anna Kowalik / WIKROZ ASP Warszawa

Zabiegi konserwatorskie (czyszczenie) oraz detale pracy Włodzimierza Pawlaka

Restoration (cleaning) and details of Włodzimierz Pawlak's work

PRZED i PO jako hasło reklamowe salonów piękności przywodzi na myśl spektakularne metamorfozy, a fotografie im towarzyszące nie pozostawiają absolutnie żadnych wątpliwości, z jakim etapem mamy do czynienia.

Różnice PRZED i PO konserwacji dzieł sztuki mogą być widoczne, ale często są niezauważalne dla odbiorcy. Nieujawniany publiczności etap POMIĘDZY kryje skomplikowane procesy i działania, a także istotne decyzje konserwatorskie.

Działania te mogą mieć różnorodny charakter, począwszy od konserwacji prewencyjnej (zabezpieczenie obiektu przed czynnikami wpływającymi na niego negatywnie), po procesy bardziej intensywne, ingerujące w obiekt, gdzie konieczne są wzmocnienia, uzupełnienia czy retusze. Celem pokazu nie jest prezentacja prostych porównań ukazujących, jak zmieniło się dzieło, a skupienie się na tym, co jest POMIĘDZY tymi działaniami, szczególnie w warstwie podejmowanych przez konserwatora badań i rozstrzygnięć, które warunkują efekt końcowy jego pracy.

Pokaz zbudowany jest z dzieł poddanych ostatnio konserwacji w Zachęcie. Towarzyszą im materiały audiowizualne pozwalające poznać decyzje, które doprowadziły do konkretnych działań na obiektach, a w efekcie do stanu PO. Pokazane są zarówno obiekty z kolekcji, jak i dzieła wypożyczone w związku z organizowanymi w galerii wystawami (w celach ekspozycyjnych i badawczych), m.in. fotografie Mikołaja Smoczyńskiego, które PO uzyskały zupełnie nową oprawę, i prace Andrzeja Wróblewskiego, które PRZED nigdy nie były prezentowane. ●●●

The slogan 'BEFORE and AFTER' used by beauty salons brings to mind spectacular metamorphoses, and the photos which usually accompany them leave absolutely no doubt as to the stages we deal with.

Differences in works of art in the BEFORE and AFTER restoration may be visible, but often they are not noticeable to the viewer. The status BETWEEN, normally not revealed to the audience, includes complicated processes and activities, as well as important decisions regarding restoration.

These actions may be diverse in nature, ranging from preventive conservation (protecting an object against factors affecting it negatively), to more intense processes, intruding the object, which are necessary to build supports, losses fillings or retouching. The aim of the show is not to present simple comparisons, showing how the work has changed, but to focus on what happens BETWEEN these activities, especially in the realm of studies and decisions made by the restorer that determine the end result of his or her work.

The show is constructed from works recently subject to restoration in Zachęta. They are accompanied by audio-visual material allowing to understand the decision-making process which resulted in certain operations on the objects, leading to the state AFTER. Both objects from the collection, as well as works on loan for specific exhibitions organised at the gallery (for the purposes of both exhibition and research) are presented, among others photographs by Mikołaj Smoczyński which AFTER received completely new framing, and works by Andrzej Wróblewski, which never had been shown BEFORE. ●●●

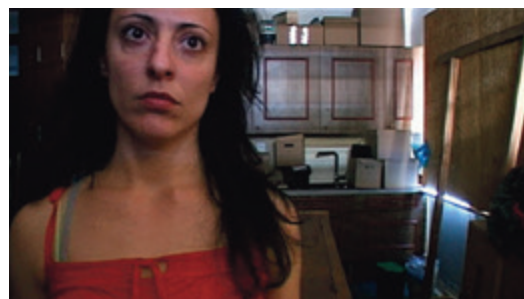
3.09–16.10.16

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

Jacek Malinowski. Dwubiegunowo

Jacek Malinowski. Bi-polar

kuratorka | curator: Marta Miś



Nie jestem ortodoksyjnym kinomanem

I'm Not an Orthodox Film Buff

Z Jackiem Malinowskim rozmawia Marta Miś

Jacek Malinowski talks to Marta Miś

Lubisz kino?

Pewnie, że tak.

A kiedy zacząłeś lubić kino?

To było tak dawno, że nie pamiętam. Ale nie jestem ortodoksyjnym kinomanem. Właściwie mogę powiedzieć, że lubię kino od innej strony — jako dziedzinę sztuki, która ma swoje prawa, uwarunkowania tradycje i kody, a przede wszystkim dlatego, że jest sztuką totalną łączącą chyba wszystkie dyscypliny sztuki. W kinie, na zasadzie symbiozy, można pomieścić bardzo wiele i nadać pozornie sprzecznym składnikom wspólny sens.

Ale po kino gatunków sięgnąłeś intuicyjnie i przez przypadek, bo fałszywy dokument nie był ci wcześniej znany. Nie śledziłeś rozwoju mockumentu.

Historia mojego „robienia kina” jest dość pokrętna. Zaczęła się od lęku przed kinem, przed spróbowaniem. Właśnie dlatego, że odbierałem je jako totalne. Człowiek w poje-

dynkę nie jest w stanie zrobić filmu, bo trzeba uwzględnić mnóstwo problemów, choćby technicznych, a to zawsze wydawało mi się nie do ogarnięcia.

Łatwiej się zmagać z materią rzeźbiarską?

Absolutnie. W rzeźbie — jesteś ty i obiekt. W filmie pracujesz w zespole.

Ale jako twórca filmowy jesteś — tak jak artyści wizualni — samotny w swojej pracy. Oczywiście są aktorzy, osoby, z którymi współpracujesz na planie, ale poza tym wszystko robisz sam: począwszy od scenariusza, poprzez scenografię, stanie za kamerą, po montaż. Kim teraz czujesz się bardziej: artystą wizualnym czy filmowcem?

Mimo wszystko artystą wizualnym — rzeźbiarzem. Za każdym razem, po zmaganiu się z materią, po ukończeniu każdego z filmów, po zakończeniu żmudnego procesu produkcji — kiedy pokonałem już wszystkie przeszkody podczas przygotowań planu zdjęciowego, fizycznej i symbolicznej przestrzeni dla gry — mam wrażenie wykonania wielkiej ciężkiej pracy, wręcz fizycznej — rzeźbiarskiej. Ale to poczucie ulega zmianom i modyfikacjom. Lata temu napisałem swój pierwszy scenariusz (dotąd niezrealizowany), od którego wszystko się zaczęło: uczyłem się pisać i wymyślać sytuacje, sceny, rozwiązania filmowe, czytałem książki na ten temat, próbowałem wejść w ramy scenariopisarstwa i poznać zasady produkcji. Niesamowicie „wkręciłem” się w pisanie i kręcenie.

Wymyślasz historię, tworzysz ramy dla opowieści, a potem — również dzięki temu, że wybrałeś formułę mockumentalną — pozostawiasz bardzo duże pole dla osób, z którymi współtworzysz film, czyli dla aktorów. Pisziesz dialogi?

Piszę dialogi. Czasami bardzo dokładne. Ale w momencie, gdy zaczynamy kręcić, daję swobodę aktorom. Czytają scenariusz. Opowiadam im, o co chodzi, a oni interpretują to po swojemu. Chociaż był jeden wyjątek — w filmie *Celebracja Erwina Koloczka*. Mimo że tekst był napisany jeden do jednego, wiedziałem, że górnicy nie powtórzą go tak, jakbym chciał. Wymyśliłem więc inną metodę: każdy z górników siadał przed kamerą — ja byłem z drugiej strony. Mówiłem tekst, a oni dokładnie, słowo w słowo

Plama, 2016, wideo

The Stain, 2016, wideo

powtarzali za mną. Później, w bardzo długim i skomplikowanym montażu, przestawiając słowa i mieszając ze sobą oderwane zdania, starałem się osiągnąć płynność, tak żeby dialogi brzmiały wiarygodnie.

Często wspominasz o tym, że w twoim życiu przewija się motyw podwójności, w tym dwoistość artysta/filmowiec. Wystawę zatytułowaliśmy Dwubiegunowo...

Tytuł wskazuje na różne rodzaje polaryzacji napotykaną w rzeczywistości. Chodzi o znane i oswojone opozycje: białe/czarne, ciepło/zimno, ładne/brzydkie, prawda/fałsz itd. Mnie szczególnie interesuje to, co się mieści między tymi biegunami i jak to pokazać w filmie — a raczej, jak pokazać tę niejednoznaczność „szarej substancji” zawartej między skrajnościami. Sytuacja, kiedy jest się i artystą wizualnym, i filmowcem, to pewna rama, w której można naprawdę bardzo dużo zmieścić, chociaż musi być ona elastyczna, a nie ograniczająca. Kończę teraz zdjęcia do nowego filmu. Mam chęć zredefiniowania tego, co robiłem do tej pory — potrzebę eksperymentowania... Sam jestem ciekaw, co z tego wyniknie, bo przede mną jeszcze dużo pracy... rzeźbiarskiej.

Na wystawie prezentujemy tylko prace filmowe, czyli „jeden biegun” twojej twórczości. I jest to wybór z filmografii, pokazujący, jak tworzyłeś swój język i autorski styl. Narracja wystawy zaczyna się od twojego pierwszego filmu — HalfAWoman...

Ten wybór pokazuje czas, który upłynął od pierwszego do ostatniego filmu. *Półkobieta* powstawała bardzo spontanicznie. I chociaż realizacja była poprzedzona latami przeżyć, eksperymentów i prób, działalnością rzeźbiarską, a potem fotograficzną, to od momentu jej ukończenia zacząłem myśleć filmowo. Przed *HalfAWoman* w ogóle nie miałem świadomości, że jest coś takiego jak fałszywy dokument. Mimo że oglądałem przykłady paradokumentów i mockumentów (np.: *Freaks*, *Idioci*, *Zelig*), jako artysta wizualny nie „fokusowałem się” na filmie — byłem tylko widzem. Dopiero kiedy skończyłem ten film i zorientowałem się, że ludzie odbierają go jako dokument, uświadomiłem sobie, że jest taka kategoria — fałszywy dokument — i że mój film może być do niej włączony. Początkowo *Półkobieta* miała być po prostu pracą wizualną. Myślałem o fotografii. Jak już wspominałem, bałem się filmu. A tutaj nagle, w ciągu paru dni powstał film. Byłem wtedy w stanie jakiejś euforii — że wreszcie się udało! Film... właściwie fabularny, z aktorką, ze scenariuszem. I o kolejnych projektach myślałem już pod kątem tego medium.

Zresztą widać to w tym projekcie — trzy filmy powstające na przestrzeni prawie dziesięciu lat. Bardzo ważną rolę odgrywa tu główna aktorka — Joan Fitzsimmons. To ona pomogła ci stworzyć tę postać oraz dać jej życie i historię, która się rozpoczęła i domknęła.

Zaczelśmy od zdjęć próbnych. Od pierwszego momentu zorientowałem się, że mam kogoś o niewiarygodnej autentyczności, kogo, jak to się mówi, kamera kocha — chyba nigdy wcześniej nikt nie zainspirował i nie zmobilizował mnie do pracy tak bardzo jak właśnie Joan. To że projekt był kontynuowany i rozwijał się, świadczy o wyjątkowej sytuacji, w której oboje się znaleźliśmy — debiutanci w nowym dla nas medium. Dla mnie w ogóle był to niesamowity przełom. Wcześniej pracowałem z modelami — w fotografii, rzeźbie czy rysunku. Ale nigdy w taki sposób, żeby inscenizować i rejestrować pewną sytuację, dialogi, emocje, czas...

A kiedy przyszło ci do głowy, żeby kontynuować historię półkobiety?

Szczerze mówiąc, od razu — od pierwszej części — wiedziałem, że mam bardzo mocny film. Prowokacyjny w stosunku do dokumentu jako gatunku filmowego i w kontekście sztuk wizualnych, szczególnie sztuki krytycznej. Liczyłem na dialog, na odbiór tej pracy i dyskusję. Ale niestety to nie nastąpiło. Nie chciałem zaprzepaścić potencjału, jaki miał w sobie pomysł na ten film, bo wątek połowiczności był „moim” tematem i jakąś gigantyczną metaforą współczesności. Postanowiłem, że spróbuję jeszcze raz. Powstał drugi film — dłuższy, bardziej skomplikowany, także technicznie — z większą grupą aktorów, statystami, scenami animowanymi, w plenerze, w moim odczuciu również prowokacyjny. Był dla mnie szkołą filmową — poligonem, na którym przećwiczyłem wiele trudnych dla mnie tematów: pracę z wieloma aktorami, sceny zbiorowe, drama-

turgię, wielowątkowość treści i montażu itp. Po tym filmie poczułem się jak u siebie. A potem powstała trzecia ostatnia część projektu. Jest z założenia depresyjna — zawiera w sobie bardzo gorzką konkluzję.

Czyli w tryptyku *HalfAWoman* jesteś ty i emocje, które ci towarzyszyły?

Tak. Finał jest rozczerowaniem nie tylko półkobiety, ale także moim...

Na ile Joan pomogła ci konstruować postać i opowieść?

Jej sposób bycia przed kamerą implikował środki, których można użyć. Wiedziałem, że cokolwiek Joan powie, będzie brzmiało naturalnie. Jest świetna w improwizacji. Na przykład z drugiej części najbardziej lubię naszą rozmowę, gdzie gadamy o języku angielskim i naszych ulubionych słowach. To był zarejestrowany fragment rzeczywistości, który później wszedł do filmu.

Na wystawie pokazujemy jeszcze trzy inne prace. Między innymi mój ulubiony film — *Celebracja Erwina Koloczka* — w którym genialnie zabawiłeś się formułą mockumentu. Skąd wzięłeś tych górników, sam pomysł, żeby to robić z górnikami? I przewrotnie pokazać modę na celebrytów?

Pomysły pojawiają się... nie wiem skąd (śmiech). Jednak z perspektywy czasu widzę, że był to zabieg brawurowy. Nie wiem, czy w tym momencie jeszcze raz zdecydowałbym się na coś takiego. W każdym razie wymyśliłem, że zrobię film z górnikami. Być może takim bodźcem było zakodowane od zawsze przekonanie, że górnik to najcięższy zawód świata. My, pamiętający jeszcze komunę, wychowywaliśmy się w przekonaniu o specjalnym statusie górników jako grupy zawodowej ważnej strategicznie dla systemu, z ich przywilejami, ale też w świadomości uciążliwości ich pracy. Teraz mamy do czynienia z etosem celebrytów, czyli czymś, co wydaje się lekkie, łatwe i przyjemne. Ten film był dla mnie odkrywaniem prawdy, o której wcześniej miałem zupełnie inne wyobrażenie — zawierał dla mnie ważny kontrast — polaryzację, dwubiegunowość. Pojechałem do Zabrza, do kopalni Królowa Luiza, która jest obecnie skansenem górniczym. Poszedłem do biura i właściwie z łapanki znalazłem moich górników/aktorów.

I zgodzili się bez problemów?

Ktoś przechodził korytarzem, zaczęliście go i proponowałem udział w filmie. Dla nich była to przygoda i wszyscy spotkani wówczas górnicy zgodzili się. Jeden nawet przyprowadził swojego brata. Złapałem z nimi świetny kontakt. Spędziłem tydzień w Zabrzu, wszedłem w środowisko górnicze, spotykaliśmy się na piwie w barze Religa. I film powstał, chociaż do ostatniej chwili miałem w tyłu głowy: uda się czy nie? Ale oczywiście pojechałem tam ze scenariuszem, nad którym pracowałem dość długo. I chyba jednak udało się — uchwycić inną rzeczywistość, bardzo filmową.

A jak im się film podobał? Widzieli efekt finalny?

Widzieli. Wysłałem im płyty, bo potem, niestety, już się nie spotkaliśmy. Ale z późniejszych rozmów telefonicznych pamiętam, że film ich rozbawił — byli zadowoleni z efektu. Pamiętam, że jeden z górników powiedział mi, że odtwórcą postaci tytułowej Tomasz Budziński ma teraz ksywkę „Erwin”.

Czy wypowiedzi w filmie są dosłownymi cytatami, czy zostały jakoś przerobione przez ciebie?

Wypowiedzi spisałem z różnych filmów, w tym z dokumentów o celebrytach. Ale musiałem nad tym popracować. Mieszałem — np. początek zdania jednej postaci z końcem drugiej. Chodziło o nadanie rytmu. Miałem materiały na o wiele dłuższy film, spora ich część nie weszła do wersji ostatecznej.

Czy ciebie jako twórcę filmowego bawi to, że możesz manipulować światem przedstawionym na ekranie? W 2039 — części *Trylogii białostockiej* — tworzysz historię science fiction...

Gdy zacząłem pisać swój pierwszy dotąd niezrealizowany scenariusz, który nosił tytuł *Bonehead*, pamiętam moment odkrycia, że mogę o wszystkim decydować: wręcz o losach ludzi/bohaterów filmu. Mogę ich stworzyć od podstaw, a potem unicestwić. Ale przede wszystkim ich obronić — wchodząc w ich skórę, mówiąc ich ustami, pokazując ich stany emocjonalne — i opowiedzieć się po stronie sprawy, o którą walczą albo od niej się zdystansować. Choćby tylko na papierze. Takie możliwości daje mi fundamentalnie ważny w moich filmach wątek fikcji w kontraście do hipotetycznej prawdy, jaką wprowadza konwencja dokumentalna. Zaczynam konstruować pewną historię i nagle stwierdzam, że jednego bohatera pociągnę dalej, a drugiemu już podziękuję. W ten sposób decyduję o losach świata... mojego świata. Jeśli chodzi o 2039 to, szczerze mówiąc,



2039, 2010, wideo

2039, 2010, wideo

to chyba mój ulubiony film. Kręciliśmy z dużą grupą osób: uczestnikami warsztatów filmowych w Galerii Arsenał w Białymstoku. Rzucałem temat, określałem wymagania, a uczestnicy skonstruowali swoje historie. Później musiałem to połączyć w całość, co okazało się prawie niemożliwe bez klamry, która spięłaby różne historie. Dlatego napisałem zupełnie nowy scenariusz — jakby drugą warstwę filmu, mówioną z offu przez generowanego komputerowo lektora. Sztuczny głos połączył wszystkie wątki w całość. Wyszła praca bardzo „wspólna”, zespołowa i — znowu — dwubiegunowa...

