

LISTOPAD
NOVEMBER
GRUDZIEŃ
DECEMBER
2016
STYCZEŃ
JANUARY
2017

Fair Building

Fair Building

**Krzysztof Wodiczko
i Jarosław Kozakiewicz.**

Rozbrojenie kultury

Krzysztof Wodiczko and
Jarosław Kozakiewicz.

Disarming Culture

Polska — kraj folkloru?

Poland — a Country
of Folklore?

Eksperyment Łysogórski

50 lat później | Łysa

Góra Experiment —

50 Years Later

Kaligrafie społeczne

Social Calligraphies

Jacek Damiński.

Makroformy | Jacek

Damiński. Macro-forms

Wracając do Białowieży

Returning to Białowieża

Kolekcje | Collections

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 — listopad, grudzień 2016, styczeń 2017 | Zachęta — November,
December 2016, January 2017**

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: Klara 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 978-83-64714-42-9

© 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

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

Zakup prac do kolekcji Zachęty sfinansowany ze zbioru publicznej oraz dzięki
The purchase of works for the Zachęta collection was financed through crowdfunding and thanks to

Ministerstwo
Kultury
i Dziedzictwa
Narodowego



FUNDACJA SZTUKI
POLSKIEJ ING

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

MIĘDZYNARODOWY
FESTIWAL
ZGROMADZENIA



MIĘDZYNARODOWY
FESTIWAL
ZGROMADZENIA



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



Muzeum Narodowe
w Warszawie



udział specjalny w wystawie *Polska — kraj folkloru?*
special participation in the exhibition *Poland — a Country of Folklore?*



podziękowania za wsparcie wystawy *Polska — kraj folkloru?* dla:
for supporting the exhibition *Poland — a Country of Folklore?*
we would like to thank:



partner wystawy *Eksperyment Łysogórski 50 lat później*
partner of the exhibition *Łysa Góra Experiment — 50 Years Later*



partner wystawy *Jacek Damiecki. Makroformy*
partner of the exhibition *Jacek Damiecki. Macro-forms*



sponsor wernisaży
sponsor of the opening receptions



patroni medialni
media patronage



Spotkania project roomów — MPZ w Tabakalerze.

Podsumowanie projektu

Meeting of Project Rooms. Zachęta Project Room at Tabakalera.

Project Review

Miejsce Projektów Zachęty przy ul. Gałczyńskiego 3 to laboratorium eksperymentów artystycznych przeznaczone przede wszystkim dla młodych artystów. Project room Tabakalery w San Sebastian/Donostii powstał niedawno jako jedna z wielu przestrzeni o różnych funkcjach kulturalnych w budynku przekształconym z fabryki tytoniu w międzynarodowe centrum sztuki. Chcieliśmy pokazać miejscowej publiczności twórczość trojga artystów z Polski, którzy w ciągu ostatnich trzech lat przygotowali interesujące wystawy w Miejscu Projektów Zachęty. Zaproszeni artyści — Jaśmina Wójcik, Michał Frydrych i Natalia Bażowska — reprezentują trzy odmienne postawy artystyczne. Każde z nich pokazało w project roomie Tabakalery nowe prace przygotowane specjalnie na tę okazję, związane z szeroko rozumianymi historią i kontekstem lokalnym (przestrzeń miejsca, przestrzeń miasta). Miały one formę trzech osobnych wystaw. Pracę nad nimi poprzedzały wyjazdy studyjne każdego z artystów do San Sebastian. Prezentacje były przygotowane we współpracy z Magdą Kardasz, kuratorką Miejsca Projektów Zachęty. ●●●

The Zachęta project Room, at Gałczyńskiego Street 3 is a laboratory for art experiments, devoted especially to young artists. The Tabakalera was established recently as one of the many spaces with cultural functions at the former tobacco factory transformed into an international art center. We wanted to present to the local audience three artists from Poland, who in the last three years had interesting exhibitions in the Zachęta Project Room. The invited artists — Jaśmina Wójcik, Michał Frydrych and Natalia Bażowska — represent three different artistic attitudes. Each artist presented in the Tabakalera Project Room a new work, created especially for the occasion, associated with local history and context (space of the venue, space of the city). They had the form of three separate exhibitions. They were preceded by studio visits of the artists in San Sebastian. The shows were prepared in collaboration with Magdą Kardasz, curator of the Zachęta Project Room. ●●●

Projekt realizowany we współpracy z Instytutem Polskim w Madrycie

Project coorganised with Polish Institute in Madrid

Jaśmina Wójcik. URSUS<—>TABAKALERA

22.01–15.05.2016

Projekt Jaśminy Wójcik nawiązywał do idei miast partnerskich i opartej o nią wymiany kulturalnej. Artystka przedstawiła prawdziwe historie ludzi i miejsc, aby nawiązać rzeczywiste relacje między mieszkańcami krajów o odmiennej historii, którzy jednak mogą znaleźć w nich podobieństwa losów czy wzajemne inspiracje. Punktem wyjścia dla artystki stały się dzieje dawnej fabryki traktorów Ursus w Warszawie i byłej fabryki tytoniu Tabakalera w Donostii, będącej jednocześnie miejscem wystawy.

Project by Jaśmina Wójcik commented on the idea of twin towns and cultural exchange built on it. It attempted to present histories of people and places, to create the actual relations between people from two countries with different history, that in some aspects might find similarities and mutual inspirations. The departure point for the artist were histories of the former tractor factory Ursus in Warsaw and the former tobacco factory — Tabakalera in Donostia, which was also the venue of the project.

Michał Frydrych. Morze tropikalne, T-mobile, sadza, szminka | Tropical See, T-mobile, Soot, Lipstick

27.05–4.06.2016

Projekt przygotowany dla Tabakalery był postmalarską instalacją zajmującą całą salę project roomu. Punkt wyjścia stanowiły rozważania artysty nad znaczeniem pustej przestrzeni i niezrealizowany pomysł na obraz na płótnie. Kompozycję tworzyły otwarte pudła pomalowane w kontrastowe kolory — turkusowy, różowy, czarny i czerwony — zawieszane na ścianach i suficie pomieszczenia tworzyły trójwymiarowe malarskie environment.

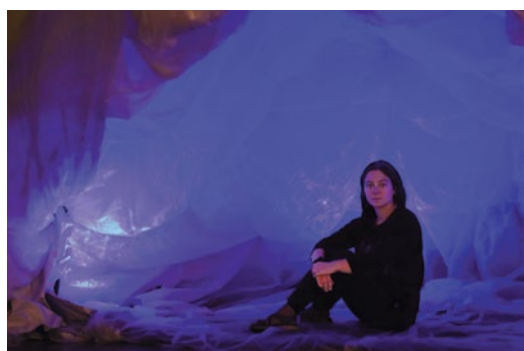
The project prepared for Tabakalera was a post-painterly installation that grows into the entire space of the Project Room. The starting point was to address the issue of how to handle empty space (treated as a meaningful element) and collate it with the artist's practice. He created a total painting installation using different sizes of cardboard boxes. The boxes were painted in contrasting colours — turquoise and pink, red and black. They created an abstract three dimensional painterly environment.



zacheta.art.pl



facebook.com/zacheta



Natalia Bażowska. 12 na minutę | 12 per minute
8.09–11.12.2016

Projekt był rodzajem hołdu złożonego wodzie jako naszemu pierwotnemu domowi. Składał się z instalacji *Koncha* dającej widzowi wrażenie zanurzenia się w wodzie, ukrycia przed światem. Instalacji towarzyszył dźwięk oddechu artystki w rytmie 12 oddechów na minutę. Wideo *Fondness* to wizualny i dźwiękowy opis tęsknoty za wodą, za ukojeniem, jakie ona daje. Dopelnienie projektu stanowiły obrazy olejne na płótnie — zapis samotnej wędrówki artystki wzdłuż brzegu oceanu. ●●●

Project was a tribute of sorts to water as our primordial home. It consisted of the *Concha* installation that gave viewers the illusion of immersing in water, shielding them from the outside world. The installation was accompanied by the sound of the artist breathing in a rate of 12 breaths per minute. Video *Fondness* was a visual and audible description of yearning for water and the tranquility that it offers. Completing the project were oil paintings on canvas — a record of the artist's lonely walk along the ocean shore. ●●●

O skomplikowanych losach kolekcji Zachęty przypominamy dość często. To historia ciekawa, obfitująca w nagłe zwroty akcji i niespodziewane przypadki. By uczynić ją jeszcze ciekawszą i bardziej skomplikowaną, do grudniowego pokazu zaprosiliśmy również Galerię Arsenał z Białegostoku, która jest opiekunem własnej kolekcji oraz zbiorów Podlaskiego Towarzystwa Zachęty Sztuk Pięknych. Stąd tytuł pokazu — *Kolekcje*.

Z punktu widzenia inwentarza zbiorów kolekcja to dzieła. Z punktu widzenia historii sztuki kolekcja to także idee. Ale tak naprawdę główną rolę odgrywa zawsze czynnik ludzki, bo zbiory tworzą przede wszystkim ludzie. Nie tylko artyści, choć oni są najważniejsi, ale i osoby, które decydując o wyborach, wpływają na kształt kolekcji. Także ci, którzy później się nimi opiekują (piękny pokaz *Przed, po i pomiędzy. O decyzjach w konserwacji dzieł sztuki współczesnej* zorganizowany przez dział zbiorów i inwentarza Zachęty można było obejrzeć w galerii we wrześniu) oraz oczywiście ci, dzięki którym można je było zakupić.

Pokaz *Kolekcje* będzie miał swoją premierę 5 grudnia 2016, czyli podczas piątego już Dnia Otwartego w Zachęcie. Będzie również pierwszym pokazem kilkunastu dzieł nabytych dzięki akcji crowdfundingowej — wsparciu naszej publiczności. Dziękujemy.

Mamy też nadzieję, że wszystkie kolekcje — będące wszak dobrem społecznym — w następnym roku wzbogacą się o kolejne prace.

Hanna Wróblewska
dyrektorka Zachęty — Narodowej Galerii Sztuki

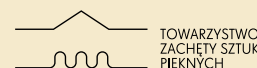
We often remind our readers about the complicated history of the Zachęta collection. It is an interesting story, full of sudden turns and unexpected incidents. To make it even more interesting, and more complicated, we invited another gallery to participate in our December show — the Arsenał Gallery in Białystok, which is the custodian of two collections: their own, and the one created by the Podlasie Society for the Encouragement of Fine Arts. Hence, the title of the exhibition — *Collections*.