Fajne w *Trylogii białostockiej* jest to, że najpierw przygotowałeś warsztaty z młodzieżą, potem z dorosłymi — z tego powstały dwa uzupełniające się filmy. A na końcu nakręciłeś prequel, który pokazuje tych samych bohaterów jako dzieci, pod koniec lat osiemdziesiątych — jeszcze przed przemianami ustrojowymi. Trylogia, ale jaka różnorodność w sposobie jej realizacji!

Wszystkie moje filmy są konstruowane z pewnych fragmentów rzeczywistości. Jestem dość dobrym obserwatorem i wyłapuję różne rzeczy. I później to wszystko gdzieś się odzywa. W jakimś momencie — na etapie pisania scenariusza czy w montażu poszczególne cegiełki tworzą całość.

Ale ciebie rzeczywistość po prostu inspiruje. Nawet jeżeli robisz science fiction, to najważniejsze jest to, co obserwujesz. Wydaje mi się, że wszystkie moje filmy są o „tu i teraz”. Nawet jeżeli mówią o przyszłości czy o wykreowanym potworze, to na podstawie tego, co gdzieś zaobserwowałem. Myślę, że to jest w ogóle wychwytywanie pewnych nastrojów, emocji, które się udzielają wszystkim.

Nigdy nie chciałeś nakręcić filmu dokumentalnego?

Nakręciłem. Portret artystki, malarki, mojej nieżyjącej już niestety przyjaciółki Lucyny Krakowskiej, w którym wykorzystałem istniejące materiały archiwalne, wspomnienia i wywiad z nią. Jest to bardzo klasycznie poprowadzony dokument.

W 2011 roku powstał twój film *Nosferatu — Dyktator lęku*, nawiązujący do horrorów Friedricha W. Murnaua i Wernera Herzoga i odnoszący się do zakorzenionego filmowo toposu wampira. Ty jednak nie tyle robisz remake, ile grasz z nim. I również, oprócz nawiązania do wizerunku wampira stworzonego w latach dwudziestych i siedemdziesiątych, inspiruje cię postać Adolfa Eichmanna...

Zaczynając ten projekt, myślałem o zrobieniu remaku jeden do jednego. Ale pomysł ten szybko upadł, bo uznałem, że powtarzanie nie ma sensu. Jeżeli jestem w stanie coś z tego wątku wyciągnąć, jakoś przetworzyć, powiedzieć coś od siebie — wtedy ma to sens. Eichmann wbrew pozorom nie był inspiracją, on pojawił się gdzieś na końcu, gdy szukałem rozwiązania całej historii. Potrzebowałem jakiegoś przekroczenia albo przemiany, ale w ramach pewnej już istniejącej rzeczywistości. Stąd jeden potwór zamienia się w drugiego. Lecz to także jest figura retoryczna. Ten film mówi o śnie o potęgde. O tym, co myślimy na temat zła. Czy też jak możemy siebie dopasować do zła. I pod tym względem jest dość uniwersalny. Bo pewne rzeczy są w człowieku zakorzenione.

Wampir w twoim filmie jest samotny. Ale każdy wampir jest samotny — taka jest jego figura w horrorach. U ciebie dodatkowo zмага się on z samym sobą. Nie jest agresorem. Jest autodestrukcyjny.

Chciałem pokazać beznadziejność tej postaci. I jej bezsilność. To wampir, który stracił swoją moc. Jeżeli nawet atakuje, jego atak zawsze kończy się klęską. Zresztą figura wampira jest tu umowna. Zależało mi, żeby ten film miał posmak dokumentu, aby powiedzieć, że nie ma czegoś takiego jak wampir. To jest nasz wymysł, uświadomiona tradycja wyobraźnia. W rzeczywistości wszelkie tego typu mity wychodzą od ludzi. Od ich słabości lub aberracji i sytuacji, jakie gdzieś kiedyś zaistniały. Dopiero praca koncepcyjna: reportera, świadka lub artysty sprawia, że rzeczywistość przechodzi do przestrzeni symbolicznej.

W tę postać wcielił się Sean Palmer, z którym pracowałeś wcześniej w filmie *Marker*. Czy był on dla ciebie inspiracją do stworzenia postaci wampira, czy dopasowałeś go do tej postaci?

Aktorzy to osobny temat. Do tej pory miałem dużo szczęścia. Tym bardziej że aktorzy, z którymi pracowałem, przychodzili do mnie. Jakimś cudem nagle się pojawiali i robiliśmy wspólny projekt. Z Seanem znaleźliśmy się przez znajomych i kiedyś przypadkowo spotkaliśmy się w pociągu do Łodzi. Ja akurat szukałem kogoś do filmu *Marker* i w trakcie dwugodzinnej podróży dogadaliśmy się, że Sean będzie „tym kimś”. I odnalazł się naprawdę świetnie w roli alterglobalisty znaczącego swoje terytorium. Potem dla Seana został napisany *Nosferatu*, a ostatnio potrójna rola w najnowszym filmie. Aktorzy mnie bardzo inspirują, otwierają mnie i uruchamiają. Staram się ich najpierw obserwować, a potem odkryć, w czym będą najlepsi. Jeżeli współpraca dobrze się zaczyna, wynika z mojej fascynacji i zaufania do aktora, to wiem, że powstanie film, pod którym się podpiszę.

Aktorzy — profesjonalni i nieprofesjonalni — czują się bardzo naturalnie przed twoją kamerą. Nawet górnicy powtarzający z założenia sztuczne kwestie wypadają naturalnie.

Zawsze zależy mi, żeby aktor się nie bał. Dla mnie największym przeżyciem była praca nad filmem *SSS* z moim kolegą, który aktorem nigdy nie był, a w rzeczywistości przeżywał spore problemy sam ze sobą. Był wręcz załęczony, kiedy zaczynaliśmy — co akurat doskonale współgrało z nastrojem filmu. W trakcie zdjęć poczuł, że mu nic nie grozi, więc powoli się otwierał. I pod koniec pracy powiedział mi, że chętnie wystąpiłby w następnym filmie.

Ale w twoich filmach aktorzy nieprofesjonalni nie ustępują pola profesjonalistom. W drugiej części *HalfAWoman* Joan Fitzsimmons, Olga Ziemka (obie artystki wizualne) i debiutujący właściwie aktor Piotr Głowacki tworzą fajną ekipę...

Nie wiem, na jakiej zasadzie to działa, ale być może to rodzaj chemii między aktorami? Na film składa się tyle czynników, że czasami trudno z góry założyć, w jaki sposób uzyska się pożądaný efekt. Wchodzimy w pewną rzeczywistość i albo się uda, albo nie. Właściwie tylko raz zdarzyło mi się zacząć film, w którym absolutnie nic nie grało. Dlatego, że aktorzy mnie nie pociągali. Nie chcieli się otworzyć. I nie ma tego filmu.

W trakcie trwania wystawy będzie miał premierę twój nowy film *Plama*. Tym razem eksperymentujesz z kinem katastroficznym...

Jako kinoman już dawno zauważyłem, że kino katastroficzne przeżywa swój renesans. Właściwie większość powstających teraz superprodukcji dotyczy czekającej nas katastrofy. Też chciałem się do tego odnieść. Wymyśliłem film, który będzie eksperymentem, także formalnym. Nie wiem, czy to nadal będzie fałszywy dokument — może raczej ruchomy, abstrakcyjny obraz wykorzystujący elementy realistyczne. Chciałbym go jednak tak zmontować, żeby nie opierał się na linearnej narracji, ale był pocięty, bardziej „skomponowany” niż zmontowany. Dlatego wymyśliłem, żeby pokazać tylko początek i koniec — kluczowe w temacie katastrofy. Nie pokazywać rdzenia filmu, w którym rozwija się fabuła, akcja, psychologia postaci itp. Chciałbym powrócić i skoncentrować się na stronie wizualnej. To będzie film budowany bardziej obrazem niż fabułą. I niestety chyba aktualny... Chciałbym, żeby oddał panujący obecnie nastrój. Mam wrażenie, że narasta jakaś groza w rzeczywistości i nikt nie wie, jak to się skończy. ●●●

Jacek Malinowski (ur. 1964) — artysta wizualny, twórca filmów, fotografii, obiektów, instalacji i scenografii. Ukończył Wydział Rzeźby Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie (dyplom w 1992 roku), w latach 1995–1997 studiował w Stanach Zjednoczonych w Mason Gross School of the Arts na Rutgers University. Brał udział w wielu wystawach w Polsce i za granicą, m.in. w Zachęcie — Narodowej Galerii Sztuki, Muzeum Sztuki w Łodzi, Bunkrze Sztuki w Krakowie, Galerii Foksal w Warszawie, Galerii Arsenał w Białymstoku, Centrum Sztuki Współczesnej Zamek Ujazdowski w Warszawie, Centrum Sztuki Współczesnej *Źnaki Czasu* w Toruniu, Centrum Sztuki Współczesnej *Źnaki Czasu* w Gdańsku, MOCA — Museum of Contemporary Art w Cleveland, Golden Thread Gallery w Belfaście, The Chelsea Art Museum w Nowym Jorku, Kunsthalle Wien. Jego prace znajdują się w kolekcjach Zachęty, Muzeum Sztuki w Łodzi, Galerii Arsenał w Białymstoku oraz CSW *Źnaki Czasu* w Toruniu. Mieszka i pracuje w Warszawie.

Do you like cinema?

Sure I do.

When did it begin?

It was so long ago that I do not remember. But I'm not an orthodox film buff. Actually, I should say that I like cinema from a different point of view — as a field of art, which has its own laws, conditions, traditions and codes, and above all because it combines all other disciplines of art. You can symbiotically fit in a lot in a movie and give common meaning to seemingly contradictory components.

But you reached towards genre cinema intuitively and by chance, because mockumentaries weren't previously known to you. You haven't been following the development of fake documentary.

The history of my movie making is quite twisted. It began with fear of cinema, a fear of trying. Precisely because I perceived it as such a total art. One person alone is not able to make a movie, because you have to take into account a lot of technical problems in the first place, and this always seemed to me impossible to seize.

Is it easier to deal with sculpture?

Absolutely. In sculpture — there is just you and the object. In film you're working as a team.

But you are quite alone in your work as filmmaker — just as visual artists. Of course there are actors, people you work with on the set, but apart from that you do a great deal by yourself: from script through stage design, camera work, editing. Are you more of a visual artist or of a filmmaker?

No matter what: a visual artist — a sculptor. Each time, after I struggle with the matter, after completing each of the films, after the arduous production process — when I manage to overcome all obstacles during the shooting, both in the physical and symbolic space — I have a feeling I have done some really hard, even physically sculptural, work. But this feeling is changing and undergoes modifications. Years ago I wrote my first screenplay (never produced), and it all began: I was learning to write and come up with situations, scenes, solutions, I read books on the subject, I tried to enter into the framework of screenwriting and learn the rules of production. I got incredibly engaged in writing and shooting.

You create the plot, the framework for the story, and then — i.a. due to the fact that you have chosen a mockumentary formula — you leave a very large space for the people with whom you co-create the movie, that is, for the actors. Do you write the dialogues?

I do. Sometimes very accurate ones. But when we start shooting, I give my actors a lot of freedom. They read the script. I tell them what it's all about and they interpret it their own way. Although there was one exception — in the film *The Celebration of Erwin Koloczek*. Although the text was written one to one, I knew that the miners will not repeat it the way I wanted. So I came up with another method: each of the miners sat in front of the camera — I was on the other side. I would say the text, and they would repeat it exactly, word for word. Later, in a very long and complicated editing process, by rearranging words, and mixing loose sentences, I was trying to make it flow, so that the dialogue sounded believable.

You often mention the theme of doubleness in your life, including the artist/filmmaker duality. The title of the exhibition reads: *Bi-polar* . . .

The title indicates various types of polarisation encountered in life. The known oppositions we are accustomed to: white/black, hot/cold, beautiful/ugly, true/false, etc. I am particularly interested in what is located between the two poles and how to show it in film, or rather, how to show this ambiguity, the 'gray matter' between the extremes. Being a visual artist and filmmaker is a frame where you can really fit in a lot, although it must be flexible and not restrictive. At the moment I am at the end of the shooting phase for my new film. I would like to redefine what I've done so far — I have the need to experiment... I'm curious to see what happens because there is still a lot of work to be done . . . sculptural work.

The exhibition presents only 'one pole' of your work — the films. It's a selection from your filmography, showing the development of your film language and style. The narrative of the exhibition begins with your first film — *HalfAWoman* . . .



Celebracja Erwina Koloczka, 2007, video

The Celebration of Erwin Koloczek, 2000, video



This selection shows the time elapsed between the first and the last film. *HalfAWoman* was created spontaneously. And although the production was preceded by years of reflection, experimentation and testing, by my experience with sculpture, and photography — I started thinking in terms of film only after its completion. Before *HalfAWoman* I did not realise that there is such a thing as mockumentary. Although I saw examples of quasi documentaries and mockumentaries (e.g.: *Freaks*, *The Idiots*, *Zelig*), as a visual artist I did not focus on film — I was only a spectator. It was only when I finished the film and realised that people perceive it as a documentary, I realised that there is such a category — a mockumentary, and that my film fits in there. Initially, *HalfAWoman* was supposed to be just a visual work. I was thinking about photography. As I mentioned, I was afraid of film. And here, suddenly, within a few days a film was created. I was in a state of euphoria — I finally made it! A film . . . actually a feature film, with an actress, following a script. And I began thinking about further projects within this medium.

One can see it in this project — three films produced over nearly nine years. An important role is played by your leading actress — Joan Fitzsimmons. She helped you create this character, gave her a life and a story that has a beginning and an end.

We had a casting. From the very first moment, I realised that this is someone with incredible authenticity, whom the camera loves, as the saying goes; perhaps no one has

inspired and mobilised me to work as much as Joan did. The fact that the project was continued and developed, proves that we found ourselves in an exceptional situation — both, debutants in a new medium. For me it was an amazing breakthrough. Previously I worked with models — in photography, sculpture and drawing. But never in such a way that I had to stage and record a situation, dialogue, emotion, time...

And when did you decide to continue the story of half-woman?

Frankly, immediately — from the first part — I knew that I have a very strong film. Provocative in relation to documentary as a genre, and in the context of visual arts, especially of critical art. I was hoping dialogue will follow, a reception of this work, and some discussion. But unfortunately it did not happen. I didn't want to miss the potential of the initial idea, because the topic of 'halfness' was 'my' theme and a huge metaphor for modern times. I decided that I'll try again. The second film was longer, more complex, also technically — with a larger group of actors, extras, animated scenes, outdoors, it was also provocative in my opinion. It was my film school — a training ground, where I rehearsed many difficult topics: work with several actors, crowd scenes, narrative, multithreading in terms of both story and editing, etc. After completing this film I felt at home. And then the third last part of the project was created. It was meant to be rather depressive, and contains a very bitter conclusion.

Does it mean that you and the emotions that accompanied you are present in the *HalfAWoman* triptych?

Yes. The ending depicts not only half-woman's disappointment, but also mine . . .

To what extent Joan helped you build the character and the story?

Her way of being in front of the camera determined the means that I could use. I knew that whatever Joan says will sound natural. She's great at improvising. For example, in the second film my favourite part is when we have a conversation about the English language and our favourite words. It was registered simply as a fragment of reality, and later became part of the film.

At the exhibition three other works are shown. Among others, my favourite movie — *The Celebration of Erwin Koloczek* — where you use the mockumentary genre in the most brilliant way. Where did you get those miners, and the idea to work with miners? And to perversely show them in the context of celebrities?

Ideas come . . . I don't know where from (laughs). But in retrospect, I see that it was a daring idea. I'm not sure at this point if I would go for something like that again. Anyway, I came up with the idea of making a film with miners. Perhaps because I have a deeply rooted belief that mining is the hardest job in the world. We who still remember the communist era, were raised in the conviction



HalfAWoman (Półkobieta), 2000, wideo

HalfAWoman, 2000, wideo

HalfAWoman 2 (Półkobieta 2), 2005, wideo

HalfAWoman 2, 2005, wideo

HalfAWoman... Three Years Later (Półkobieta... trzy lata później), 2008, wideo

HalfAWoman... Three Years Later, 2008, wideo



about the special status of miners as a profession strategically important for the system, with their privileges, but also kept in mind the burden of their work. Now we have to deal with the ethos of celebrities, which is something that seems to be light, easy and fun. For me this film was a process of discovering the truth, I had no idea about — it contained a contrast, bipolarity important to me. I went to Zabrze, to the Królowa Luiza mine, which is now an open air mining museum. I went to the office and actually made a little roundup to find my miners/actors.

Did they agree easily?

When someone walked down the hall, I would stop him and propose to play a role in the film. For them it was an adventure, and all the miners I met agreed. One of them even brought his brother. I had very good contact with them. I spent a week in Zabrze, I entered the mining milieu, we met for a beer at the Religa bar. And the film came into being, although to the last moment I wasn't sure if we are going to make it. But of course I went there with the script, which I worked on for quite a while. I think I managed to capture a different, very cinematic reality.

Did they like the movie? Did they see the final result?

Yes, they did. I sent them DVDs, because, unfortunately, we haven't met since. But from the phone calls I understood that the film amused them — they were happy with the result. One of the miners told me that the lead actor Tomasz Budziński now has a nickname 'Erwin'.

Are the expressions in the film literal quotations or have they been somehow altered by you?