From the point of view of the inventory a collection means 'works'. From the point of view of art history it also means 'ideas'. But what really matters, is the human factor. *Collections* are created by people. Not only by the artists, although they are the most important, but also by the people whose decisions influence the shape of the collection. Those who look after it (in September we had a beautiful show *Before, After and In Between. Decision-making in Contemporary Art Restoration*, organised by the collections and inventory department of Zachęta) and, of course, those who enable the purchase of works.

The *Collections* exhibition will open on 5 December 2016, during the fifth Open Day event at Zachęta. It will also be the first presentation of the several works bought through crowdfunding — thanks to our audience's support. Thank you.

We hope that next year all the collections — our common good — will acquire new works.

Hanna Wróblewska
Director of Zachęta — National Gallery of Art



Postanowienia noworoczne? Więcej czasu ze sztuką!

Towarzystwo Zachęty Sztuk Pięknych to propozycja dla wszystkich, którzy poszukują przewodnika po sztuce współczesnej, chcieliby dowiedzieć się więcej i wziąć udział w spotkaniach z artystami i twórcami.

W przyszłym roku oprócz oprowadzań kuratorskich i przedpremierowych pokazów wystaw planujemy wyjazdy na najważniejsze wydarzenia artystyczne za granicą i targi sztuki. Prowadzimy rozmowy z instytucjami kultury w całej Polsce, żeby wspólnie poszerzać i budować program umożliwiający członkom Towarzystwa wizyty w muzeach i instytucjach partnerskich. Kolejną propozycją dla członków TZSP będzie autorski program wizyt w pracowniach artystów.

Dołącz do nas! Dowiedz się więcej na tzsp.art.pl i polub naszą stronę na Facebooku <https://www.facebook.com/tzsp.zacheta/>

Any New Year's Resolutions? Become a Member!

The Society for the Encouragement of Fine Arts is addressed to those who need a guide in the realm of modern art, who want to learn more and take part in meetings with artists and creators.

Next year, apart from curatorial guided tours and previews of exhibitions we plan to organise trips to the most important international art events and art fairs. In cooperation with other Polish institutions we are discussing the idea to build and broaden a program enabling the members of the Society to visit museums and partner institutions. Another offer for our members is a special program of visits to artists' studios.

Join us! You can learn more at tzsp.art.pl and like us on Facebook

<https://www.facebook.com/tzsp.zacheta/>

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

Podczas przygotowywania wystawy spotkaliśmy się z bardzo różnymi opiniami na temat idei stworzenia certyfikatu „fair building”. Uznaaliśmy, że zderzenie tych opinii i budowanie dalszej dyskusji na ten temat jest ciekawe i warto włączyć w nią jak największą liczbę zwiedzających wystawę. Aby to umożliwić, zdecydowaliśmy się na przekształcanie strony głównej wystawy w prosty, dający możliwość zostawiania opinii sposób. Stworzyliśmy również #fairbuilding oraz algorytm, który gromadzi wszystkie tak otagowane posty z najpopularniejszych portali społecznościowych. System ten pozwolił nam monitorować informacje, które pojawiły się w internecie na temat idei fair building oraz znaleźć osoby pracujące nad tematyką etyki w branży budowlanej. Jak zauważył portal Idealog (<http://idealog.co.nz/design/2016/09/caught-swarm-changing-role-biennale>), była to jedyna wystawa, która wchodziła w interakcję ze zwiedzającymi.

Zebrane podczas tej akcji opinie, wraz z opiniami architektów oraz naukowców posłużą jako materiał do rozwinięcia wystawy. W polskiej jej odsłonie, która będzie mieć miejsce w Instytucie Designu w Kielcach pod koniec tego roku, postaramy się odpowiedzieć na pytania zadane podczas edycji weneckiej. ●●●

Dominika Janicka, Martyna Janicka, Michał Gdak

Diagram nadużyć w branży budowlanej. Warstwa 1: liczba pracowników potrzebnych do wybudowania osiedla. Warstwa 2 (pisana ręcznie): skala nadużyć, które mają miejsce podczas takiej budowy

na sąsiedniej stronie: wernisaż wystawy, 26 maja 2016

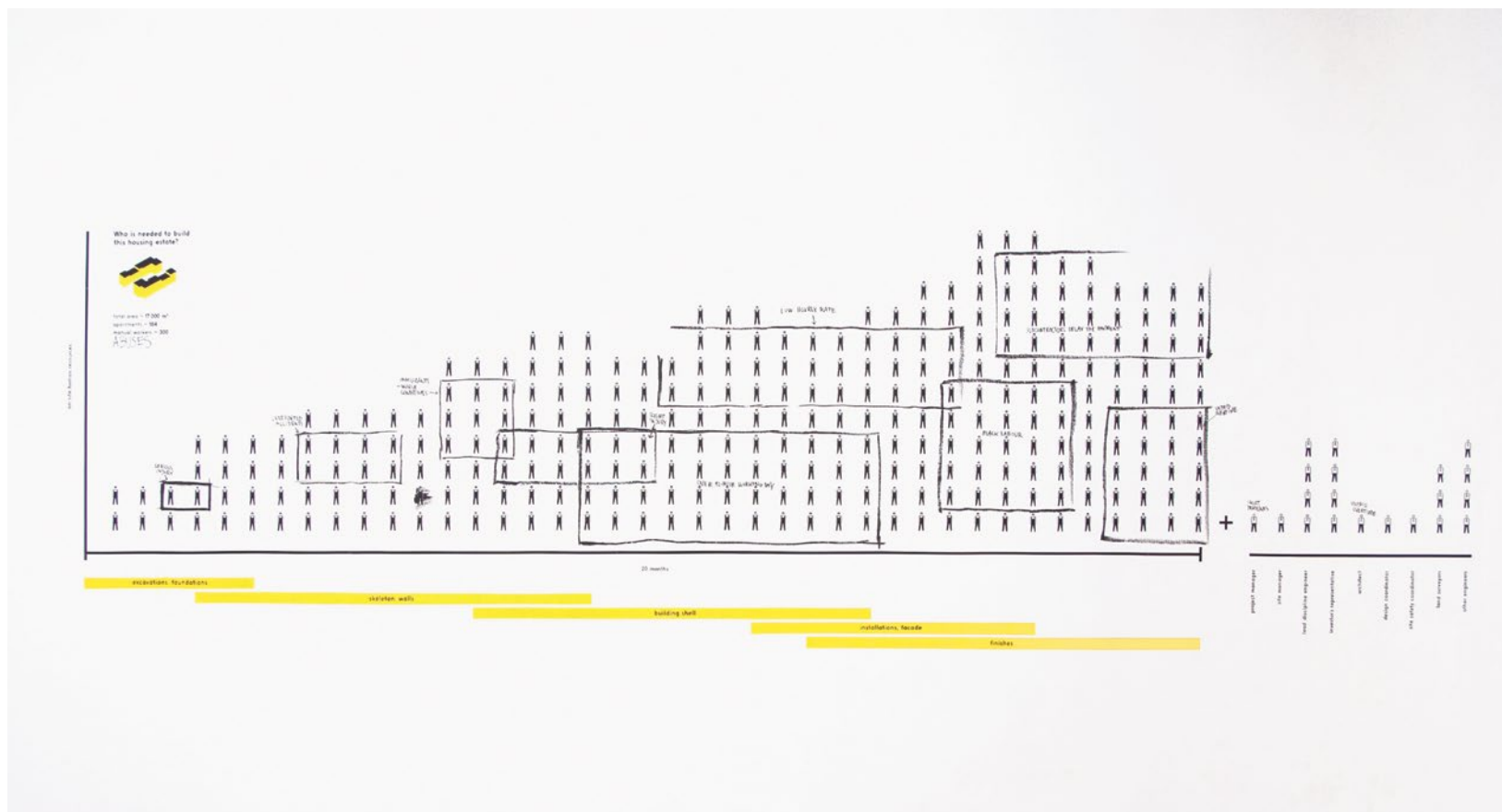
Chart presenting abuses in the building industry. Layer 1: number of workers required to build a housing estate. Layer 2 (handwritten): the scale of abuse which occurs during such a construction

opposite: exhibition opening, 26 May 2016

During our work on the exhibition, we encountered a whole variety of opinions on the idea of creating the ‘fair building’ certificate. We decided that it would be interesting to compare these opinions, to develop further discussion, and to involve as many viewers as possible in it. In order to achieve it we decided to transform the main website of the exhibition in a way which enabled leaving simple feedback. We created the #fairbuilding and an logarithm which collects all tagged posts from most popular social media. The system allowed us to monitor information which appeared on the Internet about the idea of fair building and to find people dealing with ethics of the construction industry. As the Idealog portal stressed (<http://idealog.co.nz/design/2016/09/caught-swarm-changing-role-biennale>), ours was the only interactive exhibition of the Biennale.

Opinions gathered during this action together with opinions of architects and scientists will serve as material to expand the exhibition. We will try to answer the questions raised in Venice during the Polish edition which will take place in Kielce, at the Institute of Design, by the end of the year. ●●●

Dominika Janicka, Martyna Janicka, Michał Gdak





Internet o Pawilonie Polskim

Internet about the Polish Pavilion

Most intriguing to me was the Polish Pavilion. Curators Dominika Janicka, Martyna Janicka, and Michał Gdak filled their space not with either buildings or representations of buildings, but with the stuff out of which you make buildings — and which Colin Rowe once thought should be the model for future architecture: Scaffolding. Within this space, haunting in itself, they showed videos and photographs of Polish construction workers on site, highlighting the often dangerous and onerous conditions in which they work. The installation was effective both because it once again proved the old saw that a building under construction is much more beautiful than when it is finished, and because it raised an issue some critics have pointed out in far-away places like the Emirates and China, but that is just as germane in the Western world: Oppression and worker abuse are part of the building materials of many of our most beautiful structures.

Aaron Betsky, *Beyond Buildings. Postscript from the 2016 Venice Biennale*, „Architect Magazine”, 14.06.2016, http://www.architectmagazine.com/design/exhibits-books-etc/postscript-from-the-2016-venice-biennale_o?utm_source&utm_medium&utm_campaign

The young curator Dominika Janicka creates a full-scale construction site inside the Polish pavilion and asks the question: Why don't buildings come with Fairtrade kite marks? It's the only pavilion to deal with the issue of how to improve labour conditions for construction workers and to avoid deaths on site. Is fair building achievable? Unlikely. But is it something architects should think about? Definitely.

Amanda Baillieu's Venice highlights, „Building Design”, 1.06.2016, <http://www.bdonline.co.uk/amanda-baillieu-venice-highlights/5081938.article>

Polski Pawilon Polski pod tytułem *Fair Building*, kuratorowany przez Dominikę Janicką, w sposób prosty i klarowny dotyka tematu, który powinien być jednym z leitmotivów całego Biennale. Jeśli

rzeczywiście globalne środowisko architektów chce zaprojektować lepszą przyszłość dla świata, to warto byłoby zacząć od analizy sytuacji na własnym podwórku. Chodzi tu oczywiście o rzeszę pracowników budów, którzy codziennie borykają się z problemami bezpieczeństwa, są zatrudniani na czarno lub są zmuszani do odpracowywania nieodpłatnych nadgodzin. To jest temat, który architekci, jako sprawcza część zespołu w procesie budowania mogliby realnie oprotestować. Zawałczyli o tych, dzięki którym ich projekty zyskują materialną formę. Wystawa w pawilonie polskim ukazuje skalę problemu zarówno na poziomie abstrakcyjnych danych, jak i indywidualnych robotników. Kuratorka w swoich wypowiedziach wskazuje, że chciała wytworzyć przestrzeń refleksji nad problemem, który na co dzień pozostaje kompletnie zepchnięty na margines. Nie chciała przy tym wskazywać winnych, obarczać kogoś odpowiedzialnością. Mam wrażenie, że z tym tematem można by pójść o kilka kroków dalej i nieco mocniej docisnąć do ściany samych architektów, spolaryzować dyskusję. Mimo to pawilon zdaje egzamin i jako jedyny (sic!) na tegorocznym biennale porusza problem klasy pracującej w polu architektury.

Adam Przywara, *Porzucicie wszelką nadzieję. Biennale Architektury w Wenecji, „Szum”, 26.08.2016,* <http://magazynszum.pl/krytyka/porzucicie-wszelka-nadzieje-biennale-architektury-w-wenecji>

Sempre molto attenti alle questioni costruttive, i polacchi individuano il fronte nel cantiere e nella costruzione fisica del manufatto architettonico, evidenziandone la condizione di “processo” che, nonostante i progressi tecnologici, rimane strettamente connesso alla presenza umana. Il lavoro manuale è infatti ancora una componente necessaria, spesso non adeguatamente riconosciuta e salvaguardata.

Roberta Chionne, *Polonia: „Fair Building”, „Il Giornale dell'Architettura”, 27.05.2016,* <http://ilgiornaledellarchitettura.com/web/2016/05/27/polonia-fair-building/>

Poignant and, in the context of Aravena's biennale, perfectly on point!

Fred A. Bernstein, *Venice Architecture Biennale Dispatch, Day One. How national pavilions did — and didn't — respond to Alejandro Aravena's theme*, „Architectural Record”, 27.05.2016, <http://www.architecturalrecord.com/articles/11729-venice-architecture-biennale-dispatch-day-one?v=preview>

Six Not-to-Miss Shows at the Venice Architecture Biennale.

Hettie Judah, *Six Not-to-Miss Shows at the Venice Architecture Biennale*, „New York Times”, 23.05.2016, <http://www.nytimes.com/2016/05/23/t-magazine/venice-architecture-biennale-guide.html?rref=collection%2Fsectioncollection%2Ft-magazine&action=click&contentCollection=t-magazine®ion=rank&module=package&version=highlights&contentPlacement=1&pgtype=sectionfront&r=0&referer>

As the architectural equivalent of the Eurovision song contest, the Biennale giardino is always a ragbag of the kooky and curious, with one-liner installations deployed as a way of capturing visitors' attention before assaulting them with reams of meaningless wall text and dense diagrams. This year is no exception, but there are a few stand-out gems amid the cacophony.

Oliver Wainwright, *Venice architecture biennale pavilions — a souped-up pre-school playground*, „The Guardian”, 30.05.2016, <https://www.theguardian.com/artanddesign/2016/may/30/venice-architecture-biennale-2016-national-pavilions-review>

Amy Freerson, *Dezeen's top 10 pavilions at the Venice Architecture Biennale 2016*, „Dezeen”, 1.06.2016, <http://www.dezeen.com/2016/06/01/top-10-pavilions-venice-architecture-biennale-2016-reporting-from-the-front/>

William Menking, Matt Shaw, Matthew Messner, *AN Lions: 20 must-see things at the 2016 Venice Biennale*, 9.06.2016, „Architects Newspaper”, <http://archpaper.com/2016/06/venice-must-see-lions/>

The 14 standout country pavilions at the biennale this year. [...] A pavilion that serves as an eye-opener to the hazards that construction workers live through in the course of building structures, *Fair Building* draws visitors' attention to the potentially life-threatening situations they face.

Gauri Kelkal, *Nation Building: Country pavilions that stood out at the Venice Biennale*, „Architectural Digest”, 10.06.2016, <http://www.architecturaldigest.in/content/nation-building-country-pavilions-that-stood-out-at-the-venice-biennale/#s-custgermany>

Fred Bernstein, *The most interesting ideas in architecture right now*, IDEAS.TED.com, 29.06.2016, <http://ideas.ted.com/the-most-interesting-ideas-in-architecture-right-now/>

6.10–27.11.16

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

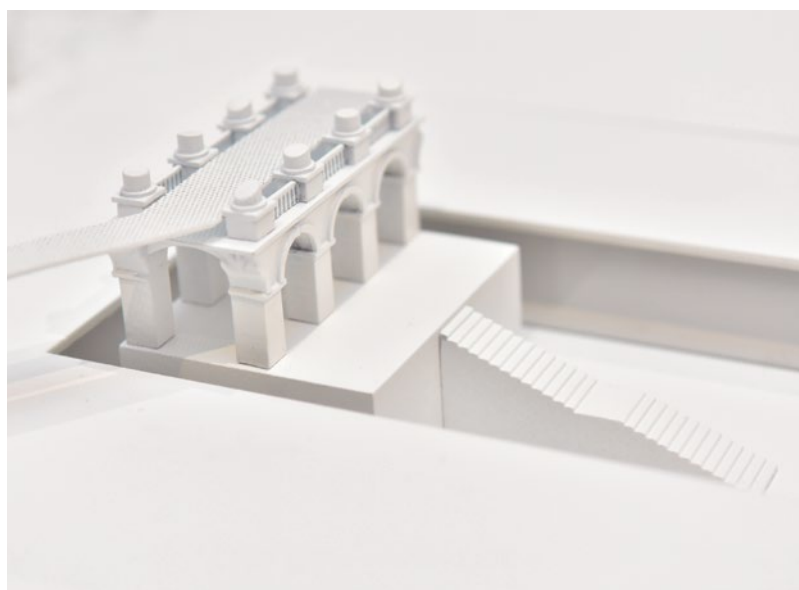
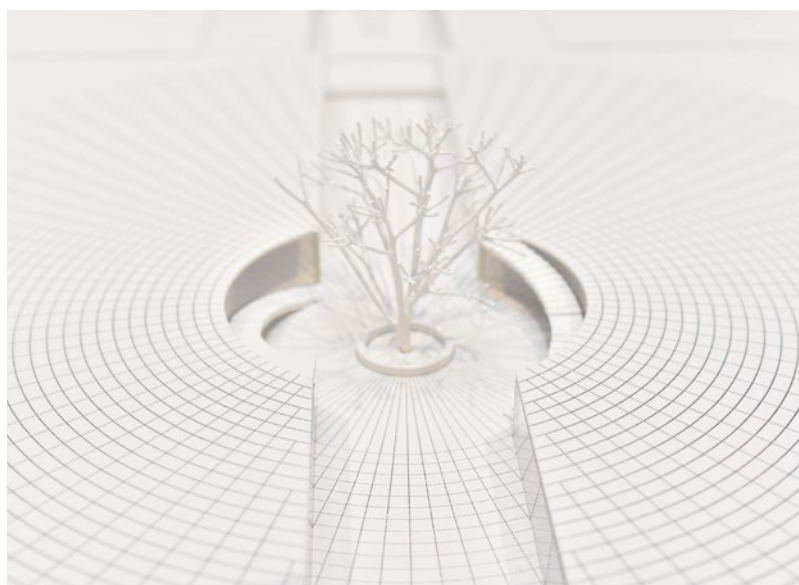
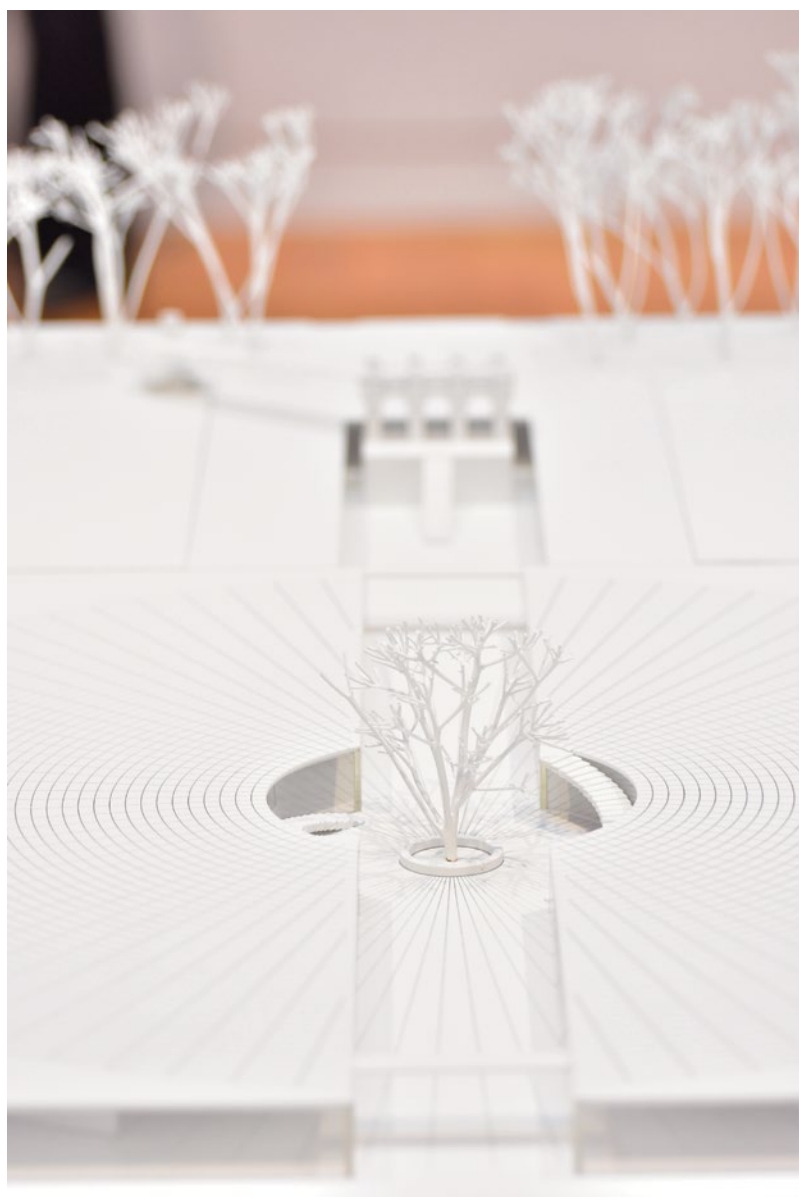
Krzysztof Wodiczko i Jarosław Kozakiewicz.