I wrote down lines from several films, including some documentaries about celebrities. But I had to work on it. For example I mixed the beginning of one sentence with the end of another. I made this to give them rhythm. I had material for a much longer film, a lot of it didn't make it to the final version.

As a filmmaker, do you enjoy the fact that you can manipulate the world depicted on the screen? In *2039* — part of the *Białystok Trilogy* — you create a science fiction story . . .

When I began to write my first screenplay *Bonehead*, which I never produced, I had a moment of discovery that I can decide about everything: even about the fate of the people/characters in the film. I can create them from scratch, and then destroy. But above all, I can protect them — standing in their shoes, speaking through their mouths, showing their emotional states — and I can take the side of the case, for which they struggle or I can distance myself from it. If only on paper. The fictional thread, which is in contrast to the hypothetical truth present in a documentary, fundamentally important to my films, allows for this. I begin to construct a story and suddenly I decide that I will continue with one character, while saying good bye to another. In this way, I decide on the fate of the world . . . my world. As far as *2039* is concerned, frankly, it's probably my favourite movie. I worked with a large group of people: participants of film workshops at the Arsenál Gallery

in Białystok. I gave some guidelines, I defined the conditions, and the participants constructed their own stories. Later, I had to put them together, which would be nearly impossible without some framework, allowing to combine different stories. That's why I wrote a completely new script — kind of a second layer of film, a voice over spoken by a speech synthesiser. The artificial voice combined all the threads together. The effect had a very 'collective', group-work — and again bipolar — feeling to it . . .

The cool thing about the *Białystok Trilogy* is that first you had a workshop with young people, then with adults — that's why two complementary films were produced. And in the end you made a prequel that shows the same characters as children in the late eighties — still before the political changes. It's a trilogy, but how diverse in its implementation!

All my films are constructed from certain fragments of reality. I'm a pretty good observer and I notice various things. Later, it surfaces somehow. At some point — at the stage of scriptwriting or editing — the individual 'building blocks' form a whole.

But reality simply inspires you. Even if you're writing a science fiction script, the most important thing is what you observe.

It seems to me that all my films are about the 'here and now'. Even if they are about the future or about an imagined monster they are based on what I have observed somewhere. I think it is also about capturing certain moods and emotions, to which everybody gives in.

na sąsiedniej stronie:

HalfAWoman 2 (Półkobieta 2), 2005, wideo

opposite:

HalfAWoman 2, 2005, wideo

You never wanted to produce a documentary film?

I made one. A portrait of an artist, painter, my, unfortunately, late friend Lucyna Krakowska, where I used the existing archival material, memories of her, and an interview with her. It is a classical documentary.

In 2011, your film *Nosferatu* — *the Fearful Dictator* was created, referring to the horror movies by Friedrich W. Murnau and Werner Herzog, and the vampire topos, deeply rooted in film. But it's not so much a remake, rather you play with the convention. And apart from the references to the image of vampire created in the 1920s and 1970s, you were inspired by the character of Adolf Eichmann . . .

When I began this project, I thought of making a 'one to one' remake. But the idea collapsed quickly, because I decided that repetition does not make sense. If I'm able to get something new out of this thread, process it somehow, say something on my behalf — then it's worthwhile. Eichmann wasn't actually an inspiration, he appeared somewhere at the end, when I was looking for a solution of the story. I needed some transgression or transformation, but within certain existing reality. Hence one monster turns into another. But it also is a figure of speech. This film talks about the dream of power. About what we think about evil. Or how we adapt to evil. And in this respect it is quite universal. Some things are rooted in the human being.

The vampire in your movie is lonely. But every vampire is lonely — this is his figure in the horror genre. In addition, your vampire struggles with himself. He is not the aggressor. He is self-destructive.

I wanted to show the hopelessness of the character. And its powerlessness. It's a vampire who has lost his power. Even if he attacks, his attack is always a failure. Besides the vampire figure here is very conventional. I wanted this film to have a tinge of a documentary, to say that there is no such thing as a vampire. It is our invention, our imagination sanctified by tradition. In fact, all such myths come from people. From their weaknesses or aberrations and situations that had place sometime, somewhere. It is the conceptual work: of a reporter, a witness or an artist that moves facts into a symbolic space.

The character is played by Sean Palmer, with whom you had previously worked on the film *Marker*. Did he inspire you to create the vampire character, or have you adjusted him to the role?

Actors are a totally separate topic. Until now, I had a lot of luck. The actors that I've finally worked with, came to me. Somehow they appeared out of the blue and we worked on a project together. I knew Sean through some friends and once accidentally I met him on the train to Łódź. I was looking for someone to play in the film *Marker* and during the two-hour trip we decided that Sean will be 'that person'. And he was really great as the alter-globalist marking his territory. Then, *Nosferatu*, was written especially for Sean, and recently he had a triple role in my latest film. Actors inspire me a lot, they kind of open me up and animate me. I try to observe them first, and then find out what they're best at. If the cooperation begins well, stems from my fascination and confidence in the actor, I know that a film will follow that I'll be OK with.

s. 36:

HalfAWoman (Półkobieta), 2000, wideo

p. 36:

HalfAWoman, 2000, wideo

Actors — both professional and non-professional — feel very natural in front of your camera. Even the miners repeating those artificial phrases seem very natural.

My priority is, that the actor is not afraid. The most interesting experience was to work on the film *SSS* with my colleague who never was an actor, and in fact, experienced some big personal problems. He was very anxious when we started — which happened to fit perfectly the mood of the film. In the course of filming he felt that he was in no danger, so he slowly opened up. And at the end of the production he told me that he would willingly play in my next film.

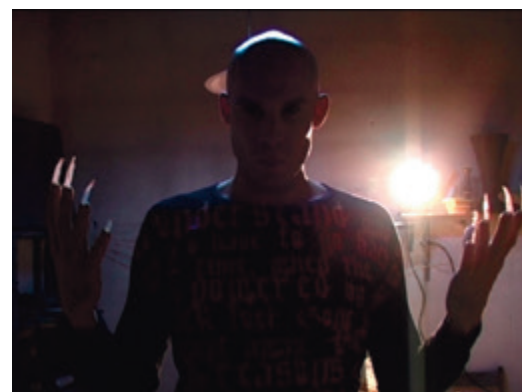
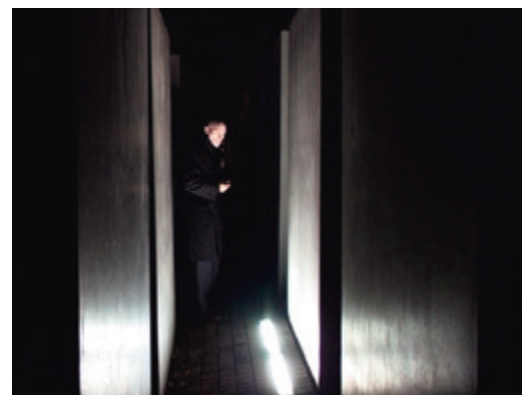
But in your films non-professional actors and professionals are equally involved. In the second part of *HalfAWoman* Joan Fitzsimmons, Olga Ziemka (both visual artist) and debutant actor Piotr Głowacki actually create a really cool team . . .

I do not know why, perhaps it's a kind of chemistry between the actors? A film consists of so many factors that it is sometimes difficult to say in advance how to obtain the desired effect. We enter into a certain realm and either succeed or not. Actually, only once I happened to start a film where absolutely nothing worked. It was because the actors couldn't draw me so to speak. They didn't want to open up. And the film doesn't exist.

During the exhibition, the first screening of your new film *The Stain* will take place. This time you are experimenting with disaster film . . .

As a film buff I have noticed long ago that disaster cinema has a renaissance. In fact, most of the blockbusters are about some sort of disaster that awaits us. I wanted to relate to it. I came up with a film that will be an experiment, also a formal one. I'm not sure if it still is a mockumentary, perhaps more of a moving abstract image making use of realistic elements. I would like to edit it without a linear narrative, but to cut it a lot, so it is rather 'composed' than edited. That's why I decided to show only the beginning and the end — the key moments of a disaster. I don't want to show the core of the film, with the developing plot, action, psychology of the characters, etc. I would like to go a step back and concentrate on the visual. It will be a film built more by the image than the story. And unfortunately, I think it's quite up-to-date . . . I would like it to reflect the mood which prevails at the moment. I have a feeling that some kind of horror is growing in our lives and nobody knows how it will end. ●●●

Jacek Malinowski (born 1964) is a visual artist, author of films, photographs, objects, installations and stage designs. He majored in Sculpture at the Warsaw Academy in Fine Arts (1992) and then studied at the Mason Gross School of the Arts at Rutgers University (1995–1997). He has participated in numerous exhibitions in Poland and abroad, at venues such as the Zachęta — National Gallery of Art, Muzeum Sztuki Łódź, Foksal Gallery in Warsaw, Arsenał Gallery in Białystok, CCA Ujazdowski Castle in Warsaw, CCA *Signes of Time* in Toruń, CCA Łażnia in Gdańsk, Museum of Contemporary Art in Cleveland, Golden Thread Gallery in Belfast, The Chelsea Art Museum in New York, or Kunststhal Wien. His works are held in the collections of the Zachęta — National Gallery of Art, Muzeum Sztuki Łódź, Arsenał Gallery and the CCA *Signes of Time*. He lives and works in Warsaw.



Nosferatu — *Dyktator lęku*, 2011, wideo

Nosferatu — *The Fearful Dictator*, 2011, wideo

6.10–27.11.16

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

Krzysztof Wodiczko i Jarosław Kozakiewicz. Rozbrojenie kultury Projekt Instytutu Rozbrojenia Kultury i Zniesienia Wojen im. Józefa Rotblata

Krzysztof Wodiczko and Jarosław Kozakiewicz. Disarming Culture
Józef Rotblat Institute for Disarmament of Culture and Abolition of War Project

współpraca ze strony Zachęty | collaboration on the part of Zachęta: Julia Leopold



Rozbrojenie kultury to projekt, którego celem jest zainicjowanie debaty nad potrzebą przeformułowania sposobów myślenia o historii i pamięci. Krzysztof Wodiczko i Jarosław Kozakiewicz proponują opracowanie idei Instytutu Rozbrojenia Kultury i Zniesienia Wojen im. Józefa Rotblata — miejsca stanowiącego symboliczne wyzwanie dla podtrzymywanej w zbiorowej pamięci kultury wojny.

Projekt obejmuje zarówno wizję architektoniczną, jak i wielopłaszczyznową analizę tradycji zaangażowania sztuki w gloryfikację wojny. Punkt wyjścia stanowi badanie ikonografii wojennych monumentów, pomników odzwierciedlających ideologie, wedle których historia postrzegana jest wyłącznie w kategoriach walk, zwycięstw i klęsk. Artyści proponują przyjrzeć się „uzbrojeniu” współczesnej kultury w jej różnych wydaniach — od sztuki do popkultury oferującej militaria i gry wojenne dla dzieci.

Idea Centrum ma być wschodnioeuropejskim odpowiednikiem projektu przekształcenia Łuku Triumfalnego w Paryżu w Światowy Instytut na rzecz Obalenia Wojen (2010), przedstawionego przez Krzysztofa Wodiczko w formie architektonicznej konstrukcji okalającej paryski monument. Projekt warszawski artyści sytuują

na osi saskiej — w sąsiedztwie Grobu Nieznanego Żołnierza jako miejsca kluczowego dla kształtowania zbiorowej pamięci Polaków.

Projekt Wodiczki i Kozakiewicza to pomnik nie-wojny, swoją strukturą przywołujący ideę otwartości i pluralizmu. Zamiast zamykać pamięć w symbolicznej formie artyści proponują architektoniczną wizję miejsca służącego do przepracowywania przeszłości, przestrzeni dla dyskusji na temat narracji kulturowych i historycznych — tych zakorzenionych i tych obecnych. ●●●

Krzysztof Wodiczko (ur. w 1943 roku w Warszawie). Studiował wzornictwo przemysłowe w Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie. Od 1994 roku związany z Massachusetts Institute of Technology, gdzie pełnił m.in. funkcję dyrektora Center for Advanced Visual Studies. Obecnie wykłada w Graduate School of Design w Harvard University. Mieszka w Nowym Jorku.

Początkowo tworzył obiekty, z których najbardziej znaczące to *Instrument osobisty* (1969) wyławiający przez specjalne rękawice dźwięki z przestrzeni, *Pojazd* w formie platformy na kołach napędzanej ruchem nóg idącego po niej człowieka oraz *Drabina*, łamiąca zasady iluzji, wykonana jako jej przestrzenny skrót perspektywiczny. Po wyjeździe z Polski prace artysty nabrały wymowy prospołecznej. Tworząc w dalszym ciągu obiekty, ujmował się za

osobami wykluczonymi: bezdomnymi, imigrantami, ofiarami wojen i przemocy. Wówczas powstały słynne prace takie jak *Pojazd dla bezdomnych* (1989), *Laska tułacza* (1992) i *Rzecznik obcego* (1994). Problemy pokrzywdzonych i zagrożeń wojennych poruszał także w licznych projekcjach na pomnikach i fasadach znanych budynków publicznych, m.in. w 2005 roku na fasadzie galerii Zachęta artysta oddał głos kobietom — ofiarom przemocy. W 2009 roku Krzysztof Wodiczko reprezentował Polskę na 53 Biennale Sztuki w Wenecji z wystawą *Goście* dotyczącą losu imigrantów. Zaangażowanie artysty w tematykę antywojenną najlepiej obrazuje stworzony przez niego projekt Światowego Instytutu na rzecz Obalenia Wojen (2010) w formie struktury obudowującej Łuk Triumfalny w Paryżu. Jest także współautorem Pomnika Zniesienia Niewolnictwa w Nantes (2012). W 2012 roku premierę miała książka Wodiczki *The Abolition of War* (polskie wydanie: *Obalenie wojen*, MOCAK, Kraków 2013).

Jarosław Kozakiewicz (ur. 1961), artysta. Działa na pograniczu sztuki, nauki i architektury. Absolwent rzeźby warszawskiej Akademii Sztuk Pięknych oraz Cooper Union for the Advancement of Science and Art w Nowym Jorku. Profesor Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie.

Artystyczno-architektoniczne projekty Kozakiewicza inspiruje współczesna ekologia, genetyka, fizyka, astronomia i starożytne koncepcje kosmologiczne poszukujące wzajemnych odniesień pomiędzy mikro- i makrokosmosem.

Świadomy analogii pomiędzy ciałem ludzkim i światem przyrody, kwestionuje on antropometryczny charakter człowieka witrażowskiego jako tradycyjny paradygmat architektury i proponuje w zamian paradygmat organiczny, „geometrię wnętrza”, gdzie przestrzeń określona jest przez linie łączące otwory ciała odpowiedzialne za funkcje życiowe.

Poszukiwania artysty zaowocowały m.in. utopijnymi i krytycznymi projektami z zakresu architektury, urbanistyki, sztuki ziemi. Niektóre z nich nagrodzone zostały w prestiżowych konkursach architektonicznych, m.in. na projekt Centrum Sztuki Współczesnej w Toruniu *Znaki Czasu* (2004) i Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie (2007). W 2005 roku projekt Kozakiewicza wygrał międzynarodowy konkurs na Park Pojednania w pobliżu Muzeum w Auschwitz-Birkenau, a w 2007 roku ukończono jego *Projekt Mars*, wielohektarową rzeźbę ziemną przekształcającą krajobraz w miejscu kopalni węgla brunatnego wokół jeziora Baerwalde w Niemczech. Inne projekty to często utopijne propozycje rozwiązań ekologicznych lub symbolicznych w zakresie planowania przestrzennego (*Transfer*, 2006) lub architektury (*Oxygen Towers*, 2005). W 2006 roku Kozakiewicz reprezentował Polskę na 10 Międzynarodowej Wystawie Architektury w Wenecji.



Prezentacja pracy Krzysztofa Wodiczki *Goście*
Metro Warszawskie, stacja C11 „Świętokrzyska”

Presentation of Krzysztof Wodiczko's work *Guests*, Warsaw
Metro, station C11 'Świętokrzyska'

3–9.10.2016

●●●

Rozbrajanie pamięci. Pokaz dokumentacji projektu Krzysztofa Wodiczki dotyczącego Łuku Triumfalnego w Paryżu

Disarming Memory. Documentation of Krzysztof Wodiczko's
Arc de Triomphe project

Fundacja Profile, ul Franciszkańska 6, Warszawa
fundacjaprofile.pl

10.11–3.12.2016

wtorek–sobota, godz. 12–19 | Tuesday–Sunday, 12–7 p.m.

‘Disarming Culture’ is a project which aims to initiate a debate on the need to re-formulate the ways of thinking about history and memory. Krzysztof Wodiczko and Jarosław Kozakiewicz propose to develop the idea of the Józef Rotblat Institute for Disarmament of Culture and Abolition of War — a space which would become a symbolic challenge for the culture of war, still sustained in collective memory.

The project includes both an architectural vision, and a multidimensional analysis of the tradition of art’s involvement in the glorification of war. The starting point is an iconographic study of war monuments, memorials reflecting ideologies, according to which history is seen solely in terms of struggles, victories and defeats. The artists propose to look at the ‘armament’ of contemporary culture in its various forms — from art to pop culture, offering military gadgets and war games for children.

The idea behind the Centre is to create an Eastern European equivalent of the project of transforming the Arc de Triomphe in Paris into the World Institute for Abolition of Wars (2010), presented by Krzysztof Wodiczko in the form of an architectural construction surrounding the Parisian monument. The Warsaw project is situated on the Saxon Axis — in the vicinity of the Tomb of the Unknown Soldier as a key place for shaping the collective memory of Poles.