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





Wykład inauguracyjny Jarosława Trybuśa *Plac — wiele historii*. Od lewej: Krzysztof Wodiczko, Jarosław Kozakiewicz, Hanna Wróblewska, Jarosław Trybuś

Jarosław Kozakiewicz oprowadza po wystawie

Opening lecture by Jarosław Trybuś *The Square — Multiple Histories*. From left: Krzysztof Wodiczko, Jarosław Kozakiewicz, Hanna Wróblewska, Jarosław Trybuś

Jarosław Kozakiewicz guiding round the exhibition

na sąsiedniej stronie:
Model Instytutu Rozbrojenia Kultury i Zniesienia Wojen im. Józefa Rotblata

opposite:
Model of the Józef Rotblat Institute for Disarmament of Culture and Abolition of War Project



Kultura wojny

The Culture of War

Andrzej Leder

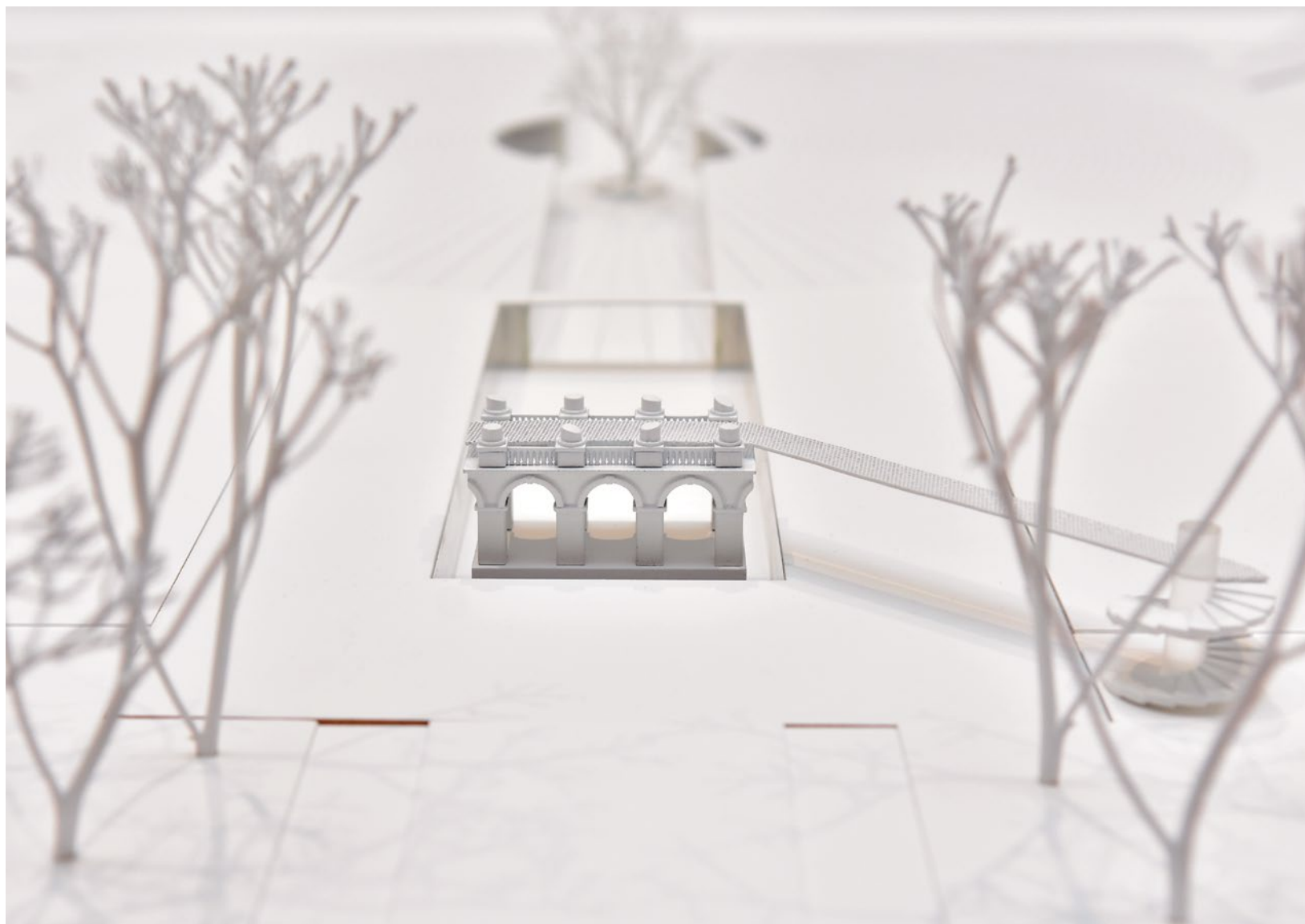


foto | photo by Marek Krzyżanek

Kultura wojny. Dziarskość. Pokrzykiwanie. Tężyzna. Marsze. Wspólnota. Ciosy. Śmiercionośne. Zadawanie śmierci wrogom. Wrogowie. Szmaty. Zwłoki. Ruiny. Ruiny miast. Kobiety. Gwałty. Płodzenie. I znowu tężyzna. I marsze w ruinach. Plakaty z twarzą wroga. Pokrzykiwanie w pustce. Puste kwatery miast. I wspólnota. W ruinach.

Kultura wojny składa się z obrazów. Obrazy mają wielką moc przenikania poza myślowe obrony, poza różne zdania płynące z *neocortex*; takie tam „może jednak”, albo „no, nie żeby od razu”. Obrazy sięgają trzewi — serca, jelit, kości... Już przez to wyrażają swoją przynależność do kultury wojny, bo ta sięga zawsze trzewnego sposobu istnienia. Przypomina człowiekowi, ludziom, że ciało (wroga) można rozerwać.

Kości pogruchotać. Serce — przebić. Jelita — rozwlec. Wargi rozchylić. Przemocą. Bezkarnie.

Oczywiście przypomina tylko pośrednio, metonimicznie; więc raczej zobaczymy w obrazach karabin, a nie pocisk rozszarpujący mięśnie i powięzi, raczej bagniet (na broń!), a nie rozcięty nim brzuch, raczej czołgi i rakiety, toczące się na platformach po wielkich placach, a nie płonące dzielnice i rozbite domy. Dlatego obrazy rzeczywistej wojny, jak dziś te z Aleppo, kulturze wojny nie sprzyjają. Kultura inwazji na Wietnam została zniszczona przez zdjęcia z Wietnamu. Zaś prawdziwi żołnierze, na frontach, przywołują wizerunki pokoju: żony piekące ciasta, mężów idących drogą z dziećmi...

Kultura wojny rozkwita więc w czasie smutnego pokoju. W tych niepewnych okresach, kiedy wojny nie

ma, ale pokój nie zdołał wypełnić świata treścią. Ten stan pustki, gdy pokój jest, ale właściwie nie wiadomo po co, sprzyja kulturze wojny. W gruncie rzeczy jest reakcją na klęskę, która wyryła się w pamięci. Klęskę przechowaną, doskwierającą jak ćmiący ząb i pustką upokorzenia wypełniającą dni pokonanych. Dając im jednak coś, treść, rojenie o zemście.

Tak było w międzywojniu, gdy pokonane przez ententę Niemcy zgrzytały zębami. Tak było, dla odmiany, we Francji po klęsce zadanej przez Prusaków w 1870 roku, gdy w pacyfistycznej III Republice rozwijała się bezwzględna fantazja o armii napoleonów odbierającej Alzację... Tak było, gdy po rzezi wojny ojczyznianej Stalin rozpoczął mobilizację do kolejnej rozprawy z imperialistami.

Kultura wojny jest „ku pokrzepieniu serc”. Ku podniesieniu zniechęconych. Ku rozgrzaniu orężnym ogniem tylko ciepłych mieszczańskich dusz. Ku skupieniu rozproszonych. By maszerowali. By wykrzykiwali. Dziarsko.

Kultura wojny rozkwita bujnie w społeczeństwach gwałtownie rozwijającego się kapitalizmu. Szczególnie tam, gdzie hegemonia mieszczaństwa jest stosunkowo świeża. Na pierwszy rzut oka to dziwne — przecież mieszczaństwo lubią raczej przetwarzać rzeczy i „zrobić sobie ziemię poddaną”, a nie walczyć na śmierć i życie. A jednak... Niemcy po zwycięstwie nad Francuzami pod Sedanem, cudownie rozkwitające dzięki rewolucji przemysłowej i nowoczesnej cywilizacji, toną w dźwiękach pruskich werbli i fantazjach o germańskim wojowniku. Polska początku XXI wieku, peryferyjna, ale też rozpędzona w globalnym wyścigu, podnosi chwałę dzieci pozabijanych w rozbitym powstaniu. Już nie mówiąc o dawnych przewagach husarzy.

To zjawisko ma swoje wytłumaczenie.

Niepewni swej pozycji mieszczaństwo sięgają bowiem do repertuaru wzniosłych wizji, które im samym podnoszą samopoczucie. Czują się wtedy mniej samotni, mogą się zbratać z innymi. Przy okazji pozwalają samopoczucie poprawiać tym wszystkim, których dyscyplina i trud nowoczesnej cywilizacji upokarza. Odczłowiecza.

A tych jest wielu.

Mieszczaństwo łatwo może jednak „przelicytować”. Chodzi mu bowiem zwykle tylko o poprawę nastroju, ale wizje tryumfu i karnie maszerujących tłumów usamodzielniają się, a ich dysponenti, już ponad głowami spokojnych burżua, wiodą rozognionych młodzieńców do prawdziwego rozbijania głów. Rozpamiętywanie obrazów śmierci, rekonstruowanie rzezi i deportacji, wszystko to przestaje być udawane, zamienia się w pragnienie śmierci, a jeszcze bardziej — w pragnienie jej zadawania. Akurat Niemcy przećwiczyli to — jak zwykle — do granic, ale Polska lat trzydziestych XX wieku też tej dynamiki doświadczyła.

Kultura wojny. Husarskie skrzydła, Kirchholm i powstanie, wyklęci i czołgi toczące się na paradach przez centra miast. Za mundurem panny sznurem. I politycy, którzy wiedzą, że te obrazy wcześniej czy później staną się paliwem dla ich tryumfu. A że kosztem kilku rozbitych głów? Wystarczy jeszcze jeden wysiłek. Dziarsko! ●●●

prof. **Andrzej Leder** — polski filozof kultury. Absolwent Akademii Medycznej oraz filozofii na UW. Wykładowca w Instytucie Filozofii tamże. Autor lub współautor publikacji dotyczących głównie filozofii kultury oraz ogólnie filozofii i psychologii, m.in. *Przemiana mitów, czyli wojna o obraz* (2004) czy *Prześlona rewolucja. Ćwiczenie z logiki historycznej* (2014). Publikował m.in. w czasopiśmie „Res Publica Nowa”, „Dialog” i „Krytyka Polityczna”. Członek Polskiego Towarzystwa Fenomenologicznego.

The Culture of War. Zest. Shouting. Vigour. Marches. Sense of Community. Blows. Deadly blows. Killing the enemies. Enemies. Rags. Corpses. Ruins. City ruins. Women. Rape. Giving birth. More vigour. Marching in ruins. Posters with enemy faces. Shouting into emptiness. Empty city quarters. Sense of community. In ruins.

The culture of war is made of images. Images have a great potential of moving beyond mental barriers, beyond various phrases coming from the neo-cortex, such as ‘well, maybe’, or ‘not quite’. Images get into our guts — our hearts, bowels, and bones . . . Through that mere fact they express their belonging to the culture of war, because the later always appeals to the visceral way of existing. They remind people that the flesh (of the enemy) can be a thorn to pieces. The bones can be crushed. The heart can be stabbed. The bowels can be pulled out. The lips can be opened. Violently. With impunity.

Of course they do it in an indirect, metonymical way; thus the images will rather display a gun than a bullet tearing muscles and fascia to pieces, a bayonet — not the belly cut by it, tanks and rockets rolling on platforms across great city squares — not burning districts and ruined houses. This is why real images of war, such as the contemporary ones of Aleppo, don’t support the culture of war. The culture of the Vietnam invasion was destroyed by images from Vietnam. Whereas real soldiers, on the front lines, bring in the imagery of peace: wives baking cakes, men walking down the street with their kids . . .

The culture of war flourishes during periods of sad peace. In those unstable moments when there is no war, but the peace failed to fill the world with meaning. This state of emptiness where peace exists, but nobody knows what for, is exactly what supports the culture of war. It is in fact a reaction to the defeat etched in memory. A defeat well preserved, painful as an aching tooth and the emptiness of humiliation which fills the days of the defeated. Giving them however some kind of substance, a phantasy of revenge.

This was the case in between the wars, when the Germans, defeated by the Entente ground their teeth. This was the case in France, defeated by the Prussians in 1870, when the pacifist Third Republic developed an absolute fantasy of an army of Napoleons taking Alsace . . . This was the case when Stalin, after the carnage of the Great Patriotic War, began to mobilise to another confrontation with the imperialists.

The role of the culture of war is to lift the spirit. To uplift the discouraged. To heat the tepid bourgeois souls with the fire of a battlefield. To bring the scattered together. So they keep marching. So they shout. With zest.

The culture of war flourishes in societies of rapidly developing capitalism. Especially where the hegemony of the bourgeoisie is quite fresh. At first glance, it seems strange — after all the bourgeois prefer transforming things and ‘subduing earth’ over fighting to death. Yet, after their victory over the French at Se-

dan, the Germans, miraculously flourishing thanks to the industrial revolution and modern civilisation, submerged in the sounds of the Prussian drums and fantasies of a Germanic warrior. Poland of the early 21st century, peripheral, but dashing in the global race, exalts the courageous children killed in a fallen uprising. Not to mention the victories of the Polish hussars.

This phenomenon has its explanation.

The bourgeois, unsure of their position, reach to the repertoire of lofty visions which comfort them. They feel less lonely, they can experience a sense of community. At the same time they allow all those who are humiliated and dehumanised by the discipline and toil of modern civilisation to feel more comfortable, too.

There are many such people.

Yet the bourgeois may overdo it. They only want to get into a better mood, but the vision of the triumph and of crowds marching in perfect order begin to live their own lives, and their dispatchers, now above the heads of the peaceful bourgeois, lead the hot young men to a real brawl. The dwelling on the images of death, reconstructions of carnages and deportations are not being pretended any more, they transform into a death wish, and even more into a desire to kill. The Germans — as usual — have pushed it to the limit, but Poland of the 1930s also experienced some of this dynamic.

The culture of war. The wings of the hussars, the battle of Kirchholm, the Warsaw uprising, cursed soldiers, and tanks parading through the city streets. Women love a man in uniform. And the politicians who know that sooner or later these images will become the fuel for their triumph. What about the cost of several heads wounded in the brawl? Let’s just give it another go. With zest. ●●●

Prof. **Andrzej Leder** — Polish philosopher of culture. Graduate at the Medical Academy and at the University of Warsaw, in Philosophy. Lecturer at the Institute of Philosophy of the University of Warsaw. Author and co-author of publications concerning philosophy of culture, and philosophy and psychology in general, i.a. *Przemiana mitów, czyli wojna o obraz* [Transformation of myths or war over the image] (2004), and *Prześlona rewolucja. Ćwiczenie z logiki historycznej* [The Over-dreamt revolution. Exercises in historical logic] (2014). He published in *Res Publica Nowa* magazine, as well as *Dialog*, and *Krytyka Polityczna*. Member of the Polish Phenomenological Association.

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

konsultacja merytoryczna | consultation: Ewa Klekot

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

projekt wystawy | exhibition design: Matosek/Niezgoda

identyfikacja wizualna | visual identity: Błażej Pindor

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

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



Sala 1 | Taneczny korowód Room 1 | Dance Parade

Sztuka ludowa odgrywała w latach powojennych kluczową propagandową rolę w polityce unifikacji społeczeństwa polskiego i stała się fundamentem „jednolitej, pozbawionej przeżytków kultury ogólnonarodowej” w myśl socrealistycznej idei, że „wszystko, co w sztuce wielkie, bierze się ze sztuki ludowej” (Bolesław Bierut). Ludowy mandat legitymizował komunistyczną władzę, dla której podstawą było poparcie chłopów. Folklor wykorzystywano ideologicznie i estetycznie. Neutralizując

jego aspekty światopoglądowe (przede wszystkim sakralny charakter), wprzęgano go w eklektyczny repertuar nowej świeckiej obrzędowości. W zmienionej sytuacji geopolitycznej po II wojnie światowej folklorystyka stanowiła ważne narzędzie wykorzystywane przez władze do „zarządzania odmiennością”, osławiania etnicznych i społecznych różnic.

Propagowanie sztuki ludowej stanowiło ważny element nie tylko wewnętrznej, ale i zewnętrznej polityki — kreowania eksportowego wizerunku Polski. Sfolkloryzowana ludowość stała się niezwykle atrakcyjna komercyjnie. Strategię opartą na samofolklorystyce i egzotyzacji wyrażały hasła plakatów „Odwiedź Polskę — kraj folk-



foto: | photo by PAP/Wojciech Kondracki

loru”. Folklor zyskał przede wszystkim charakter estradowy. Ludowy taniec stał się nieodłącznym elementem choreografii imprez masowych. Strój ludowy (który pełnił teraz funkcję kostiumu scenicznego) odradzał się w miastach, gdzie zadziwiał swą „pyszną prawdziwością” w widowiskach, podczas pochodów ulicznych czy festiwali.

„Kultura ludowa” i „ludowość” służyły miejskiej inteligencji jako narzędzia egzotyzacji i estetyzacji wsi i jej mieszkańców. Obraz „wsi malowniczej” konstruowany był w oparciu o utrwaloną przez XIX-wiecznych ludoznawców wizję, zgodnie z którą mieszkańcy wsi spędzali czas na „wesołych zajęciach” — tańcach i śpiewach, a wyobrażenie twórcy ludowego ukształtowane zostało przez Norwidowską wizję „prostego ludu”, który „nuci z dłońmi ziemią brązowymi”. Służący skrywaniu społecznych nierówności ludowy folklor miał dowartościowywać chłopstwo. Zamienianych w lud chłopów włączano w projekt narodowy. Pozbawieni folklorystycznej malowniczości stawali się niepokojąco obcy.

In the post-war years, folk art came to play a crucial propaganda role in the official policy of national unification, becoming the foundation of a ‘uniform, anachronism-free, national culture’, in keeping with the socialist-realist idea that ‘everything that is great in art originates in folk art’ (Bolesław Bierut). A popular mandate legitimised the communist regime, which relied for its support chiefly on peasants. Folklore was used ideologically and aesthetically. Neutralising its religious (sacral) aspect, the ‘popular’ government sought to make it an integral part of an eclectic repertoire of a new, secular, culture. In the new geopolitical situation after the Second World War (the shift of borders to the west, mass migrations of people), folklorisation was an important instrument for the regime to ‘manage difference’, to bridge ethnic and social diversity.

The promotion of folk art was an important element of not only domestic but also external policy, serving to convey a desired international image of Poland. Folklore became commercially attractive. A strategy of self-folklorisation and exoticisation was