The project by Wodiczko and Kozakiewicz is a ‘non-war’ monument, its structure evoking the idea of openness and pluralism. Instead of closing memory in a symbolic form, the artists propose an architectural vision of a space enabling to work through the past, a space for discussion on cultural and historical narratives — both rooted and contemporary. ●●●

Krzysztof Wodiczko (b. 1943 in Warsaw). Studied industrial design at the Academy of Fine Arts in Warsaw. Since 1994, he has been associated with the Massachusetts Institute of Technology, where he was, among others, director of the Center for Advanced Visual Studies. Currently, he teaches at the Graduate School of Design at Harvard University. He lives in New York.

Initially he created objects, the most significant being the *Personal Instrument* (1969) picking up sounds from the surroundings through special gloves, *Vehicle*, a platform on wheels driven by the movement of a person walking on it, and *Ladder*, a foreshortening of spatial perspective breaking the rules of illusion. After leaving Poland, the artist's works gained a pro-social dimension. Creating further objects, he spoke up for excluded groups: the homeless, immigrants, victims of war and of violence. Some famous works were created at that time, such as the *Homeless Vehicle* (1989), *Alien Staff* (1992) and *Mouthpiece (Porte-parole)* (1994). Wodiczko dealt with problems of victims and threats of war in numerous projections on monuments and facades of well-known public buildings, including the front of the Zachęta gallery in 2005, where he let women — victims of violence — speak. In 2009 he represented Poland at the 53rd Venice Biennale with the exhibition *Guests* speaking about the lot of immigrants. The involvement of the artist in anti-war themes is epitomised in his project of the World Institute for the Abolition of War (2010) — a structure surrounding Arc de Triomphe in Paris. He is also co-author of the Monument to the Abolition of Slavery in Nantes (2012). In 2012, his book *The Abolition of War* (Polish edition: *Obalenie wojen*, Kraków: MOCAK, 2013) was released.

Jarosław Kozakiewicz (b. 1961) is an artist working at the junction of art, science and architecture. A graduate of the sculpture department at the Warsaw Academy of Fine Arts and Cooper Union for the Advancement of Science and Art in New York. Professor at the Academy of Fine Arts in Warsaw. Kozakiewicz's artistic and architectural projects are inspired by contemporary ecology, genetics, physics, astronomy and ancient cosmological concepts in search of cross-references between the micro- and macrocosm.

Aware of the analogy between the human body and the natural world, he challenges the anthropometric nature of the Vitruvian Man as the traditional paradigm for architecture and instead proposes an organic paradigm, ‘interior geometry’, where space is determined by the lines connecting the orifices of the body responsible for vital functions.

The artist's quests resulted in, i.a. utopian and critical projects in the field of architecture, urban planning, land art. Some of them were awarded in prestigious architectural competitions, among others for the design of the Centre of Contemporary Art *Znaki Czasu* in Toruń (2004) and the Museum of Modern Art in Warsaw (2007). In 2005, his project won the international competition for the Reconciliation Park in the vicinity of the Museum in Auschwitz-Birkenau, and in 2007 his *Project Mars* was completed — many hectares of earthen sculpture, transforming the landscape of the lignite mines around the lake Baerwald in Germany. Other projects are often Utopian solutions for environmental problems, symbolic spatial planning (*Transfer*, 2006) or architecture (*Oxygen Towers*, 2005). In 2006, Kozakiewicz represented Poland at the 10th International Architecture Exhibition in Venice.

Skandalizujący funkcjonalizm

Scandalising Functionalism

Z Krzysztofem Wodiczko rozmawia Bożena Czubak
Krzysztof Wodiczko talks to Bożena Czubak

[...]

W jednym ze swoich ostatnich projektów dotyczącym Łuku Triumfalnego w Paryżu proponujesz rozbrojenie monumentu wojennego z jego triumfalistycznej pamięci¹.

Paryski Łuk Triumfalny był pierwszym (od czasów rzymskich) i największym (do czasu zbudowania wzorowanego na nim łuku w Pjongjangu). To wielka machina ideologiczna. Wewnątrz znajduje się interaktywna instalacja objaśniająca znaczenie jego poszczególnych fragmentów i pokazująca lokalizacje innych łuków. To podwójna dydaktyka, z jednej strony, ukazująca skolonizowanie świata tymi łukami, z drugiej — rozwijająca retorykę kultury wojny. Retorykę, według której wojna jest sposobem na osiągnięcie pokoju. Cały program ikonograficzny tego łuku to gloryfikacja walki w imię pokoju: wymarsz i powrót armii, sceny z bitew, kilkaset nazwisk oficerów wojen napoleońskich i wieczny płomień na cześć nieznanego żołnierza, który zginął pod Verdun. We Francji panuje przekonanie, że bez wojen, których upamiętnieniem jest Łuk Triumfalny, nie byłoby dzisiejszej Europy. A idea wspólnoty europejskiej jest zaprzeczeniem gloryfikowania tego rodzaju historii. Twórca tej idei Jean Monnet proponował budowanie Europy bez wojen, metodami polityczno-gospodarczymi. Chodziło o to, żeby historia tych wojen nigdy się nie powtórzyła.

W twoim projekcie przekształcenia Łuku Triumfalnego w Światowy Instytut na Rzecz Obalenia Wojen został on obudowany konstrukcją architektoniczną z systemem ramp, ruchomych platform, po których można chodzić, a nie tylko oglądać ten monument z dołu.

Chodzi o to, żeby przybliżyć wizualnie całą tę machinę ideologiczną, która powieła i utrwała pamięć wojen. Żeby można było się przyjrzeć wszystkim płaskorzeźbom, inskrypcjom i odczytać narrację łuku w sposób bardziej analityczny. Podjąć dyskusję o tym, do jakiego stopnia ta narracja jest częścią narracji narodowych podtrzymujących kulturę wojny. Przy okazji zastanowić się nad tym, czego w tych narracjach nie ma, bo wszystkie te łuki milczą na temat druzgocących skutków wojen. Ale projekt Instytutu to nie tylko program edukacyjny — także idea stworzenia instytucji zajmującej się rozbrajaniem pamięci, działań w obszarze kultury, filozofii, psychoanalizy, polityki, które wyzwoliłyby nas od kultury wojen. Nauczyły przetwarzania konfliktów w ramach otwartych, demokratycznych, dyskursywnych praktyk, tak żeby te kumulowane napięcia nie wybuchały nagle konfliktami zbrojnymi czy kolejnymi wojnami domowymi. Łuk Triumfalny przyciągający miliony turystów, niezliczone wycieczki szkolne, mogłyby być miejscem rzucającym wyzwanie kulturze wojen, pomnikiem nie-wojny zamiast pomnikiem, który reprodukuje uzbrajanie pamięci.

Analogicznym projektem jest Europejski Instytut na rzecz Obalenia Wojen w Warszawie, nad którym pracujecie wspólnie z Jarosławem Kozakiewiczem.

W Polsce ciągle celebruje się pamięć wojny, przegranych bitew. Chodząc ulicami Warszawy, co chwila widzimy jakiś pomnik czy tablice wzniesione ku pamięci poległych. Warto przyjrzeć się ikonicznym tradycjom zaangażowania naszej sztuki w gloryfikację kultury wojennej, „uzbrojeniu” naszej współczesnej kultury.

Warszawski projekt Instytutu usytuowaliście w sąsiedztwie i w symbolicznej relacji do Grobu Nieznanego Żołnierza, miejsca kluczowego dla zbiorowej pamięci polskiego społeczeństwa. Za każdym razem, kiedy jestem w Warszawie i przechodzę koło Grobu Nieznanego Żołnierza, widzę tam niezwykle zgromadzenie ludzi, rodzin z dziećmi. Dla warsza-

wiaków to niemal miejsce święte, wczytują się w tablicę upamiętniającą historie bitew, wpatrują się w płonący znicz (wzorowany na tym, który płonie w paryskim Łuku Triumfalnym). Grób to właściwie ruina, ocalały fragment kolumnady pałacu Saskiego, jeden z najmniejszych obiektów tego typu w Europie, ale jednocześnie wzbudzający ogromne emocje. I wszystkie te emocje związane są z martyrologią, kultem poświęcania życia, umierania za ojczyznę. Cały czas powtarza się fantazmat tożsamości narodowej ufundowanej na mitach o bohaterstwie, honorze, ojczyźnie. A przecież można byłoby tam wpisać inne przekazy, przestawić się z tej gotowości do udziału w kolejnych wojnach na inne wątki. Nasz projekt to stworzenie w bezpośrednim sąsiedztwie Grobu Nieznanego Żołnierza przestrzeni edukacyjnej i dyskusyjnej umożliwiającej rozmawianie o historii z innymi, nie tylko patriotycznych perspektyw, celebrowania kultury pokoju, nie wojny.

Ale ten projekt spotyka się dużym oporem, nie tylko ze względu na przywiązanie do tradycji, o których mówisz. Ta martyrologiczna nuta jest rozgrywana przez polityków wchodzących w rolę strażników pamięci narodowej.

Bardzo trudno podważyć kulturę wojen ugruntowaną na historii ciągłych walk, wystarczy wspomnieć powstania, które przetoczyły się przez Warszawę. Kult wojny powiełał się przez wieki, ostatnie stulecie to ciągle szykowanie się do wojen, na ogół kończących się klęską. Tyle że mamy tendencję do przekuwania tych klęsk w zwycięstwa moralne. Poza tym uparcie trzymamy się roli ofiar. Nasza wizja historii jest pozbawiona pamięci o innych ofiarach, choćby ofiarach naszych imperialnych ambicji. Z jednej strony, istnieje potrzeba krytycznych analiz, z drugiej — wydobyć z historii innych, niewojennych tradycji, na przykład pamięci o laureacie Pokojowej Nagrody Nobla Józefie Rotblacie. Należałoby bardziej krytycznie spojrzeć na tę historię i w ślad za Marią Janion dalej przeprowadzać dekonstrukcję „polskości”.

Przypomnijmy, że Kościuszko był nie tylko bojownikiem o niepodległość, ale też żołnierzem rewolucji społecznej. Mickiewicz nie tylko romantycznym wieszczem, ale też wolnościowym myślicielem i, jak Kościuszko, demokratą. ●●●

Za: Skandalizujący funkcjonalizm. Z Krzysztofem Wodiczko rozmawia Bożena Czubak, w: Krzysztof Wodiczko. Na rzecz domeny publicznej, kat. wyst., red. Bożena Czubak, Muzeum Sztuki w Łodzi, Łódź 2015 (fragmenty).

¹ Projekt zaprezentowany po raz pierwszy w 2010 roku w tekście *Arc de Triomphe: World Institute for the Abolition of War* („Harvard Design Magazine”); w 2011 roku artysta pokazał plany, wizualizacje i makietę projektu na wystawie w paryskiej Galerie Gabrielle Maubrie; dwa lata później idea projektu została omówiona w książce *The Abolition of War*, Black Dog, London 2012; wyd. polskie: *Obalenie wojen*, MOCAK, Kraków 2013.

[...]

‘Disarming’ a war memorial of its triumphalistic memory is something you are proposing in one of your latest projects with regards to the Arc de Triomphe in Paris.¹

The Paris arch was the first (since Roman times) and largest (until the unveiling of the Arch of Triumph in Pyongyang, which was modelled on it) such structure in the world. It is a huge ideological machine. Inside it is an interactive installation explaining its different parts and showing the location of other triumphal arches around the world. This

is a double didacticism, showing the world’s ‘colonisation’ with these arches on the one hand, and promoting a rhetoric of the culture of war on the other. A rhetoric according to which war is a means of achieving peace. The Paris arch’s entire iconographic program is a glorification of war in the name of peace: departures and returns of armies, several hundred names of Napoleonic officers, and an eternal flame for an unknown soldier from Verdun. In France there is a widespread sense that without wars, which the Arc de Triomphe commemorates, Europe, as we know it today, wouldn’t exist. The very idea of European community goes against the glorification of this kind of history. The idea’s author, Jean Monnet, believed in building Europe without wars, using political and economic methods. The point was for the history of wars to never repeat itself.

In your project of transforming the Arc de Triomphe into the World Institute for the Abolition of War, the arch is encased with a system of ramps, mobile walking platforms, so that it can be viewed from all sides, not only from below.

The idea is to expose the whole ideological machine that perpetuates and preserves the memory of wars. To allow the viewer to examine all those reliefs and inscriptions, and to interpret the arch’s narrative in a more analytical way. To start a discussion on how much this narrative is part of national narratives that underpin the culture of war. And to reflect on what these narratives leave unsaid, namely the devastating consequences of wars. But the *Institute*’s agenda goes beyond education — it also provides for setting up an institution charged with the task of ‘disarming’ memory through cultural, philosophical, psychoanalytical, political, etc. projects that would free us from the culture of war. That would teach us to transform conflicts through open, democratic, discursive practices to prevent accumulated tensions from exploding into wars. Attracting millions of tourists and countless school groups, the Arc de Triomphe could be a place to challenge a culture of war, a memorial of non-war rather than one that reproduces the armament of memory.

An analogical project is the European Institute for the Abolition of War in Warsaw, which you are working on with Jarosław Kozakiewicz.

In Poland, memories of war, of lost battles are celebrated all the time. When you walk the streets in Warsaw you see monuments or plates devoted to the fallen everywhere. I believe it’s a good idea to take a close look at the iconic traditions of our art’s involvement in the glorification of the culture of war, the armament of our modern culture.

You situated the Warsaw project in the vicinity of the Tomb of the Unknown Soldier, and in a symbolic relation to it. It is the key place for shaping the collective memory of Poles.

Whenever I visit Warsaw and pass near the Tomb of the Unknown Soldier, I see a unique accumulation of people, of families with kids. This is an almost holy place for Varsovians, as they pore over the commemorative plaques and fix their eyes on the flame (modelled on the one burning at the Arc de Triomphe in Paris). The tomb is actually a ruin, the only surviving fragment of the colonnade of the Pałac Saski, destroyed in Second World War, one of the smallest such memorials in Europe in terms of physical scale, yet one arousing intense emotions. And all

these emotions have to do with martyrdom, with a cult of sacrifice, of dying for your country. It’s the phantasm of national identity founded on myths of heroism, honour, homeland, repeated over and over again. And yet other narratives might be inscribed there, narratives serving to shift our thinking from readiness for war to other themes. Our project provides for creating an educational and discursive space in the direct vicinity of the tomb to talk about history from other perspectives, not necessarily patriotic ones, to celebrate a culture of peace rather than of war.

But the project has encountered a lot of resistance, not only because of the attachment to tradition that you mention. Playing on the martyrological note are politicians wishing to be perceived as guardians of national memory.

It is very hard to subvert this culture of war, founded on a history of constant fighting; think of all those uprisings that Warsaw has seen. The cult of war has perpetuated itself over the centuries, with the recent ones witnessing virtually endless preparations for wars, most of which we lost. But we tend to present those defeats as moral victories. We also stick stubbornly to our role as victims, forgetting the suffering of others, such as the victims of our imperial ambitions. So there’s a need for critical analysis on the one hand, and for highlighting alternative, non-military traditions on the other, such as the memory of Józef Rotblat, the Polish-Jewish Nobel Peace Prize winner. We should view history more critically and follow Maria Janion in pursuing a deconstruction of ‘Polishness’.

Let me remind you that Kościuszko was not only fighting for independence, he was also a soldier of the social revolution. Mickiewicz was not only a romantic prophetic poet, he was also a freethinking philosopher, and a democrat — just like Kościuszko. ●●●

‘Scandalising Functionalism. Krzysztof Wodiczko talks to Bożena Czubak’, trans. Marcin Wawrzyńczak, in Krzysztof Wodiczko. On Behalf of the Public Domain, ed. Bożena Czubak, Łódź: Muzeum Sztuki Łódź, 2015 (excerpts).

¹ The project was first presented in 2010 in the paper ‘Arc de Triomphe: World Institute for the Abolition of War’ (*Harvard Design Magazine*). In 2011, the artist showed blueprints, a visualisation, and a model of the proposed design at the Galerie Gabrielle Maubrie in Paris. The idea was discussed in greater detail in the book *The Abolition of War*, London: Black Dog, 2012.



Miejsce, w którym warto się spotkać

A Meeting Place with a Meaning

Z Jarosławem Kozakiewiczem rozmawia Bożena Czubak
Jarosław Kozakiewicz talks to Bożena Czubak

Jak wygląda kwestia urbanistycznej lokalizacji Instytutu w kontekście dzisiejszej Warszawy i wpisanych w mapę miasta tradycji przedwojennej stolicy?

Umieściliśmy Instytut przy placu Józefa Piłsudskiego (a właściwie pod nim), czyli w miejscu bardzo silnie nasyconym symbolicznie. Pierwotnie był on dziedzińcem połączonym z parkiem Pałacu Saskiego. Pierwsze defilady i musztrę zaczęto tu urządzać na początku XIX wieku, a wybór tego miejsca na Grób Nieznanego Żołnierza w 1925 roku ostatecznie przesądził o jego charakterze. Do dzisiaj odbywają się tu defilady wojskowe i manifestacje mające wpływ na konstruowanie zbiorowej świadomości Polaków.

Instytut z jego misją budowania i utrwalania pokoku dokładałby się kolejną warstwą znaczeniową do wielowarstwowej historii tego miejsca, z całym dla niej szacunkiem i troską o jej obecność, a jednocześnie „rozbrajałby” zakorzenione w tej historii symbole.

Bliskość Traktu Królewskiego i historia placu Piłsudskiego sprawia, że jest on miejscem tłumnie odwiedzanym zarówno przez mieszkańców Warszawy, jak i przyjezdnych. Jako przestrzenne przedłużenie Grobu

Nieznanego Żołnierza pozostaje zdominowany jego komemoratywnym charakterem i w związku z tym wymusza określone zachowania. W zasadzie nie pełni funkcji miejskiego placu, przestrzeni publicznej, która powinna zaspokajać różne potrzeby mieszkańców i umożliwiać nawiązywanie i pielęgnowanie więzi społecznych. W takim sensie jest więc pustym miejscem w sercu miasta, sceną oczekującą na rozpoczęcie przedstawienia. Instytut wniósłby nie tylko nowe znaczenia, lecz także świeżą energię do tego muzealnego i przepełnionego duchami przeszłości miejsca.