V Światowy Festiwal Młodzieży i Studentów w Warszawie, 1955

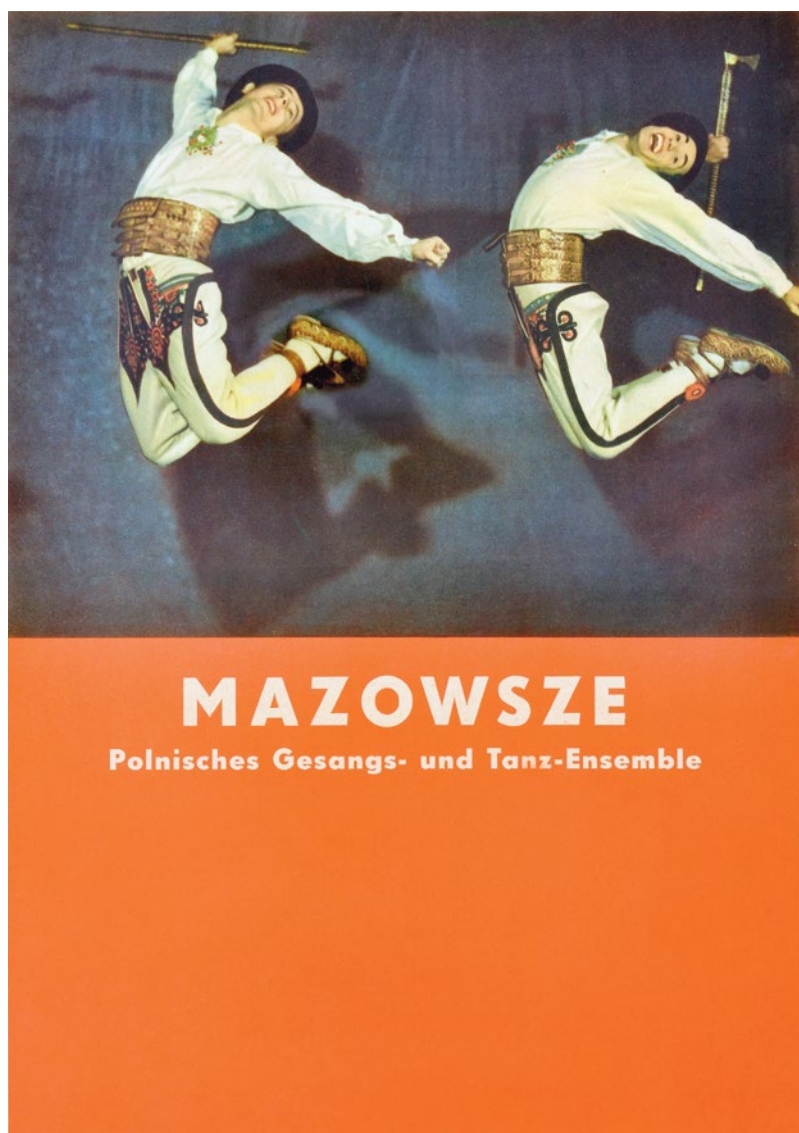
na sąsiedniej stronie:

Widok wystawy, na pierwszym planie: Franciszek Masiak, *Regiony Polski*, modele grupy rzeźbiarskiej przeznaczonej dla gmachu Rady Państwa, 1953–1955, gips, kolekcja Jana Masiaka

5th World Festival of Youth and Students, 1955

opposite:

Exhibition view, on the foreground: Franciszek Masiak, *Regions of Poland*, models of a sculpture group for the State Council building, 1953–1955, plaster, Jan Masiak collection



expressed by posters proclaiming ‘Visit Poland — a Country of Folklore’. Folk art was moulded into an on-stage phenomenon, with folk dance becoming an inherent element of the choreography of mass events. The folk costume (now a stage costume) was revived in cities, where its ‘gorgeous authenticity’ was a marvel during street parades or festivals.

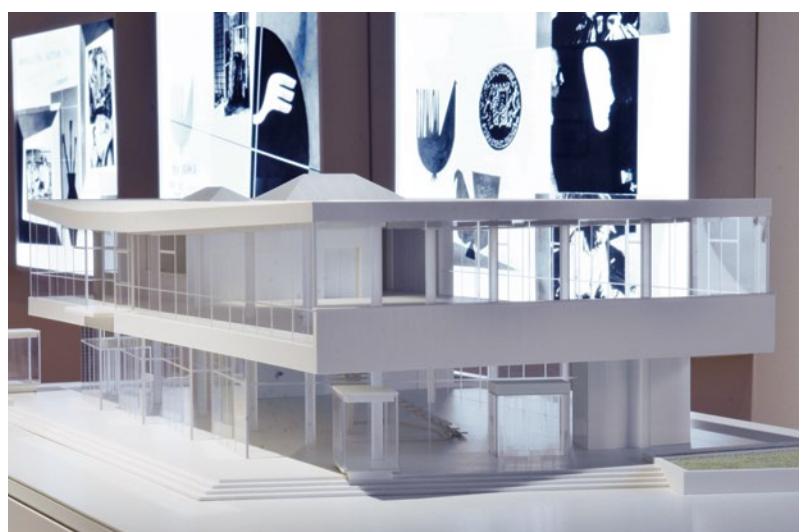
‘Folk culture’ and ‘folklore’ served the urban intelligentsia as means of exoticising and aestheticising the countryside and its inhabitants. The ‘picturesque country’ image was constructed on the basis of the stereotype, introduced by 19th-century folklorists, of country dwellers spending their time ‘merrymaking’: dancing and singing, and the notion of the folk artist had been shaped by the Norwidian vision of the ‘simple folk’ who ‘hum with their hands browned by earth’. Serving to obscure social disparities, folklore was meant to boost the self-esteem of the peasant class. Turned into a ‘folk’, the peasants, with folklore as their only expression, were engaged in the national project. Devoid of folkloristic picturesqueness, they became disturbingly strange, unfamiliar.

Sala 2 | Wieś w mieście Room 2 | Country in the City

Chociaż Polska powojenna była „ludowa” z definicji, niechęć do tego, co wiejskie utrwaliła się przez kolejne dziesięciolecia PRL-u. Z jednej strony propagowano ludowy folklor, z drugiej, niszczone to, co stanowiło naturalne warunki rozwoju twórczości ludowej — wiejską tradycję utożsamiano ze wstecnictwem i zabobonem, a nadrzędny cel polityki gospodarczej stanowiła industrializacja. Jej następstwem były masowe migracje ludności ze wsi do miasta, a także ruralizacja miast. Władza, której fundamentem miał być sojusz robotniczo-chłopski, doprowadziła do jego karykatury — chłop miał miasto karmić, lecz również dostarczać mu rozrywki. Przebrany w łowicki pasiak stawał się częścią „ludzkiego zoo”, jakie można było oglądać podczas dorocznych Cepeliad w centrum stolicy. Organizująca te imprezy Centrala Przemysłu Ludowego (założona w 1949) odgrywała kluczową rolę w propagowaniu kultury ludowej w mieście oraz w utrzymywaniu koniunktury na jej wytwory. Promowane przez Cepelię wzorcowe polskie wnętrze mieszkalne (łącznie nowoczesność z ludowością) miało być antidotum na mieszczańską szmirę. Inspirowane sztuką ludową wyroby cepeliowskich spółdzielni (jak meble Spółdzielni Artystów „Ład”) trafiały do mieszkań najbardziej wyrafinowanego, inteligentckiego odbiorcy.

„Chłopi będą mieli swój dom w Warszawie” — głoszone na łamach „Stolicy” w 1959 roku. Na potrzeby wycieczek przyjeżdżających do Warszawy z całego kraju wdrożono plan budowy w centrum miasta nowego hotelu i ośrodka kultury, zwanego Domem Chłopa. Miał on być nie tylko miejscem odpoczynku, ale i doskonalenia się. Modernistyczna architektura budynku (zaprojektowana przez Bohdana Pniewskiego) doskonale współgrała z nowoczesnym stylem wnętrza.

Nowa Huta budowana od 1949 roku jako samowystarczalne miasto przy wielkim kombinacie metalurgicznym stała się symbolem przemian dokonujących się wraz z postępującą industrializacją w ramach planu 6-letniego. Wzniesiona została na terenie kilkunastu podkrakowskich wsi. Lokalny folklor wiejski mieszał się z folklorem przyniesionym przez przybywających od 1949 roku osiedleńców (głównie pochodzenia wiejskiego). W stylizowanych na renesansowe wnętrzach otwartego na placu Centralnym — w sercu Nowej Huty — reprezentacyjnego sklepu Cepelii oglądać można było „ludowe” tkaniny i talerze.



Afisz Państwowego Zespołu Pieśni i Tańca „Mazowsze” na tournée po NRD, 1961, archiwum „Mazowsza”

Zygmunt Stępiński, pawilon Cepelii, 1964–1966, makieta, Onimo — Makiety Architektoniczne, 2016

na sąsiedniej stronie:

Wnętrze sklepu Cepelii przy placu Centralnym w Nowej Hucie, Kraków, fot. Wojciech Łoziński, II połowa lat 50., Muzeum Historyczne Miasta Krakowa

State Folk Song and Dance Ensemble ‘Mazowsze’ poster for an East German tour, 1961, ‘Mazowsze’ archive

Zygmunt Stępiński, Cepelia pavillion, 1964–1966, model, Onimo — Makiety Architektoniczne, 2016

opposite:

Interior of Cepelia shop, Plac Centralny, Nowa Huta, photo by Wojciech Łoziński, second half of 1950s, Historical Museum of Kraków

Even if post-war Poland was a ‘people’s republic’ by name, an aversion to rusticity became entrenched throughout the decades of its existence. On the one hand, folklore was promoted and politically exploited; on the other, the natural conditions for the development of folk art were eroded, with folk traditions identified with anachronism and superstition, and economic policy geared firmly towards industrialisation. The result were mass migrations from country to city — intensified during the Six-Year Plan — but also the ruralisation of cities. The ‘worker-peasant alliance’ that the regime was supposedly founded upon became its own caricature — the peasant was meant to feed the city, but also to entertain it. Dressed in the traditional costume, he became part of a ‘human zoo’ that went on show during the annual Cepeliada festivals in the centre of Warsaw. Those events were organised by the Folk Industry Central (Centrala Przemysłu Ludowego, Cepelia, launched 1949), an institution that played a key role in promoting folk culture in





fot. | photo by Marek Krzyżanek

the city as well as fuelling demand for its products. Combining modernity and folksiness, the interior-design ideas propagandised by Cepelia were meant as an antidote for bourgeois kitsch. Inspired by folk art, the products of the Cepelia-affiliated cooperatives (such as furniture by the Spółdzielnia Artystów 'Ład') were sought after by the sophisticated, educated consumer, by members of the intelligentsia, the knowledge-worker class.

'Peasants will have a house in Warsaw', *Stolica* proclaimed in 1959. To cater to the needs of organised groups visiting the capital from all over the country, a new hotel and culture centre — the Dom Chłopa [Peasant's House] — was being erected in the central district. It was meant as a place not only of leisure but also of education, the architectural programme featuring a library, a common room and a cinema/theatre. The building's modernist architecture (designed by Bohdan Pniewski) was matched by its modern interior design.

Built from 1949 as a self-sufficient city housing workers of a major metallurgical complex, Nowa Huta became a symbol of the transformation occurring as the industrialisation programme known as the Six-Year Plan progressed. Erected on the site of a dozen villages near Kraków, the place mixed local rural folklore with that brought by settlers (mainly of peasant stock). Fitted with a pseudo-renaissance interior, a major Cepelia store on Plac Centralny — the heart of Nowa Huta — displayed 'folk' textiles and ceramics.

Sala 3 | Okiem etnografa Room 3 | From the Ethnographer's Perspective

Badania etnograficzne prowadzone na wielką skalę w Polsce lat powojennych uwarunkowane były paradoksalną sytuacją. Sprzyjał im silny mecenat państwowy, ale należy pamiętać, że przypadały też na czas głębokich zmian samej wsi prowadzących do zanikania ludowej tradycji.