Chcieliśmy też, aby Warszawa zyskała przestrzeń, w której można zwyczajnie cieszyć się miejskim życiem. Nasze fizyczne doznania i wrażliwość są zakorzenione w anatomii miasta, dlatego panujące w nim relacje przestrzenne są podstawami dobrego funkcjonowania. Nie sprzyja temu ani gwałtowna urbanizacja, ani tak widoczne w Warszawie dążenie do zagęszczania zabudowy w nieprzemysłany i chaotyczny sposób. Dlatego bardzo ważne w naszym projekcie było „zejście pod ziemię” i połączenie budynku Instytutu z Ogrodem Saskim, otoczenie go zieloną przestrzenią o charakterze rekreacyjnym.

Z wizualizacji wynika, że Grób Nieznanego Żołnierza miałby górować nad architekturą Instytutu, która jest rozległa, trzyma się blisko ziemi, a właściwie schodzi pod nią. Mógłbyś opisać sposób włączenia Grobu w tę architekturę?

Grób jest główną ikoną i zarazem ideową dominantą placu. Nie chcemy tego zmieniać, wręcz przeciwnie, Instytut jest projektowany „wobec” Grobu. Można go przecież interpretować jako „trwałą ruinę”, przypominającą o hekatombie miasta i w ten sposób utrwalającą postawę antywojenną. Jedną z wizualizacji pokazuje go z perspektywy osoby znajdującej się w pasażu usytuowanym cztery metry poniżej płyty Grobu. Celowo odsłoniłbyśmy jego fundamenty, dzięki czemu stoi na postumencie, stając się pomnikiem. Z perspektywy osoby zwiedzającej Instytut jest obiektem historycznym, nie zaś rezonującą na otoczenie „machiną wojenną”, o której często mówi Krzysztof Wodiczko. Ten prosty zabieg architektoniczny ma „rozbrajać” Grób, nie pozbawiając go komemoratywnego charakteru. Jednocześnie w sposób symboliczny podkreśla ideę Instytutu, który przecież miałby być miejscem rzeczywistej pracy na rzecz lepszego świata.



Wizualizacje pokazują szklaną, przezroczystą architekturę Instytutu. Narracje są konstruowane przez umieszczone tam obrazy, co pozwala na ich mobilność. W jaki sposób w trakcie waszej pracy idee i przesłanie Instytutu znalazły przełożenie na projekt architektoniczny?

Cała struktura budynku Instytutu jest w pewnym sensie symbolicznym wyrazem związanych z nim idei. Przede wszystkim wspomnianą już relacją budynku do Grobu Nieznanego Żołnierza — ważnej dla Krzysztofa ikony, wokół której krystalizuje się jego myślenie. Dla mnie z kolei istotne było takie wpisanie budynku w kontekst urbanistyczny, aby nie ingerował on w obecną tkankę architektoniczną i znaczeniową placu, ale raczej ją dopełniał. Powstała architektura nie powinna być w opozycji do zastanej sytuacji, chodziło o uzyskanie relacji symbiotycznej, która ucieleśniałaby ideę wzajemnego szacunku i współdziałania i byłaby zaprzeczeniem konfliktu.

Plan budynku Instytutu, oparty na okręgu i jego osiach, jest zaprojektowany w opozycji do prostokątnego planu placu determinowanego przez jedną oś, czyli jedną perspektywę, jeden sposób widzenia. Platan znajdujący się w środku planu budynku umożliwia nieskończoną liczbę osi symetrii, dając w ten sposób wyraz wielości potencjalnych form dialogu, wykraczających poza militarne metody rozwiązywania konfliktu. Patio wokół drzewa, czyli centralne pomieszczenie Instytutu, połączone z punktem informacyjnym, recepcją i wejściem, zostało zaprojektowane jako miejsce spotkań. To ogólnodostępna przestrzeń przewidziana dla rozmów, negocjacji, wzajemnego poznawania się, przestrzeń, z której każdy może korzystać.

W naszym projekcie Oś Saska została wzbogacona o nową narrację dzięki drzewu, symbolowi życia, i włączeniu ekologicznego sposobu myślenia. W tę oś zostało wpisane wejście do Instytutu oraz taras widokowy umożliwiający powrót do historycznego widoku z wnętrza kolumnady, która łączyła monumentalny plac z parkiem. ●●●

How does the location of the Institute fit into the context of today's Warsaw and the pre-war tradition of the capital, inscribed in the city map?

We located the Institute at the Józef Piłsudski Square (actually under it), that is, in a space which is very rich in symbols. It was originally a courtyard connected with the Saxon Palace park. They started organising parades and drills here in the early 19th century, and the choice of the place for the Tomb of the Unknown Soldier in 1925, finally determined the character of the square. Today military parades and demonstrations are held here, influencing the development of the collective awareness of Poles.

The Institute with its mission of building and consolidating peace would add another layer of meaning to the multi-layered history of this place, with all due respect and caring about its presence, while disarming the symbols rooted in history.

The proximity of the Royal Route and the history of Piłsudski Square makes it a place frequented by crowds of Warsaw residents and tourists. As the spatial extension of the Tomb of the Unknown Soldier it remains dominated by its commemorative character and therefore enforces certain behaviours. It actually does not serve as a city square, a public space, which should meet various needs of the residents and allow them to establish and nurture social bonds. In this sense it is an empty space in the heart of the city, a scene waiting for the show to begin. The Institute would bring not only new meanings, but also some fresh energy to this museum-like space filled with ghosts of the past.

We also wanted Warsaw to gain a space where you can simply enjoy city life. Our physical sensations and sensitivity are rooted in the anatomy of the city, that's why its spatial relations are the foundations of good functioning. Neither rapid urbanisation, nor the trend to condense building development in an unconsidered and chaotic manner, so evident in Warsaw, does not help to achieve this. Therefore it is very important that our project 'descends' below earth level and connects the building of the Institute with the Saxon Garden, that it becomes surrounded with green recreational space.

The visualisation shows that the Tomb of the Unknown Soldier would dominate the architecture of the Institute, which is wide-spread, close to the ground, even descending beneath it. Could you describe the way the Tomb would be included in the architecture?

The tomb is the main icon and the ideological dominant of the square. We do not want to change that, on the contrary, the Institute is designed 'towards' the Tomb. It can be interpreted as a 'permanent ruin', recalling the

hecatomb of the city and thus strengthening the anti-war stance. One of the visualisations shows it from the perspective of a person in the passage located four meters below the Tomb's plate. We deliberately uncovered its foundations, so that it stands on a pedestal, becoming a monument. From the perspective of a person visiting the Institute it becomes a historic object, not a 'war machine' resonating to the environment, as Krzysztof Wodiczko puts it. This simple architectural intervention is to 'disarm' the Tomb, not depriving it of its commemorative character. At the same time, it symbolically emphasises the idea of the Institute, which after all would be the place of actual work for a better world.

The visualisations show the glass, transparent architecture of the Institute. The narratives are built by mobile images placed there. How, in the course of your work, did the ideas and the message of the Institute become reflected in the architectural design?

The whole structure of the building of the Institute is in a sense a symbolic expression of related ideas, especially the mentioned relationship of the building with the Tomb of the Unknown Soldier — an icon important for Krzysztof, around which his thinking crystallises. For me in turn, the important thing was to put the building in the urban context in such a way so it does not intervene in the current architectural and semantic fabric of the square, but rather complete it. The new architecture should not be in opposition to the existing situation, it is about getting a symbiotic relationship that would embody the idea of mutual respect and cooperation, and would be the contradiction of conflict.

The plan of the building of the Institute, based on a circle and its axes, is designed in opposition to the rectangular plan of the square which is determined by a single axis, or one perspective, one point of view. The plane tree located in the middle of the building allows for an infinite number of axes of symmetry, thus expressing the multiplicity of possible forms of dialogue, beyond the military methods of conflict solving. The patio around the tree, which is the central hall of the Institute, combined with an information point, reception desk, and entrance has been designed as a meeting place. It is an open access space provided for discussions, negotiations, making connection, a space anybody can use.

In our project, the Saxon Axis becomes enriched with a new narrative through the tree, a symbol of life, and through adding an ecological way of thinking. The entrance to the Institute and an observation deck are in line with this axis, allowing a return to the historical view from the interior of the colonnade, which joined the monumental square with the park. ●●●

15.10.16–15.01.17

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

Polska — kraj folkloru?

Poland — a Country of Folklore?

kuratorka | curators: Joanna Kordjak

współpraca | collaboration: Katarzyna Kołodziej oraz | and Michał Kubiak, Marcin Lewicki, Jacek Świdziński

projekt muzyczny w ramach wystawy | music project within the exhibition: Antoni Beksiak

udział specjalny | special participation: Fundacja Tchorek-Bentall | Tchorek-Bentall Foundation

partnerzy wystawy | partners of the exhibition: FilMOTEKA Narodowa | National Film Archive, Muzeum Narodowe w Warszawie | National Museum in Warsaw

program filmowy we współpracy z FilMOTEką Narodową | film programme in cooperation with the National Film Archive



fot. archiwum Cepellii | photo from the Cepellia archive

Pierwsza cepeliada pod Pałacem Kultury i Nauki,
Warszawa, 1972

First Cepeliada event in front of the Palace of
Culture and Science, Warsaw, 1972

Zespół pieśni i tańca założony przy spółdzielni Kamionka w Łysej Górze podczas tournée, Egipt, lata sześćdziesiąte

na sąsiedniej stronie:

Kurs malowania w Instytucie Wzornictwa Przemysłowego dla twórczyni ludowych z Zalipia (w środku projektant IWP Roman Orłowski), 1952

s. 48–49:

Okładka „Polski” z okazji Światowego Festiwalu Młodzieży w Warszawie, 1955, nr 1 (2),

Song and dance group established at the Kamionka cooperative in Łysa Góra, on tour, Egypt, 1960s

opposite:

Painting classes for folk artists from Zalipie at the Institute of Industrial Design (Roman Orłowski, designer from IID, in the middle), 1952

pp. 48–49:

Cover of Polska magazine on the occasion of the World Youth Festival in Warsaw, 1955, no. 1 (2),

Czym była ludowość i sztuka ludowa w pierwszych latach powojennych w Polsce oraz pierwszych dekadach PRL-u? Jak posługiwała się nią „ludowa” władza? W jaki sposób zmieniał się jej status wraz z wprowadzeniem jej do muzeów i galerii? Jakie miejsce w świecie sztuki zajmował twórca ludowy — „inny”?

Polska — kraj folkloru? odpowiada na te i inne pytania, prezentując całą złożoność i niejednoznaczność tego kulturowego fenomenu. Ważny dla niej punkt odniesienia stanowi historia wystaw, które odbywały się w CBWA (obecnej Zachęcie — Narodowej Galerii Sztuki) w latach pięćdziesiątych i sześćdziesiątych, a wśród nich głośny pokaz *Inni* przygotowany przez Aleksandra Jackowskiego.

Ekspozycja pokazuje wieś widzianą oczami etnografów, historyków sztuki, kolekcjonerów i artystów — sztukę ludową i ludowość jako reprezentację wsi w mieście. To w mieście bowiem decydowano, co jest ludowe, a co nie. Wystawa podejmuje temat instytucjonalizacji i centralizacji twórczości ludowej oraz jej propagandowego wykorzystania na niespotykaną przedtem skalę. Koncentruje się na niezwykle zjawisku mezaliansu młodopolskiej chłopomanii z socrealizmem, a także samofolklorizacji, czyli kreowania eksportowego wizerunku Polski jako „kraj folkloru”.

Ludowość i sztuka ludowa usytuowane zostają jednak także w znacznie szerszym kontekście — jako jedna z fundamentalnych kategorii, do której odwoływali się artyści nowocześni. Zainteresowanie sztuką ludową wiązało się bowiem z kluczowym dla modernizmu zwrotem do prymitywu jako źródła autentyczności, dziecięcej spontaniczności i fantazji. ●●●

Joanna Kordjak

How was folklore and folk art perceived directly after the war and in the first decades of the Peoples Republic of Poland? How did the ‘people’s’ government make use of it? How did its status change, the moment it was introduced into museums and galleries? What was the status of the folk artist — perceived as ‘the other’?

Poland — a Country of Folklore? answers i.a. these questions, presenting the complexity and ambiguity of this cultural phenomenon. The history of exhibitions which took place at the Central Bureau of Art Exhibitions (now Zachęta — National Art Gallery) in the 1950s and 1960s, and among them the famous show



foto: archiwum Bolesława Książka | photo from the archive of Bolesław Książka



foto: Archiwum IWP | photo from the IID Archive

The Others organised by Aleksander Jackowski, is an important point of reference here.

The exhibition shows the countryside as seen by ethnographers, art historians, art collectors and artists — folk art and folklore as the emanation of the countryside in the city. It was in the city where decisions were made what is folk and what is not. The exhibition tackles the subject of institutionalisation and centralisation of folk art and its propaganda use on a larger scale than ever. It concentrates on the unique phenomenon of misalliance between Young Poland’s interest in peasantry and Socialist Realism, and on ‘self-folklorisation’, i.e. creating an export image of Poland as a ‘country of folklore’.

Folklore and folk art are yet situated in a broader context — as one of the fundamental categories which modern artists referred to. Interest in folk art was connected with the key modernist interest in primitivism as the source of authenticity, childlike spontaneity and fantasy. ●●●

Joanna Kordjak

Więcej o wystawie w kolejnym wydaniu

More about the exhibition in the next issue





4 EDYCJA
KONCERTY
I PROJEKTY
DZWIĘKOWE
ARTYSTÓW SZTUK
WIZUALNYCH

ARTYŚCI I PROJEKTY
WYBRANE W KONKURSIE:

BRUD

ANAHITA ALEBOUYEH

DANIIL GALKIN

FLORA QUARTET

FREDERIK GRUYAERT
& STYRMIR ÖRN GUÐMUNDSSON

THE ARTISTS TO JEDNODNIOWY FESTIWAL POŚWIĘCONY MUZYCZNYM I DŹWIĘKOWYM PROJEKTOM REALIZOWANYM PRZEZ ARTYSTÓW SZTUK WIZUALNYCH. ARTYŚCI ZAPROSZENI DO UDZIAŁU W TEGOROCZNEJ EDYCJI ZOSTALI WYŁONILENI W DRODZE OTWARTEGO MIĘDZYNARODOWEGO KONKURSU — OPEN CALL. W TEN SPOSÓB CHCIELIŚMY UWZGLĘDNIĆ LICZNE PROJEKTY NADSYŁANE JUŻ OD PIERWSZEJ EDYCJI I OTWORZYĆ FESTIWAL NA TWÓRCÓW MŁODEGO POKOLENIA. CZWARTA EDYCJA *THE ARTISTS* TRADYCYJNIE ODBYWA SIĘ POZA ZACHĘTĄ, RÓŻNI SIĘ JEDNAK OD POPRZEDNICH CHARAKTEREM: ODCHODZIMY OD LETNIEJ, PLENEROWEJ ATMOSFERY NA RZECZ WSPÓŁPRACY Z NOWO POWSTAJĄCYM MIEJSCEM NASTAWIONYM NA EKSPERYMENT — SCENĄ OPERY KAMERALNEJ, CZYLI OPERĄ OFF W DAWNYM BASENIE ARTYSTYCZNYM. TEGOROCZNA JESIENNA EDYCJA FESTIWALU BĘDZIE RÓWNIEŻ SWEGO RODZAJU PODSUMOWANIEM JEGO ISTNIENIA — W FORMIE INTERNETOWEGO WYDAWNICTWA Z ARCHIWALNYMI NAGRANIAM.

KRZYSZTOF TOPOLSKI
AKA ARSZYN

KATHRYN ZAZENSKI
I OLGA MYSŁOWSKA

15 PAŹDZIERNIKA 2016
OPERA OFF / BASEN ARTYSTYCZNY
UL. MARII KONOPNICKIEJ 6
WSTĘP WOLNY

4TH EDITION
VISUAL
ARTISTS'
CONCERTS
AND SOUND
PROJECTS

ARTISTS AND PROJECTS
SELECTED IN THE COMPETITION:

NAGROBKI

MARTE GUNNUFSEN

MICHAEL DUDECK

WSZYSTKO

THE FLUTES

MICHAŁ SOSIŃSKI

RICHARD GRANDMORIN

THE ARTISTS IS A ONE-DAY FESTIVAL DEVOTED TO MUSIC AND SOUND PROJECTS CREATED BY VISUAL ARTISTS. THE ARTISTS INVITED TO PARTICIPATE IN THIS YEAR EDITION WERE CHOSEN IN AN OPEN INTERNATIONAL COMPETITION, AN OPEN CALL. BY DOING THIS WE WANTED TO INCLUDE IN THE PROGRAMME NUMEROUS PROJECTS SENT TO US FROM THE FIRST EDITION, AND TO OPEN THE FESTIVAL UP TO THE YOUNGER GENERATION OF ARTISTS. THE FOURTH EDITION OF *THE ARTISTS* AGAIN TAKES PLACE OUTSIDE THE ZACHĘTA GALLERY, BUT IT DIFFERS FROM THE PREVIOUS EDITIONS: WE QUIT THE SUMMER, OPEN AIR ATMOSPHERE IN FAVOUR OF COOPERATION WITH A NEW SPACE FOCUSED ON EXPERIMENT, I.E. THE NEW SCENE OF THE CHAMBER OPERA, THE OPERA OFF, LOCATED IN THE FORMER BASEN ARTYSTYCZNY ART CENTER. THIS YEAR AUTUMN EDITION WILL ALSO BRING A SUMMARY OF THE PREVIOUS FESTIVALS — IN THE FORM OF AN ON-LINE PUBLICATION ACCOMPANIED BY AN ARCHIVE OF RECORDINGS.