Badania terenowe, których rezultatem były prowadzone w muzeach etnograficznych zbiory sztuki ludowej oraz jej katalogi i atlasy, stanowiły impuls dla innych środowisk. Inspirowane nimi wyjazdy organizowano między innymi w latach pięćdziesiątych i sześćdziesiątych dla projektantów Instytutu Wzornictwa Przemysłowego. Ich zapisem była dokumentacja fotograficzna ukazująca „wiejską egzotykę” na wzór XIX-wiecznej fotografii ludoznawczej.

Podróże te zainicjowały działalność prowadzonych przez Wandę Telakowską „kolektywów projektanckich” polegających na łączeniu „doświadczeniu artysty plastyka o wysokiej kulturze plastycznej — z bujną fantazją, świeżą inwencją i płodnością zespołów samorodnych”.

Przykładem współpracy profesjonalnych artystów ze środowiskiem wiejskim jest działalność Eleonory Plutyńskiej. Jej podjęta pod koniec lat czterdziestych współpraca z tkaczkami z Janowa z okolic Sokółki w województwie białostockim, w której odwoływała się do swoich przedwojennych doświadczeń, miała na celu walkę z „zepsutym gustem” miejscowych i ratowanie (poprzez dostarczanie odpowiednich wzorów) lokalnej tradycji tkanin dwuosnowowych (tzw. dywanów). „Ludowość” sokólskich dywanów została więc wykreowana na potrzeby miejskiego odbiorcy o wyrobionym guście. Dla sokólskich tkaczek (podobnie jak dla wielu innych wiejskich twórców) „ludowe” oznaczało robione na potrzeby miasta, w odróżnieniu od „swojego” — wykonywanego na potrzeby własne.

The ethnographic research carried out on a massive scale in postwar Poland was determined by a paradoxical situation. It was fuelled by substantial government funding, but it needs to be remembered that it coincided with sweeping changes in the countryside itself, resulting in the gradual disappearance of traditional folk culture.

Extensive field research, producing collections of folk art for ethnographic museums, as well as folk-art catalogues and atlases, provided an impulse for other milieus as well. Folk art-themed field trips were organised in the 1950s and 1960s for designers of the Institute of Industrial Design, for example, who brought back visual documentation showing 'folk exoticism' modelled on 19th-century ethno-photography.

Such trips inaugurated the activity of 'design collectives', led by Wanda Telakowska, which combined the 'experience and skill of fine artists with the unbridled imagination, fresh ingenuity and prolificacy of informal groups'.

One example of collaboration between academically-trained artists and the rural community was the work of Eleonora Plutyńska. Started in the late 1940s and informed by her prewar experiences, her contacts with women weavers from Janów near Sokółka in the Białystok province were meant to address the 'spoiled taste' of the locals and to save (by providing the right designs) the local tradition of weaving double-warp textiles (known as 'carpets'). For the weavers (like for many other rural artists), 'folk' meant what was made for the city buyer; what you did for yourself was a different matter altogether.





fot. | photo by Marek Krzyżanek

Sala 4 | Inni Room 4 | Others

Prostota, naiwność, „dziecięcy zachwyt nad pięknem świata” łączyły artystów ludowych, nieprofesjonalnych, naiwnych, „odmieńców”, „outsiderów” pokazanych na głośnej wystawie *Inni. Od Nikifora do Głowackiej* w 1965 roku w CBWA „Zachęta”. Wystawa ta stanowiła rezultat wieloletnich badań prowadzonych przez Pracownię Badań Sztuki Nieprofesjonalnej działającą w Instytucie Sztuki PAN pod kierunkiem Aleksandra Jackowskiego. Na tej i innych wystawach, konkursach, a także w zbiorach muzealnych i prywatnych kolekcjach (m.in. Ludwika Zimmerera) sztuka naiwna pokazywana była wraz z ludową, a artyści nieprofesjonalni (jak Stanisław Zagajewski) włączani razem z twórcami ludowymi do tworzącego się wówczas w Polsce kanonu sztuki „innej”. Rekonstruujemy tu najbardziej spektakularną część tego pokazu — ekspozycję rzeźby.

Simplicity, naivety, a ‘childish adoration of the beauty of the world’, was something that was shared by the folk artists — the non-professionals, naives, ‘freaks’ and ‘outsiders’ — featured in the famous exhibition *Others. From Nikifor to Głowacka* at the CBWA ‘Zachęta’ in 1965. Curated by Aleksander Jackowski, the show was a result of the many years of research conducted under his leadership by the Studio of Non-Professional Art Research at the Polish Academy of Sciences’ Institute of Art. In this and other exhibitions, as well as in public and private collections (e.g. that of Ludwik Zimmerer), naïve art was shown alongside folk art, and non-professional artists (such as Stanisław Zagajewski) found themselves compartmentalised with folk artists under the label of ‘other’ art. The most spectacular part of the show — the sculpture section — has been reconstructed here.

Widok wystawy: Antoni Kenar i uczniowie Państwowego Liceum Sztuk Plastycznych w Zakopanem, dzbanki ceramiczne, Muzeum Narodowe w Warszawie

na sąsiedniej stronie:
Widok wystawy: na drugim planie rzeźby Leona Kudły z kolekcji Karola Tchorka, Fundacja Tchorek–Bentall

Exhibition view: Antoni Kenar with students of the State High School of Fine Arts in Zakopane, ceramic jugs, National Museum in Warsaw

opposite:
Exhibition view: on the background Leon Kudła's sculptures from Karol Tchorek's collection, Tchorek–Bentall Foundation

Sala 5 | Nowoczesność — powrót do źródeł Room 5 | Modernity — Back to the Sources

Z potrzeby odnowy języka sztuki artysta nowoczesny kierował się ku jej źródłom. „Dzieciństwem” sztuki była dla niego sztuka „innego” — zarówno ludów prymitywnych, amatorów, dzieci czy ludzi umysłowo chorych, ale też ludowa. Fascynowały go nieposkromiona wyobraźnia, spontaniczność i surowość prymitywu, którego poszukiwano na odległych kontynentach i w rodzimym folklorze. W tym nurcie sztuki nowoczesnej sytuuje się ceramiczna twórczość Antoniego Kenara, znanego i cenionego przede wszystkim za osiągnięcia pedagogiczne w Państwowym Liceum Technik Plastycznych w Zakopanem. Rysunkowe dekoracje na dzbanach Kenara pochodzących z lat 1948–1949 zdradzają wpływ różnych odmian prymitywu: zarówno sztuki ludowej, dziecięcej, jak i prehistorycznej. ●●●

Feeling the need to refresh the artistic language, the modern artist turned towards the roots of art. Towards its ‘childhood’, which he identified with the art of the ‘other’, be it the primitive, the amateur, the child, the mental patient or, for that matter, the folk artist. He was fascinated by the wild imagination, spontaneity and rawness of the ‘primitive’, sought, as it was, in distant continents as well as in domestic folklore. Situated in this vein is the ceramic practice of Antoni Kenar, known primarily as a teacher and appreciated for his pedagogical achievements at the State High School of Fine Arts in Zakopane. The hand-drawn decorations on Kenar's pitchers from 1948–1949 reveal the influence of various kinds of primitive art: folk, children's and prehistoric. ●●●

Joanna Kordjak

s. 14: Widok wystawy, z prawej: Dorota Grześkiewicz, rekonstrukcja żyrandola Heleny i Lecha Grześkiewiczów, z lewej: talerze, miski i patery ceramiczne, lata 40.–60., ze zbiorów Doroty Grześkiewicz, Muzeum Narodowego w Warszawie i Muzeum Ziemi Kujawskiej i Dobrzyńskiej we Włocławku

p. 14: Exhibition view, right: Dorota Grześkiewicz, reconstruction of a chandelier designed by Helena and Lech Grześkiewicz; left: plates, bowl and pateras, 1940s–1960s, coll. of Dorota Grześkiewicz, National Museum in Warsaw and The Museum of the Kujawy and Dobrzyń Land in Włocławek

s. 15: Widok wystawy: tkaniny dwuosnowowe, lata 50.–60., ze zbiorów Państwowego Muzeum Etnograficznego w Warszawie, Muzeum Narodowego w Warszawie, Centralnego Muzeum Włókiennictwa w Łodzi

p. 15: Exhibition view: double-warp textiles, 1950s–1960s, from the coll. of The State Ethnographic Museum in Warsaw, National Museum in Warsaw, Central Museum of Textiles in Łódź



Jak kino skompromitowało wieś

How the Cinema Discredited the Country

Piotr Śmiałowski

Po wojnie, gdy jednym z najczęściej używanych haseł propagandowych stało się to o „sojuszu robotniczo-chłopskim”, kino — jako najpopularniejsze medium — musiało wyjść temu hasłu naprzeciw i pokazać obie wzmiankowane grupy. Nieliczne produkcyjniaki jak *Pierwsze dni* (1951) Jana Rybkowskiego czy *Przygoda na Mariensztacie* (1953) Leonarda Buczkowskiego, pokazujące jakąś część prawdy o życiu i pracy robotników, miały swoje przysłowiowe pięć minut: oglądali je ówcześni widzowie i podobały się władzy. Z filmami o wsi było gorzej. W latach czterdziestych i pięćdziesiątych nie został zrealizowany ani jeden, który zostałby zaakceptowany przez publiczność. I chociaż filmy te prezentowały taką wersję rzeczywistości wiejskiej, jakiej życzyli sobie decydenci, oni także je odrzucili.

W 1947 roku powstały *Jasne Łany* Eugeniusza Cękalskiego, w 1951 — *Gromada* Jerzego Kawalerowicza i Kazimierza Sumerskiego, w roku 1953 Ewa Petelska (Ewa Poleska) nakręciła nowelę *Sprawa konia* do filmu *Trzy opowieści*, a serię tę zamknął Stanisław Różewicz, realizując w 1954 roku *Trudną miłość*. Jest to — mówiąc ironicznie — kanon schematycznych filmów wiejskich. Różewicz, wybitny reżyser, dla którego *Trudna miłość* była błędem młodości, wspominał po latach, dlaczego jego film rozmijał się z autentycznym życiem na wsi: „Kiedy chłopci dowiedzieli się, że jesteśmy z filmu, zamykali bramy. I od tego trzeba było zaczynać film...”¹. Oczywiście pokazanie prawdy nie było ani możliwe, ani pożądane. Już *Jasne Łany* narzuciły konkretne wzorce: zobrazowanie zacofania wsi po to, by usankcjonować niszczenie tych objawów wiejskiej kultury, które nie kojarzyły się z miejskim postępem. A że wieś zawsze żyła własnym rytmem, nietrudno było wymyślić sceny, w których chłopci na przykład bronią się przed elektryfikacją. Dopiero taka wieś, gdzie wszyscy odrzucają to, co stare, i zaczynają wierzyć w oświatę, reformę rolną, spółdzielczość i elektryfikację, mogła zyskać na ekranie pozytywny wyraz.