FULL PROGRAM OF THE FESTIVAL AVAILABLE AT: ZACHETA.ART.PL

15 OCTOBER 2016
OPERA OFF / BASEN ARTYSTYCZNY
MARII KONOPNICKIEJ STREET 6
FREE ADMISSION

21–23.10.16

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

Konferencja *Kultura i neuronauka II*

Culture and Neuroscience II Conference

kuratorka | curator: Karolina Wiktor

współpraca | collaboration: Julia Leopold, Marta Miś, Zofia Dubowska

moderatorzy | moderators: dr hab. Marcin Grynberg, Karolina Wiktor

warsztaty | workshops: dział edukacji Zachęty | education department of Zachęta

program konferencji | conference programme: zacheta.art.pl



Magia mózgu

The Magic of the Brain

W Nicei terrorysta wjechał w tłum, zabijając prawie 90 osób. W tym samym czasie w Stanach Zjednoczonych rozpoczęto dyskusję dotyczącą wieku, w którym należy określić dojrzałość człowieka i tym samym uznać jego odpowiedzialność wobec prawa. Wprawdzie osiemnastolatek wydaje się być osobą w pełni ukształtowaną, ale jego mózg potrzebuje jeszcze dobrych kilku lat rozwoju, by móc należycie ocenić konsekwencje zachowań. Skoro tak, to osiemnastolatek nie powinien ani mieć praw wyborczych, ani też odpowiadać przed sądem za swoje czyny...

Filozofia kontra biologia

To rodzi kolejne pytania. Czy osoba z guzem mózgu może być sądzona za popełnione przestępstwa? Jest przecież sobą? I — tak naprawdę — co znaczy „ja”? Gdzie mieści się nasz umysł? Co tworzy naszą osobowość? Czy nasze działanie to tylko neuroprzekazniki? Czy miłość to jedynie biochemia, kilka substancji wytwarzających się wskutek bodźców zewnętrznych będących tak naprawdę jedynie impulsami elektrycznymi? A co z wolną wolą? Na ile jest ona — jak twierdzą niektórzy neuronaukowcy — piękną iluzją? Co ze sztuką oraz poczuciem piękna i harmonii? Czy ono też zależy jedynie od funkcjonowania określonych obszarów mózgu? Czy bycie artystą wynika ze szczególnej przypadłości mózgu?... I tak neuronauka, stawiając coraz więcej pytań, niszczy kolejne mity. Tysiące lat filozoficznych, etycznych, estetycznych, artystycznych dyskusji wobec przejrzytych, prostych nieledwie mechanizmów biologii.

Profesor John Gurdon — neurobiolog, laureat Nagrody Nobla, prekursor klonowania i transplantologii — zapytany o możliwość przeszczepu w obrębie mózgu, odpowiada, że co prawda technicznie byłoby to może i wykonalne, ale w komórkach mózgowych zapisana jest też nasza pamięć, nasze doświadczenia, a zatem przeszczepiając mózg, stracilibyśmy siebie, swoją jaźń. Bylibyśmy zdrowi, pozbawieni guza lub stwardnienia rozsianego, ale to już nie bylibyśmy my, lecz zupełnie nowa osoba... Wszystko bowiem, czym jesteśmy, jest zapisane w tych właśnie komórkach. Pewne obszary są ważniejsze dla naszej tożsamości, inne zaś mniej istotne, ale każda zmiana, każda ingerencja neurochirurga, pęknięcie bodaj najmniejszego naczynia krwionośnego oznacza zmianę naszego dotychczasowego świata.

Ruletka

A jeśli wszystko jest mózgiem i wszystko jest w mózgu — to co dzieje się z osobą dotkniętą chorobą mózgu, taką jak stwardnienie rozsiane, chorobą nieuleczalną, postępującą, tworzącą zmiany w różnych obszarach mózgu, a zatem wpływającą na każdy element naszego życia? Sam przebieg procesu chorobowego jest doskonale

znany: komórki układu odpornościowego przekraczają barierę krew–mózg i popełniając błąd, atakują mielinę, tj. białkową otoczkę nerwu. Niszczą ją, powodując stan zapalny, w którego miejscu z czasem pojawia się blizna (czyli stwardnienie), nazywana też plaką (z fr. *plaque*). Owe blizny stanowią fizyczną barierę w szybkim i sprawnym przewodzeniu informacji w postaci impulsów elektrycznych. I na tym się kończy nasza wiedza. Dotychczas nauka nie potrafi odpowiedzieć ani na pytanie, dlaczego u niektórych osób układ odpornościowy popełnia taki błąd, ani dlaczego jako miejsce ataku wybiera mózg i rdzeń kręgowy, ani nawet przewidzieć, które obszary ośrodkowego układu nerwowego obierze za cel. Ot — ruletka.

Oznacza to, że blizny mogą pojawiać się w sposób rozsiany w dowolnym miejscu OUN i — co się z tym wiąże — blokować przepływ informacji z dowolnego miejsca mózgu. Stąd też pochodzi nazwa choroby: stwardnienie rozsiane. Ani chory, ani jego lekarz nie są w stanie przewidzieć, kiedy nastąpi kolejny atak (rzut) choroby, jakie funkcje zostaną osłabione. Co gorsza, medycyna jest w stanie jedynie spowolnić postęp choroby i zmniejszyć niektóre z dokuczliwych objawów. Nie jest to, najogólniej mówiąc, sytuacja godna pozazdroszczenia. Co prawda, zazwyczaj niesprawność obejmuje możliwość samodzielnego poruszania się, ale przecież mózg to wszystko, to cała nasza jaźń, drobna blaszka może odebrać sprawność mowy lub osłabić pamięć o tym, co działa się przed chwilą. Ba, może nawet, choć rzadko się to zdarza, odebrać możliwość rozpoznawania ukochanych twarzy, sprawić, że emocje zaczną wirować — od skrajnej depresji i smutku po stan największej euforii...

Pułapka zwana życiem

Nieprzewidywalność, brak możliwości kontroli i planowania, nieustająca świadomość odchodzenia... To tylko niektóre z bolesnych elementów życia z SM, życia, które potrafi zamienić się w koszmar. Chyba, że... nauczymy się cenić naukę, jaką daje poczucie niekończącej się zmiany.

W istocie bowiem nic nie jest dane nam raz na zawsze, nie ma nic pewniejszego od zmiany. Tyle że zazwyczaj tego nie dostrzegamy, nie dostrzegamy, jak cenna jest możliwość chodzenia, widzenia, słyszenia, dopóki nie zaczynamy jej tracić. Banalne? A jednak nieustannie popełniamy ten sam błąd, jesteśmy przekonani, że mamy czas, którego w istocie nie mamy, odkładamy na później słowa, działania, przekonani, że jeszcze zdążymy, jutro. Tymczasem jutro nie ma.

Piękno prostych pytań

I jeśli choroba taka jak SM może coś dać, to właśnie nieustanną świadomość tego, jak cenna jest chwila obecna, jak ważny smak porannej kawy, który może już następnego dnia razem z kolejną plaką w mózgu zniknąć. Czas wówczas zyskuje inną konsystencję, inny ciężar, jest gęsty od beczennych chwil. Oczywiście nie każdy, kogo dotknie SM, uzyskuje taki ogląd świata. Dla niektórych ból utraty jest zbyt silny, by mogli go przezwyciężyć. Dla niektórych zaś nieprzewidywalność zmiany, konieczność przedfiniowywania własnego ja staje się wyzwaniem i tworzywem sztuki. Dla innych natomiast wyjściem do zatrzymania się i dyskusji, zadawania podstawowych pytań o granice biologii, sztuki, filozofii. I takim właśnie przystankiem jest kolejna konferencja *Kultura i neuronauka*. Zapraszamy. ●●●

Izabela Czarnecka-Walicka
prezesa Fundacji NeuroPozytywni

In Nice, a terrorist drove into the crowd, killing nearly 90 people. At the same time, in the United States, a discussion began on specifying the age at which a human being should be considered mature and thus responsible before the law. Although an eighteen year old seems to be a fully formed person, his brain still needs a few years of development in order to be able to properly assess the consequences of behaviour. Thus, an eighteen year old shouldn't be entitled to vote, nor to be responsible for their actions before the law . . .

Philosophy vs biology

This raises another question: Should somebody with brain tumour be tried for their crimes? Is he still himself? 'I' — what does it really mean? Where is our mind situated? What actually creates our personality? And our actions — are they just caused by neurotransmitters? Is love just biochemistry, several substances produced as a result of external stimuli that are really only electrical impulses? What about free will? To what extent is it only a beautiful illusion — as some neuroscientists claim? What about art and sense of beauty, and harmony? Do they also depends only on the functioning of specific areas of the brain? Is being an artist due to a particular feature of the brain? . . . And so neuroscience, asking more and more questions, destroys one myth after another. Thousands of years of philosophical, ethical, aesthetic, and artistic discussion versus transparent, almost simple mechanisms of biology.

Professor John Gurdon — neurobiologist, Nobel Prize winner, precursor of cloning and transplantology, when asked about the possibility of brain transplants responded that while it would be technically feasible, our brain cells store also our memory, our experiences and, therefore, with a brain transplant one would lose their self, their personality. You would be healthy, cured of a tumour or multiple sclerosis, yet that would not be you, but a completely new person . . . Because what we are is actually stored in these cells. Some areas are more important for our identity, while others are less important, but any change, any intervention by the neurosurgeon, or a perforation of the smallest blood vessel means a change in our current world.

The roulette

And if brain is everything and everything is in the brain — then what happens to a person affected by brain disease, such as multiple sclerosis, an incurable, progressive disease, making changes in different areas of the brain, thus affecting every aspect of live? The progression of the disease is well known: immune cells cross the blood — brain barrier and making an error, they attack myelin, i.e. the protein coating of the nerves. They destroy it, causing inflammation, which in time creates a scar (hardening of tissue). These scars are a physical barrier to fast and efficient transfer of information in the form of electrical impulses. And here our knowledge ends. So far science can't answer the question: why some people's immune system makes such an error, or why it chooses the brain and spinal cord as the place of the attack; it can't

even predict which areas of the central nervous system will be chosen as the aim. A roulette, so to speak.

It means that the scars may appear in a scattered pattern anywhere in the CNS and — as a result — block the flow of information from anywhere in the brain. Hence the name of the disease: multiple sclerosis. Neither the patient nor the doctor can predict when the next attack of the disease may occur, and which functions will become impaired. What's even worse, medicine is only able to slow down the progression of the disease and to reduce some of the troublesome symptoms. There is no way you can call this an enviable situation. Although the disease usually affects the ability to walk, the brain after all is our whole self, and a small plaque can reduce the proficiency of speech or blur the memory of what has happened a moment ago. It may even, though it's not a frequent case, deprive the person of the ability to recognise the beloved faces, and make the emotions swirl — from extreme depression and sadness to the state of the greatest euphoria . . .

The trap called life

The unpredictability, lack of control and planning, relentless awareness of passing away . . . These are just some of the painful aspects of living with MS, of living a life that can turn into a nightmare. Unless . . . we learn to appreciate the lesson, which comes with the sense of endless change.

In fact, nothing is given to us once and for all, there is nothing more certain than change. Yet usually we do not see it, we do not see how valuable is our ability to walk, to see, hear, until we start losing it. Trivial? Yes, but we make the same error constantly, we are sure that we have the time, which in fact we do not have, put words, and actions off for later, convinced that we still have time to do it tomorrow. But tomorrow doesn't exist.

The beauty of simple questions

And if a disease such as MS can give us something, it is exactly that constant awareness of the value of the present moment, of the importance of the taste of morning coffee, which tomorrow may disappear as another scar marks our brain. Time gains a different substance, a different weight, it becomes dense with priceless moments. Of course, not everyone who is affected by MS, obtains such a view of the world. For some, the pain of loss is too strong to overcome. For others, the unpredictability of the changes, the need for redefining the self becomes a challenge and a subject for art. Yet for others it is a moment to stop and a starting point for discussion, for asking basic questions about the limits of biology, art, and philosophy. And such a moment to stop is the next Culture and Neuroscience conference. Feel invited. ●●●

Izabela Czarnecka-Walicka
President of the NeuroPozytywni Foundation

Pokaz prac Ivety Pilařovej, w ramach konferencji *Kultura i neuronauka*, Mały Salon, 20–23.10.2016 Show of Iveta Pilařova within *Culture and Neuroscience* conference Mały Salon, 20–23.10.2016

Jednym z założeń *Kultury i neuronauki* jest przedstawienie twórczości osoby dotkniętej niesprawnością neurologiczną. Pierwsza edycja w 2014 roku poświęcona była afazji i w sposób naturalny jej bohaterką stała się pomysłodawczyni i kuratorka — Karolina Wiktor. W tym roku mówimy o stwardnieniu rozsianym, dlatego Karolina do współpracy zaprosiła Ivetę Pilařovą — czeską artystkę zmagającą się z tą chorobą od 18 roku życia.

Iveta Pilařová (ur. 1975) ukończyła Akademię Sztuki, Architektury i Projektowania (AAAD) w Pradze. Jest autorką rzeźb, instalacji, obrazów, filmów wideo. Główny temat jej sztuki stanowi ukazane w bardzo osobisty sposób życie ze stwardnieniem rozsianym. Artystka nie boi się bolesnych i trudnych tematów, choć często traktuje je z humorem. Zmagania z ciałem, narzucanymi przez chorobę ograniczeniami, ale i odwołania do świata dzieciństwa i młodości przyjmują różne formy: od ceramicznych





Ilveta Pilařová, *Hura, śnieg już jest!*, 2002, kol. Museum Montanelli, Praga

Ilveta Pilařová na tle swojej instalacji *Bezkresne sny i kroki*, 2009

na sąsiedniej stronie:

u góry i po lewej: Iveta Pilařová, *Bez tytułu*, 2005, haft, dzięki uprzejmości artystki
po prawej: Iveta Pilařová, ilustracja do filmu *Já být zde*, 2006, dzięki uprzejmości artystki

Ilveta Pilařová, *Hurrah, the snow is coming!*, 2002, coll. Museum Montanelli, Prague

Ilveta Pilařová in front of her installation *Boundless Dreams and Steps*, 2009

opposite:

top and left: Iveta Pilařová, illustration for the film *Já být zde*, 2006, courtesy of the artist

right: Iveta Pilařová, *Untitled*, 2005, embroidery, courtesy of the artist

figurek narciarzy i łyżwiarzy mających twarz Ivety, poprzez instalację z kolorowych lasek czy wideo, w którym widzimy nogi ludzi ćwiczących w basenie rehabilitacyjnym, po wyszywanki na płótnie pokazujące doświadczenia osoby cierpiącej na SM — te codzienne, i te wynikające z różnych lęków. Prace Ivety Pilařovej są jednocześnie przejmujące i dowcipne. Ujmują swoją prostotą, szczerością, dystansem — do siebie i do świata. ●●●

One of the assumptions of *Culture and Neuroscience* is to present the works of a neurologically disabled person. The first edition, in 2014, was devoted to aphasia and quite naturally its featured artist became the originator and curator of the project — Karolina Wiktor. This year the main theme is multiple sclerosis, therefore Karolina invited Iveta Pilařová — a Czech artist struggling with this disease since her 18th birthday.

Iveta Pilařová (born 1975) graduated from the Academy of Arts, Architecture and Design (AAAD) in Prague. She is the author of sculptures, installations, paintings, and videos. The main theme of her art is life with multiple sclerosis shown in a very personal way. She is not afraid of painful and difficult subjects, though often approaches them with humour. Struggles with the body resulting from the limitations of the disease, and references to childhood and youth take different forms: from ceramic figurines of skiers and skaters with Iveta's face, through the installation made of colourful walking sticks, and a video where we see the legs of people exercising in a rehabilitation pool, to embroidery on canvas showing the experiences of a person suffering from MS — the everyday ones and those resulting from various fears. The works of Iveta Pilařová are both poignant and witty. Their simplicity, sincerity, and distance — both towards herself and the world — are very appealing. ●●●





wszystkie fot. | all photos by Jakub Kozik

Łysa Góra, warsztaty dawnego Technikum Ceramicznego w Łysej Górze

Łysa Góra, workshop at the former Ceramics School in Łysa Góra

Eksperyment Łysogórski 50 lat później

Łysa Góra Experiment — 50 Years Later

kuratorzy | curators: Anna Wiszniewska, Witold Mierzejewski

współpraca ze strony MPZ | collaboration on the part of ZPR: Karolina Bielawska, Julia Harasimowicz

Wystawa planowana jest jako głos w dyskusji na temat losów i spuścizny artystycznej PRL-owskich zakładów produkcyjnych i manufaktur. Osią, wokół której zostanie zbudowana ekspozycja, będą nieliczne zachowane prace Krzysztofa i Juliana Heniszów — uczestników i współtwórców jednego z najciekawszych zjawisk w polskiej sztuce użytkowej lat sześćdziesiątych, jakim był „eksperyment łysogórski”. Prowadzony w Łysej Górze w latach 1959–1968, z udziałem znakomitego ceramika i technologa Bolesława Książka oraz malarzy Krzysztofa Henisza, jego syna Juliana i Zygmunta Madejskiego, zaowocował powstaniem nowego rodzaju „malarzkiej” dekoracji architektonicznej złożonej z wielkoformatowych płyt ceramicznych. Dzięki ułatwieniom technologii i zmniejszeniu kosztów tworzenia monumentalnych barwnych dekoracji zarówno na zewnątrz, jak i wewnątrz budynków zmieniło się oblicze polskich miast w latach sześćdziesiątych.

Zachowane prace Heniszów (projekty, plakaty) oraz krótki film na temat ich działalności uzupełnią dzieła współczesnych artystów młodego i średniego pokolenia. W swoich pracach interpretują spuściznę artystyczną łysogórskiej Spółdzielni Kamionka, w której eksperyment miał miejsce, podejmując zagadnienie obecności barwy w przestrzeni miejskiej, zajmują się także kwestią „pozostałości” po eksperymencie. To opustoszała, zadłużona manufaktura oraz niszczące dekoracje ceramiczne z czasów jej świetności; trzeba też wspomnieć o rozczarowaniu pracujących tam niegdyś ludzi.

Do tej części projektu zostali zaproszeni Agnieszka Brzeżańska, Dominik Lejman, Paweł Olszczański, Katarzyna Przezwańska, Marek Raczkowski, Małgorzata Szymankiewicz. W swoich zrealizowanych głównie w ceramice pracach próbują na nowo odczytać rolę koloru, jego obecność w przestrzeni prywatnej i publicznej, jak również postawić pytanie o potrzebę artystycznej kreacji i obecność artysty oraz jego rolę jako kreatora nowych jakości. Niektórzy, jak np. Małgorzata Szymankiewicz, Paweł Olszczański oraz Marek Raczkowski, po raz pierwszy podejmują pracę w ceramice.

Wszystkie wystawione prace powstały w czasie pleneru ceramicznego w Łysej Górze, pod nadzorem artystycznym i technologicznym Krzysztofa Sachy — ostatniego kierownika artystycznego Spółdzielni Kamionka w Łysej Górze. ●●●

Anna Wiszniewska

The exhibition is conceived as a voice in the discussion about the artistic heritage of the factories and manufactories of the communist era. The core of the exhibition will be the few surviving works of Krzysztof and Julian Henisz — participants and co-creators of one of the most interesting phenomena in Polish applied art of the 1960s, the so called ‘Łysa Góra experiment’. The experiment, conducted in Łysa Góra between 1959–1968, with the participation of excellent ceramics artist and technologist Bolesław Książek and painters Krzysztof Henisz, his son Julian, and Zygmunt Madejski, has resulted in a new kind of ‘painting-like’ architectural decoration consisting of large ceramic plates. By simplifying the technology and reducing the costs of creating such monumental colourful decorations both outside and inside buildings, it changed the appearance of Polish cities in the sixties.

Preserved work by Henisz and son (projects, posters) and a short film about their activities will be complemented by the work of contemporary artists of the young and middle generation. Those works will be an interpretation of the legacy of the artistic Co-operative Kamionka from Łysa Góra, where the experiment took place, they will take up the issue of the presence of colour in urban space, and address the question of what remained of the experiment: an abandoned, and indebted ceramics manufacture and dilapidated decorations from the time of its splendor; the disappointment of the former workers of the manufacture should also be mentioned here.

Agnieszka Brzeżańska, Dominik Lejman, Paweł Olszczański, Katarzyna Przezwańska, Marek Raczkowski and Małgorzata Szymankiewicz were invited to par-



ticipate in this part of the project. In their works, realised mainly in ceramics, they are trying to reinterpret the role of colour, its presence in the private and public space, as well as raise the question of the need for artistic creation, the presence of the artist, and his role as a creator of new quality. Some, for example Małgorzata Szymankiewicz, Paweł Olszczański and Marek Raczkowski took up work in ceramics for the first time.

All exhibited works were created during the ceramics workshops in Łysa Góra, conducted under the artistic and technological supervision of Krzysztof Sacha — the last artistic director of the Kamionka Cooperative. ●●●

Anna Wiszniewska

Kalendarz wydarzeń | The Events Calendar

Bogactwo

26 sierpnia (piątek), godz. 19 ○
Wernisaż

28 sierpnia (niedziela), godz. 12.15 ●
Oprowadzanie kuratorskie Magdaleny Komornickiej i Katarzyny Kołodziej

17 września (sobota), godz. 17 ○
Warsztaty dla dorosłych

27 września (wtorek), godz. 17.30 ⊕ ○ ●
Spotkanie z cyklu *Sztuka dostępna. Spotkania ze sztuką współczesną dla osób niesłyszących* w ramach IV Warszawskiego Tygodnia Kultury bez Barrier
→ prowadzenie: Marcin Matuszewski
→ zapisy: rezerwacje@kulturabezbarier.org

27 września (wtorek), godz. 18 ○
Wykład filmowy Magdy Szcześniak
→ sala multimedialna

29 września (czwartek), godz. 17 ⊕ ○ AD ●
Spotkanie z cyklu *Sztuka dostępna. Spotkania ze sztuką współczesną dla osób niewidomych* w ramach IV Warszawskiego Tygodnia Kultury bez Barrier
→ prowadzenie: Marcin Matuszewski i Paula Kaniewska
→ zapisy: rezerwacje@kulturabezbarier.org

30 września (piątek), godz. 20 ○
Maraton filmowy serialu *Tygrysy Europy*
→ Sala Matejkowska

4 października (wtorek), godz. 18 ○
Wykład filmowy Kai Klimek
→ sala multimedialna

6 października (czwartek), godz. 18 ○
Pokaz filmów Lauren Greenfield
Królowa Wersalu (*The Queen of Versailles*), reż. Lauren Greenfield, Stany Zjednoczone, Holandia, Dania, Wielka Brytania, 2012, 100 min
Kids + Money, reż. Lauren Greenfield, Stany Zjednoczone, 2008, 32 min
→ sala multimedialna

11 października (wtorek), godz. 18 ○
Pokaz filmów
Born Rich, reż. Jamie Johnson, Stany Zjednoczone, 2003, 75 min
Nierówność dla wszystkich (*Inequality for All*), reż. Jacob Kornbluth, Stany Zjednoczone 2013, 89 min
→ sala multimedialna

14 października (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

18 października (wtorek), godz. 18 ○
Pokaz filmów *Rublowka. Droga do szczęścia* (*Rubljovka — Straße zur Glückseligkeit*), reż. Irene Langemann, Niemcy, 2007, 94 min oraz
The One Percent, reż. Jamie Johnson, Stany Zjednoczone, 2006, 80 min
→ sala multimedialna

Przed, po i pomiędzy

7 września (środa), godz. 18 ○
Spotkanie z konserwatorką dzieł sztuki Joanną Zwinczak
→ sale wystawowe

11 września (niedziela), godz. 12.15 ●
Oprowadzanie kuratorskie Małgorzaty Bogdańskiej i Marii Świerzewskiej

21 września (środa), godz. 18 ○
Spotkanie z konserwatorką dzieł sztuki Zofią Kernereder (MOCAK Muzeum Sztuki Współczesnej w Krakowie)
→ sale wystawowe

28 września (środa), godz. 18 ○
Spotkanie z konserwatorką dzieł sztuki Moniką Supruniuk (Wydział Konserwacji i Restauracji Dzieł Sztuki ASP w Warszawie, FilMOTEKA Narodowa)
→ sale wystawowe

Jacek Malinowski. Dwubiegunowo

2 września (piątek), godz. 19 ○
Wernisaż

4 września (niedziela), godz. 12.15 ●
Oprowadzanie kuratorskie Marty Miś oraz spotkanie na temat filmu *Półkobieta* z Joan Fitzsimmons i Jackiem Malinowskim

6 września (wtorek) godz. 18 ○ ● AD ●
Pokaz filmu *Zelig*, reż. Woody Allen, USA, 1983, 79 min
→ sala multimedialna

13 września (wtorek) godz. 18 ○
Pokaz filmu *AFR*, reż. Morten Hartz Kaplers, Dania, 2007, 83 min
→ film w oryginalnej wersji językowej z angielskimi napisami
→ sala multimedialna

16 września (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

20 września (wtorek) godz. 18 ○
Pokaz filmu *Chłodnym okiem* (*Medium Cool*), reż. Haskell Wexler, USA, 1969, 111 min
→ sala multimedialna

22 września (czwartek), godz. 18 ○
Wykład Beaty Kosińskiej-Krippner
→ sala multimedialna

29 września (czwartek), godz. 18 ○
Dyskusja
→ sala multimedialna

8 października (sobota), godz. 17 ○
Warsztaty dla dorosłych

11 października (wtorek), godz. 17.30 ⊕ ○ ●
Spotkanie z cyklu *Sztuka dostępna. Spotkania ze sztuką współczesną dla osób niesłyszących*
→ zapisy: formularz zgłoszeniowy na stronie zacheta.art.pl lub a.zdzieborska@zacheta.art.pl

12 października (środa), godz. 17 ⊕ ○ AD ●
Spotkanie z cyklu *Sztuka dostępna. Spotkania ze sztuką współczesną dla osób niewidomych*
→ zapisy: formularz zgłoszeniowy na stronie zacheta.art.pl lub a.zdzieborska@zacheta.art.pl

12 października (środa), godz. 17 ○
Wykład z cyklu *Sztuka i filozofia*
→ sala multimedialna

13 października (czwartek), godz. 18 ○
Premiera filmu Jacka Malinowskiego *Plama*
→ sala multimedialna

Krzysztof Wodiczko i Jarosław Kozakiewicz. Rozbrojenie kultury

6 października (czwartek), godz. 17 ○
Wykład inauguracyjny

9 października (niedziela), godz. 12.15 ●
Oprowadzanie autorskie



zacheta.art.pl

- wstęp wolny | free entrance
- 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



audiodeskrypcja | audio description

Polska — kraj folkloru?

14 października (piątek), godz. 19 ○
Wernisaż

16 października (niedziela), godz. 12.15 ●
Oprowadzanie kuratorskie Joanny Kordjak

16 października (niedziela)
Inauguracja programu filmowego towarzyszącego wystawie realizowanego we współpracy z Filmoteką Narodową — pokaz filmu *Konopielka*, reż. Witold Leszczyński, Polska, 1981, 92 min
→ kino iluzjon, ul. Narbutta 50a, Warszawa

MAŁA WARSZAWSKA JESIEŃ

24 września (sobota) ●
Warsztaty wokalne *W poszukiwaniu głosu*

godz. 11 (dzieci w wieku 4–6 lat)
godz. 16 (dzieci w wieku 7–12 lat)
→ przygotowanie i prowadzenie: Joanna Freszel
→ akompaniament: Krystyna Raczynska
→ sala multimedialna
→ bilety: 5 zł dziecko, 15 zł osoba dorosła; do kupienia godzinę przed warsztatami lub w kasie Filharmonii Narodowej ul. Jasna 5, pon.–sob. w godzinach 10–14 i 15–19 oraz on-line
→ więcej informacji: warszawska-jesien.art.pl

SZTUKA I FILOZOFIA

Cykl wykładów i seminariów organizowanych we współpracy z Instytutem Filozofii Uniwersytetu Warszawskiego
→ prowadzenie: dr Monika Murawska, dr Mateusz Salwa, dr Piotr Schollenberger

terminy wykładów: środy godz. 17
12 i 26 października

ZACHĘTA DLA NAUCZYCIELI ○

→ informacje o programie dla nauczycieli:
a.zdzieborska@zacheta.art.pl

14 września (środa), godz. 17 ○
Konferencja informacyjna *Edukacja kulturalna w Warszawie w roku szkolnym 2016–2017* organizowana we współpracy z Warszawskim Centrum Innowacji Edukacyjno-Społecznych i Szkoleń
→ sala multimedialna

Kurs języka sztuki — jak odczytywać dzieła sztuki dawnej i współczesnej, edycja 3

Szkolenie dla nauczycieli z Warszawy współorganizowane z Warszawskim Centrum Innowacji Edukacyjno-Społecznych i Szkoleń
→ prowadzenie: Joanna Falkowska-Kaczor i Paula Kaniewska
terminy spotkań: 3 października, 24 października, 21 listopada, 19 grudnia, 16 stycznia, 7 lutego

Kolekcja Zachęty — przewodnik po polskiej sztuce współczesnej

Szkolenie dla nauczycieli z Warszawy współorganizowane z Warszawskim Centrum Innowacji Edukacyjno-Społecznych i Szkoleń
→ prowadzenie: Zofia Hejke, Maria Kosińska

WARSZTATY

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 ○

Warsztaty na wystawach przeznaczone dla rodzin z dziećmi w wieku 4–10 lat. Po obejrzeniu wystawy dzieci i rodzice razem wykonują pracę plastyczną, którą można wziąć do domu. Zajęcia odbywają się w każdą niedzielę w dwóch grupach wiekowych.
godz. 12.30 (dzieci w wieku 4–6 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 zwiedzamy aktualne wystawy, poznajemy dzieła sztuki współczesnej i sami tworzymy swoje prace. Warsztaty prowadzone są przez edukatorów przeszkolonych przez terapeutów Fundacji SYNAPSIS i świadomych potrzeb osób z autyzmem. Odbywają się raz w miesiącu, w soboty, w dwóch grupach wiekowych.

→ koszt: 18 zł (bilet rodzinny)
→ zapisy: formularz zgłoszeniowy na stronie zacheta.art.pl lub a.zdzieborska@zacheta.art.pl

terminy: 17 września, 15 października, 19 listopada, 10 grudnia

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

Piątek o piątej ○

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

Niedzielne oprowadzania ○

W niedzielę zapraszamy na oprowadzanie po aktualnych wystawach. Przewodnicy wskażą najważniejsze wątki, przytoczą szerszy kontekst prezentowanych dzieł oraz odpowiedzą na wasze pytania. Dodatkowo, w pierwszą niedzielę po otwarciu każdej wystawy, zapraszamy na oprowadzanie kuratorskie.
→ niedziele, godz. 12.15
→ zbiórka w holu głównym

KSIĘGARNIA ARTYSTYCZNA

14 września (środa), godz. 18 ○
Premiera książki Małgorzaty Czyńskiej *Moje królestwo. Rozmowa z Edwardem Dwurnikiem*, Wydawnictwo Czarne, Wołowiec 2016; w spotkaniu wezmą udział: Małgorzata Czyńska i Edward Dwurnik; prowadzenie: Mike Urbaniak

16 września (piątek), godz. 18 ○
Spotkanie Dyskusyjnego Klubu Książki. Rozmowa na temat dwóch książek: Katarzyna Surmiak-Domańska, *Ku Klux Klan. Tu mieszka miłość*; Marcin Kącki, *Białystok. Biała siła. Czarna pamięć* (Wydawnictwo Czarne, Wołowiec 2016)

Money to Burn

26 August (Friday), 7 p.m. ○
Exhibition opening

28 August (Sunday), 12.15 p.m. ●
Curatorial guided tour by Magdalena Komornicka and Katarzyna Kołodziej

17 September (Saturday), 5 p.m. ○
Workshops for adults

27 September (Tuesday), 5.30 p.m. ⊕ ○ ♻️
Meeting from the series *Accessible Meetings with Contemporary Art for the Deaf* within the 4th Warsaw Week of Culture without Barriers
→ led by Marcin Matuszewski
→ registration: rezerwacje@kulturabezbarier.org

27 September (Tuesday), 6 p.m. ○
Film lecture by Magda Szcześniak
→ multimedia room

29 September (Thursday), 5 p.m. ⊕ ○ AD»
Meeting from the series *Accessible Art. Meetings with Contemporary Art for the Blind* within the 4th Warsaw Week of Culture without Barriers
→ led by Marcin Matuszewski and Paula Kaniewska
→ registration: rezerwacje@kulturabezbarier.org

30 September (Friday), 8 p.m. ○
Film marathon: *Tygrysy Europy* [The tigers of Europe] series
→ Matejkowska Room

4 October (Tuesday), 6 p.m. ○
Film lecture by Kaja Klimek
→ multimedia room

6 October (Thursday), 6 p.m. ○
Screening of films by Lauren Greenfield
The Queen of Versailles, dir. Lauren Greenfield, USA, Holland, Denmark, UK, 2012, 100 min
→ original language version with Polish subtitles
Kids + Money, dir. Lauren Greenfield, USA, 2008, 32 min
→ original language version
→ multimedia room

11 October (Tuesday), 6 p.m. ○
Film screening
Born Rich, dir. Jamie Johnson, USA, 2003, 75 min
Inequality for All, dir. Jacob Kornbluth, USA, 2013, 89 min
→ multimedia room

14 October (Friday), 12.15 p.m. ⊕ ○
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

18 October (Tuesday), 6 p.m. ○
Screening of films:
Rubljovka — Straße zur Glückseligkeit, dir. Irene Langemann, Germany, 2007, 94 min,
→ original language version with Polish subtitles
The One Percent, dir. Jamie Johnson, USA, 2006, 80 min
→ original language version
→ multimedia room

Before, After and In Between

7 September (Wednesday), 6 p.m. ○
Meeting with Joanna Zwinczak, freelance art restorer
→ exhibition rooms

11 September (Sunday), 12.15 p.m. ●
Curatorial guided tour by Małgorzata Bogdańska and Maria Świerżewska

21 September (Wednesday), 6 p.m. ○
Meeting with Zofia Kerneder, art restorer (MOCAK Museum of Contemporary Art in Kraków)
→ exhibition rooms

28 September (Wednesday), 6 p.m. ○
Meeting with Monika Supruniuk, art restorer (Department of Art Restoration of the Academy of Fine Arts in Warsaw, National Film Archive)
→ exhibition rooms

Jacek Malinowski. Bi-polar

2 September (Friday), 7 p.m. ○
Exhibition opening

4 September (Sunday), 12.15 p.m. ●
Curatorial guided tour by Marta Miś and meeting on film *HalfAWoman* with Joan Fitzsimmons and Jacek Malinowski

6 September (Tuesday), 6 p.m. ○ ♻️ AD»
Film screening *Zelig*, dir. Woody Allen, USA, 1983, 79 min.
→ original language version with Polish subtitles
→ multimedia room

13 September (Tuesday), 6 p.m. ○
Film screening *AFR*, dir. Morten Hartz Kaplers, Denmark, 2007, 83 min.
→ original language version with English subtitles
→ multimedia room

16 September (Friday), 12.15 p.m. ⊕ ○
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

20 September (Tuesday), 6 p.m. ○
Film screening *Medium Cool*, dir. Haskell Wexler, USA, 1969, 111 min.
→ original language version with Polish subtitles
→ multimedia room

22 September (Thursday), 6 p.m. ○
Lecture by Beata Kosińska-Krippner
→ multimedia room

29 September (Thursday), 6 p.m. ○
Discussion
→ multimedia room

8 October (Saturday), 5 p.m. ○
Workshops for adults

11 October (Tuesday), 5.30 p.m. ⊕ ○ ♻️
Meeting from the series *Accessible Meetings with Contemporary Art for the Deaf*
→ registration: registration form on the site zacheta.art.pl or a.zdzieborska@zacheta.art.pl

12 October (Wednesday), 5 p.m. ⊕ ○ AD»
Meeting from the series *Accessible Art. Meetings with Contemporary Art for the Blind*
→ registration: registration form on the site zacheta.art.pl or a.zdzieborska@zacheta.art.pl

12 October (Wednesday), 5 p.m. ○
Lecture from the series *Art and Philosophy*
→ multimedia room

13 (Thursday) (czwartek), 6 p.m. ○
Premiere of the film *The Stain* by Jacek Malinowski
→ multimedia room

Krzysztof Wodiczko and Jarosław Kozakiewicz. Disarming Culture

6 October (Thursday), 5 p.m. ○
Inaugural lecture

9 October (Sunday), 12.15 p.m. ●
Guided tour by the artists

Poland — a Country of Folklore?

14 October (Friday), 7 p.m. ○
Exhibition opening

16 October (Sunday), 12.15 p.m. ●
Curatorial guided tour by Joanna Kordjak

16 October (Sunday)

The inauguration of the film program accompanying the exhibition organised in collaboration with the National Film Archive — screening of film *Konopielka*, dir. Witold Leszczyński, Poland, 1981, 92 min.

→ Iluzjon cinema, Narbutta Street, no. 50a, Warsaw

LITTLE WARSAW AUTUMN

24 September (Saturday) ●

Vocal workshop *In Search of Voice*

11 a.m. (children 4–6)

4 p.m. (children 7–12)

→ author and trainer: Joanna Freszel

→ accompaniment: Krystyna Raczynska

→ multimedia room

→ tickets: children 5 zł, adults 15 zł; available one hour before workshop or at the box office of the Warsaw Philharmonics, ul. Jasna 5, Mon–Sat 10 a.m.–2 p.m., 3 p.m.–7 p.m., and on-line

→ more information: warszawska-jesien.art.pl

ART AND PHILOSOPHY

Series of lectures and seminars organised in cooperation with the Institute of Philosophy, University of Warsaw

→ led by Dr. Monika Murawska, Dr. Mateusz Salwa and Dr. Piotr Schollenberger

dates of lectures: Wednesdays 5 p.m.
12 and 26 October

ZACHĘTA FOR TEACHERS ○

→ information about the programme for teachers:
a.zdzieborska@zacheta.art.pl

14 September (Wednesday), 5 p.m. ○

Conference *Cultural Education in Warsaw in the School Year 2016–2017*, organised in collaboration with the Warsaw Centre for Educational and Social Innovation and Training

→ multimedia room

Course in the Language of Art — How to Interpret Works of Traditional and Contemporary Art, edition 3

Training session for teachers from Warsaw, co-organised with the Warsaw Centre of Socio-Educational Innovation and Training

→ led by Joanna Falkowska-Kaczor and Paula Kaniewska

dates: 3 and 24 October, 21 November, 19 December, 16 January, 7 February

The Zachęta Collection — a Guide to Polish Contemporary Art

Training session for teachers from Warsaw, co-organised with the Warsaw Centre of Socio-Educational Innovation and Training

→ led by Zofia Hejke, Maria Kosińska

WORKSHOPS

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

→ 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 ○

In-exhibition workshop for families with children aged 4–10. Upon viewing an exhibition, parents and children make artworks which they can take home with them. Workshop takes place every Sunday and the participants are divided into two age groups.

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 SYNOPSIS Foundation and aware of the needs of people with autism. They take place once a month, on a Saturday, in two age groups.

→ registration: registration form on the site zacheta.art.pl or a.zdzieborska@zacheta.art.pl

→ cost: 18 zł (family ticket)

dates: 17 September, 15 October, 19 November, 10 December

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

At Five on Friday ○

Special Friday guided tours around current exhibitions. We raise various themes and issues. Each week, guides will propose a different route through the exhibition and different issues to consider.

→ Fridays, 5 p.m.

→ meeting in the main hall

Sunday guided tours ○

Guided tours of current exhibitions are available on Sundays. Our guides will highlight the main themes, sketch a broader context of the presented works and answer your questions.

→ Sunday, 12.15 p.m.

→ meeting in the main hall

ART BOOKSHOP

14 September (Wednesday), 6 p.m. ○

Launch of Małgorzata Czyńska's book *Moje królestwo. Rozmowa z Edwardem Dwurnikiem*, [My kingdom. A conversation with Edward Dwurnik], Wołowiec: Wydawnictwo Czarne, 2016; the meeting with Małgorzata Czyńska and Edward Dwurnik; led by Mike Urbaniak

16 September (Friday), 6 p.m. ○

Meeting of the Book Discussion Club. Discussion on two books: Katarzyna Surmiak-Domańska, *Ku Klux Klan. Tu mieszka miłość* [Ku Klux Klan. Where love lives] and Marcin Kącki, *Białystok. Biała siła. Czarna pamięć* [Białystok. White power. Black memory] (Wołowiec: Wydawnictwo Czarne, 2016)

Programy edukacyjne do wystaw *Bogactwo* oraz *Jacek Malinowski. Dwubiegunowo* zrealizowane dzięki wsparciu finansowemu miasta stołecznego Warszawy

Money to burn and *Jacek Malinowski. Bi-polar* educational programmes made possible by the financial support from the city of Warsaw



W Księgarni Artystycznej

At the Art Bookshop



Jacek Malinowski. *PółKobieta / HalfAWoman*
pod redakcją | edited by Marta Miś
projekt graficzny | graphic design: Łukasz Paluch
wersja językowa polsko-angielska | Polish-English
edition
stron | pages: 120
Zachęta — Narodowa Galeria Sztuki, Warszawa 2016
ISBN 978-83-64714-37-5

Książka Jacek Malinowski. *PółKobieta / HalfAWoman* poświęcona jest trylogii filmowej z kolekcji Zachęty — Narodowej Galerii Sztuki. Dwujęzyczna publikacja zawiera obszerną część ilustracyjną wzbogaconą o dialogi z filmów oraz dwa eseje analizujące trylogię Malinowskiego pod kątem filmoznawczym (Marta Miś, *Czy półkobiety istnieją? Fałszywy dokument jako strategia autorska*) oraz filozoficznym (Andrzej Wajs, *Antylogie obrazu*). Filmy Jacka Malinowskiego są ciekawym przykładem fałszywych dokumentów (mockumentów) — formuły gatunkowej rzadko obecnej w polskim kinie. Trylogia *HalfAWoman* powstała w latach 2000–2008 i opowiada historię kobiety cierpiącej na fikcyjną chorobę zwaną Zespołem Degeneracji Miednicy. Książka rozpoczyna cykl *Kolekcja Zachęty* | *wideo*.

The book is dedicated to a film trilogy from the collection of Zachęta — National Gallery of Art. The bilingual publication contains an extensive illustrative part enriched with the film dialogues and two essays analysing Malinowski's trilogy with a more academic approach (Marta Miś, 'Do Half-Women Exist? Fake Documentary as an Authorial Strategy') and a philosophical one (Andrzej Wajs, 'Antilogies of the Image'). Films by Jacek Malinowski are an interesting example of mockumentaries — a formula rarely present in the Polish cinema. The *HalfAWoman* trilogy was created between 2000–2008 and tells the story of a woman suffering from a fictional disease called the Pelvis Degeneration Syndrome (PDS). The book inaugurates *The Zachęta Collection* | *video series*.

Polska — kraj folkloru? [Poland — a country of folklore?]

projekt graficzny | graphic design: Błażej Pindor
wersja językowa polska (z angielskim streszczeniem) | Polish edition (with English summary)
stron | pages: ok. | c. 200
Zachęta — Narodowa Galeria Sztuki, Warszawa 2016
ISBN 978-83-64714-19-1

Publikacja towarzysząca wystawie w Zachęcie podejmuje złożony i niejednoznaczny temat zainteresowania sztuką ludową w Polsce tuż po wojnie i w pierwszych dwóch dekadach PRL-u. Ważnym dla niej punktem odniesienia jest historia wystaw, jakie miały miejsce w latach pięćdziesiątych i sześćdziesiątych w CBWA.

Autorzy koncentrują się na pokazaniu niezwykłego fenomenu, jakim był mezalians młodopolskiej chłopomanii z socrealizmem. Tematem książki obejmującej różne dziedziny sztuki (architekturę, wzornictwo, muzykę, wystawiennictwo) i kultury popularnej jest wieś oraz jej mieszkańcy widziani oczami miasta: to obraz sprowadzony do ludowego folkloru, „ludowości” — bo w mieście decydowano, co jest ludowe, a co nie — a także obserwowane wówczas zjawisko samofolkloryzacji, czyli kreowania eksportowego wizerunku Polski jako „kraj folkloru”.

Jednocześnie książka, podobnie jak wystawa, opisuje fenomen prowadzonych w owych latach na szeroką skalę badań etnograficznych, które stały się impulsem, np. dla środowisk projektantów, jak również



Bogactwo. Wizualne reprezentacje i doświadczenie bogactwa we współczesnej Polsce [Money to Burn. Visual representations and experience of wealth in contemporary Poland]
pod redakcją | edited by Katarzyna Kołodziej, Magdalena Komornicka
projekt graficzny | graphic design: Poważne Studio
wersja językowa polska | Polish edition
stron | pages: 168
Zachęta — Narodowa Galeria Sztuki, Warszawa 2016
ISBN 978-83-64714-38-2

Książka towarzyszy wystawie i stanowi jej dopełnienie. Na publikację składają się eseje omawiające temat bogactwa z wielu perspektyw, ukazujące wizualne reprezentacje bogactwa w kinie i telewizji (Jakub Socha) czy modę jako wyznacznik statusu (Agata Zborowska). W książce omówiony został też problem luksusu i zjawiska konsumpcji z polskiej perspektywy (Urszula Jarecka) oraz różnych oblicz sukcesu (Jolanta Gładys-Jakóbk), Ziemowit Szczerek zaś zarysowuje kontekst antropologiczny, historyczny i geopolityczny polskiego („biednego”) bogactwa. Kuratorki wystawy Magdalena Komornicka i Katarzyna Kołodziej poruszają problem sytuacji materialnej samych artystów, jak również wirtualnych pieniędzy i dematerializacji bogactwa. Publikacja w języku polskim (angielska wersja językowa dostępna on-line).

The book accompanies and complements the exhibition. The publication consists of essays discussing the topic of wealth from many perspectives, showing visual representations of wealth in the cinema and television (Jakub Socha) or fashion as an indicator of status (Agata Zborowska). The phenomena of luxury and consumption from the Polish perspective are also discussed (Urszula Jarecka) as well as various aspects of success (Jolanta Gładys-Jakóbk). Ziemowit Szczerek outlines the anthropological, historical and geopolitical context of the Polish (“poor”) wealth. Curators Magdalena Komornicka and Katarzyna Kołodziej address the problem of the financial situation of artists themselves, as well as of virtual money and the dematerialisation of wealth. The publication in Polish (English version on-line).

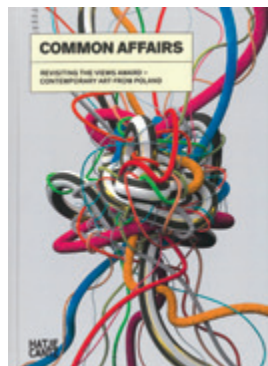
temat ludowości jako istotnej kategorii, do której odwoływali się artyści nowocześni.

Publikacja pod redakcją Joanny Kordjak zawiera eseje autorstwa Błażeja Brzostka, Davida Crowleya, Piotra Juskiewicza, Ewy Klekot, Piotra Korduby, Gabrieli Świtek i Moniki Weychert Waluszko.

The publication accompanying the exhibition at the Zachęta addresses a complex and ambiguous topic of interest in folk art in Poland after the war and in the first two decades of communism. An important point of reference is the history of exhibitions that took place in the 1950s and 1960s at the CBWA (Central Bureau of Artistic Exhibitions).

The authors focus on showing the unusual phenomenon of misalliance between Young Poland's interest in peasantry and Socialist Realism. The theme of the book which covers various fields of art (architecture, design, music, exhibitions) and popular culture is the countryside and its inhabitants as seen by the city: an image limited to folklore, ‘folk’ — with the city deciding what is folk and what is not — and the then present phenomenon of self-folklorisation, creating an ‘export’ image of Poland as ‘a country of folklore’. The book, just as the exhibition, describes also the phenomenon of large-scale ethnographic research conducted in those years, which became a stimulus, for i.a. designers, as well as the subject of folklore as an important category to which modern artists referred to.

The publication's editor is Joanna Kordjak, it contains essays by Błażej Brzostek, David Crowley, Piotr Juskiewicz, Ewa Klekot, Piotr Korduba, Gabriela Świtek and Monika Weychert Waluszko.



Common Affairs. Revisiting the Views Award. Contemporary Art from Poland

pod redakcją | edited by Julia Kurz, Stanisław Welbel
projekt graficzny | graphic design: Tymek Borowski, Studio Krimm, Berlin
wersja językowa
niemiecko-angielsko-polska |
German-English-Polish edition
stron | pages 228
Hatje Cantz Verlag, Stuttgart 2016
ISBN 978-3-7754-4147-7

Publikacja zawiera teksty kuratorów oraz eseje zaproszonych autorów: Ewy Majewskiej i Barbary Steiner oraz ilustracje Tymka Borowskiego, wizualny esej stanowiący komentarz do tekstów. Stanowi obszernie omówienie koncepcji wystawy i wkładu biorących w niej udział artystów — jej druga część poświęcona jest prezentacji ich najnowszej pracy, jak i praktyki artystycznej. Ostatnia część publikacji zawiera infografiki zawierające dane statystyczne związane z konkursem, które pozwalają na nowo spojrzeć na historię nagrody *Spojrzenia*.

The publication contains curators' statements and essays by invited authors: Ewa Majewska and Barbara Steiner as well as illustrations by Tymek Borowski — a visual essay, which serves as a commentary to the texts. The publication is an extensive review of the concept of the exhibition and the contribution of the participating artists — its second part is a presentation of their most recent work and artistic practice. The last section contains infographics with statistical data concerning the competition, which allow to look at the history of the *Views Award* with a fresh eye.



Halka/Haiti 18°48'05"N 72°23'01"W

C.T. Jasper i Joanna Malinowska
pod redakcją | edited by Magdalena Moskaiewicz
projekt graficzny | graphic design: Project Projects
wersja językowa polska | Polish edition
stron | pages 220
Zachęta — Narodowa Galeria Sztuki, Warszawa, 2016
ISBN 978-83-64714-34-4

Książka opublikowana rok temu w angielskiej wersji językowej towarzyszyła prezentacji w Pawilonie Polskim na 56 Międzynarodowej Wystawie Sztuki w Wenecji. Obecnie oddajemy do rąk czytelników wydanie polskojęzyczne.

Published a year ago in an English language version, the book accompanied the presentation of the Polish Pavilion at the 56th International Art Exhibition in Venice. This Polish-language edition is part of the Zachęta exhibition, *The Travellers*.

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 — wrzesień, październik 2016 | Zachęta — September, October 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

tłumaczenie | translation: Kłara Kopcińska

według projektu graficznego | after graphic design by Magdalena Piwowar

opracowanie zdjęć | image editing: MESA

łamanie | typesetting: Krzysztof Łukawski

druk | printed by Argraf, Warszawa

ISBN 978-83-64714-39-9

© Zachęta — Narodowa Galeria Sztuki, Warszawa 2016

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

s. 64: Elżbieta Jabłońska, *Nowe Życie*, 2010, fot. Sławomir Nakoneczny

p. 64: Elżbieta Jabłońska, *New Life*, 2010, photo by Sławomir Nakoneczny

Udział Polski w 15 Międzynarodowej Wystawie Architektury w Wenecji finansuje Ministerstwo Kultury i Dziedzictwa Narodowego Rzeczypospolitej Polskiej
Polish participation in the 15th International Architecture Exhibition in Venice was made possible through the financial support of the Ministry of Culture and National Heritage of the Republic of Poland

partnerzy konferencji *Kultura i neuronauka II*
partners of the *Culture and Neuroscience II* conference



partnerem pokazu *Rozbrojenie kultury* jest Festiwal Zgromadzenia. Sztuka Wspólnoty organizowany przez Nowy Teatr we współpracy z Teatrem Dramatycznym m.st. Warszawy
the Zgromadzenie. Sztuka Wspólnoty [Gatherings. Community Art] Festival, organised by Nowy Teatr in collaboration with Teatr Dramatyczny Theatre is the partner of the show *Disarming Culture*



współpraca medialna przy wystawie *Bogactwo*
media cooperation with regard to the *Money to Burn* exhibition

SZUSTOW.
KULTURA I KOMUNIKACJA

patron medialny wystawy *Bogactwo*
media patron of the exhibition *Money to Burn*



partnerzy wystawy *Polska — kraj folkloru?*
partners of the *Poland — a Country of Folklore?* exhibition



współorganizatorzy wystawy *Common Affairs*
co-organisers of the exhibition *Common Affairs*

KunstHalle
by Deutsche Bank



wystawa *Common Affairs* zrealizowana dzięki wsparciu finansowemu Miasta Stołecznego Warszawy i Fundacji Współpracy Polsko-Niemieckiej
the exhibition *Common Affairs* realised with the financial support of the City of Warsaw and The Foundation for Polish-German Cooperation



wystawa *Common Affairs* zrealizowana we współpracy z
the exhibition *Common Affairs* organised in cooperation with



sponsor wernisażu
sponsor of the opening receptions



patroni medialni
media patronage