Przed kilkunastu laty Zbigniew Libera opisał tendencję w etnografii sprawiającą, że pewne próby zdefiniowania kultury chłopskiej są na dobrą sprawę wiązką klisz, niepozwalającą dowiedzieć się, jaką ta kultura jest naprawdę. Użył wówczas sformułowania: „miejskie gadanie» na temat chłopów”². Idealnie pasuje ono również do socrealistycznych filmów wiejskich, realizowanych przez zewnętrznego obserwatora, który nie próbuje dostrzec całego bogactwa kultury i przyrody wiejskiej, ale jej też nie rozumie i tworzy ponad głowami chłopów nową wersję ludowości.

Przeglądając teczkę wycinków prasowych o *Jasnych Łanach*, trafiłem na wywiad z Janem Kurnakowiczem, który grał w filmie jedną z głównych ról. „Cieszę się — mówił aktor — że wkrótce zaczną się żniwa. Dobrze się stało, że biorę udział w filmie *Jasne Łany*. Tu są takie piękne, żywe, soczyste plenery. Tak bardzo malownicze, bujne łąki, pełne kwiecia, owadów i rechocących żab. Boćki prawie na każdej topoli we wsiach okolicznych dopełniają tej harmonii piękna”³.

Wszystko to, o czym z bezinteresownym zachwytem opowiadał aktor, zostało w filmie podporządkowane celom propagandowym. Pozytywna postać — nauczyciel agitator przybywający do wsi — zostaje od razu wpisany w kontekst tego krajobrazu, zakorzenia się w nim. Obraz przyrody jakby nie może się bez niego obyć: nawet w niepozabawionej uroku scenie, gdy kobiety piorą nad rzeką ubrania, ich rozmowa dotyczy właśnie nauczyciela. Z kolei szef reakcyjnej bandy, która rozpija i terroryzuje wieś, przenosi się w końcu do miasta. Przekaz był więc jasny: trzeba pozbyć się ze wsi ludzi przeciwnych postępowi, a postęp możliwy jest tylko dzięki pomocy kogoś z zewnątrz;

wieś sama sobie nie poradzi. O ile na kolaudacji *Jasnych Łanów* decydenci podkreślali jeszcze „ideowe walory utworu”, po premierze dość szybko się z tych pochwał wycofali. Prasa i widzowie od razu byli krytyczni. Żartowano: „szczyt niemożliwości: dosiedzieć do końca *Jasnych Łanów*” i tworzone zabawne powiedzonka w rodzaju „O, Łany boskie!”⁴.

Przy realizacji *Gromady* Kawalerowicza i Sumerskiego zaangażowano wielu chłopów ze wsi Skawina na Podkarpaciu. To właśnie dla nich zorganizowano premierę filmu. Zaraz po projekcji Eugenia Walczyk, odtwórczyni roli Lupowej, udzieliła wywiadu, w którym nie szczędziła gorzkich słów twórcom filmu. „Chłopi z filmu chodzą jakoś sztucznie... tak jak niedźwiedzie. Tu każdy z nas ma inne ruchy, a w filmie większość chodzi jednakowo, kołysząc się z boku na bok od zmęczenia. Mówiliśmy, że to źle, nienaturalnie, próbowaliśmy przekonywać, ale nie usłuchali”⁵. *Gromada* nie wychodziła poza obręb znanych już pojęć: biedniacy, kolektywizacja, kułak itd. Tak jak na *Jasnych Łanach* prasa nie zostawiła na *Gromadzie* suchej nitki.

Z dzisiejszej perspektywy zastanawia jednak to, jak łatwo władza odcinała się od wiejskich filmów. Wygląda na to, że nawet w tamtych latach filmy te wydawały się tak bezdyskusyjnie złe, że lepiej było pozwolić recenzentom na skrajnie złośliwe komentarze, niż w jakikolwiek sposób wiązać autorytet władzy z tak marnym efektem ekranowym.

Po premierze *Trudnej miłości* Różewicza Janusz Osęka żartował w „Szpilkach”: „Powiedzmy, czytelniku, jesteś małorolnym chłopem i kładziesz się na sianie z młodą, ładną dziewczyną. Jednakże, niech to diabli, przez cienką, kretonową bluzkę wyczuwasz jej obcość klasową. Wiercisz się na sianie i nie wiesz, co dalej począć. A tu tymczasem, zza węgła, wyłania się twój sekretarz podstawowej organizacji partyjnej. Jeszcze chwilka, a może podejść do siana i skontrolować pochodzenie społeczne twojej dziewczyny. I jak się wtedy będziesz tłumaczył? Brrr! Fatalna sytuacja. Trudno sobie nawet wyobrazić coś takiego. Nigdy bym w to nie uwierzył, gdybym nie widział na własne oczy. W kinie. Na polskim filmie *Trudna miłość*”⁶.

Była jednak szansa na film stawiający na pierwszym miejscu nie przemiany, jakie nowa władza chciała przeprowadzić na wsi, i nie ideologię, a samego chłopca jako postać z krwi i kości. W 1955 roku Wojciech Jerzy Has miał realizować film *Ziemia* na podstawie scenariusza Danuty Ścibor-Rylskiej. Zachowana kopia jego scenopisu pokazuje, że byłby to film o człowieku przegranym, który jednak się nie poddaje. Uważany przez wszystkich za kułaka walczy o swoją ziemię nie z chęci gromadzenia bogactwa, lecz dlatego — i to była dyskretna prawda ujawniająca się w toku fabuły — że praca na roli jest sensem jego życia. *Ziemia* Hasa podważyłaby wszelkie propagandowe tezy na temat wsi czasów stalinizmu. Niestety, projekt odebrał Hasowi Jerzy Zarzycki — jego dotychczasowy opiekun artystyczny. Zarzycki nakręcił kolejny film o wsi, tyle że z tezą, że to kułak jest teraz dobrym bohaterem.

Pogrzebany temat wiejski nie mógł jednak ostatecznie zniknąć z ekranów. Filmowcy przestali już jednak jeździć na wieś. To strój ludowy miał teraz sugerować przywiązanie do tradycji i kojarzyć się z tym wszystkim, co polskie: z łąką, strzechą, „zbożem rozmaitem”. W istocie był jednak pustym znakiem. W *Żonie dla Australijczyka* (1963) Stanisława Barei ekran tonie we wszystkich kolorach ludowego stroju. Nikt jednak w tym filmie kultury chłopów nie odtwarza. Chodziło tylko o to, by w dość przewidywalnej fabułę zmieścić jak najwięcej fragmentów występów „Mazowsza”.

W ten sposób krzepło zjawisko folkloryzmu, a kultura chłopska w większości filmów pozostawała wyłącznie kulturą materialną, pozbawioną swojej strony duchowej. Musiało dopiero powstać *Wesele* (1972) Andrzeja Wajdy i *Chłopi* (1972, 1973) Jana Rybkowskiego, by ludowość zyskała na nowo właściwą rangę. ●●●

1 Tropie stylistyczne, ze Stanisławem Różewiczem rozmawiał Andrzej Kołodziej, „Film na Świecie” 1982, nr 2, s. 22.

2 Zbigniew Libera, „Lud ludzianców: Kilka rysów do opisanego fizjonomii i postaci ludu naszego, czyli etnograficzna wycieczka po XIX wieku”, w: *Etnologia polska między ludzianstwem a antropologią*, red. Aleksander Posern-Zieliński, Wyd. Drawa, Poznań 1995, s. 137.

3 Jan Kurnakowicz, „Kręcimy film”, *Słowo Polskie* 1947, nr 190.

4 Tadeusz Lubelski, *Historia kina polskiego. Twórcy, filmy, konteksty*, Wideograf II, Katowice 2009, s. 131.

5 Cyt. za: Alina Madej, „Eugenia Walczyk krytykuje „Gromadę””, w: *Historia kina polskiego*, red. Tadeusz Lubelski i Konrad J. Zarębski, Warszawa 2007, s. 75.

6 Janusz Osęka, „Nudna miłość”, *Szpilki* 1954, nr 18.

Right after the war, when one of the most used propaganda slogans referred to the ‘alliance of workers and peasants’, the cinema — as the most popular medium — was expected to promote this concept and focus on the two groups. A few social realist movies, such as *Pierwsze dni* [First days] (1951) by Jan Rybkowski or *Adventure in Mariensztat* (1953) by Leonard Buczkowski, showing some part of the truth about the life of workers, became nine days’ wonders: they had a significant audience and were appreciated by those in power. Films about peasants had less luck. Not even one of the movies tackling this theme, produced in the 1940s and 1950s, gained popularity. And although these films presented a vision of rural reality promoted by the policymakers, they also rejected them.

In 1947, Eugeniusz Cękałski created *Jasne Łany*, in 1951 — *The Village Mill* by Jerzy Kawalerowicz and Kazimierz Sumerski was released, in 1953, Ewa Petelska (Ewa Poleska) shot a short film *Sprawa konia* [The case of the horse] as part of the film *Trzy opowieści* [Three stories], and Stanisław Różewicz closed this cycle by creating *Trudna miłość* [Tough love] in 1954. This is — to put it ironically — the canon of schematic rural movies.

Różewicz, an outstanding director, for whom *Trudna miłość* was a sin of youth, recalled years later, why the film failed to reflect the authentic life in the countryside: ‘When the peasants learned that we were filmmakers, they closed the gate. And that’s how the movie should have started . . .’¹ Of course, showing the truth was neither possible nor desirable. *Jasne Łany* [Jasne Łany — Bright Fields — is the name of the village, where the action takes place, yet it has also a symbolic meaning, suggesting the fight against obscurantism and backwardness. As the slogan used in the film puts it: Dark Fields have to transform into Bright Fields — editor’s note] already imposed specific patterns: to present the backwardness of the rural areas in order to legitimise the destruction of those parts of rural culture, which couldn’t be associated with the urban progress. As the country has always lived in its own rhythm, it was not hard to come up with a scene in which peasants, for example, oppose electrification. Only villages where everyone rejected the old and started to believe in education, land reform, cooperatives and electrification, could receive positive feedback.

Several years ago, Zbigniew Libera described a trend in ethnography, where some attempts to define the peasant culture are just a bundle of clichés as a matter of fact, making it impossible to learn what it really was. He used the phrase ‘urban talk about the peasant’.² It perfectly describes the social realist rural films, created by outsiders who not only did not try to see all the richness of rural culture and nature, but did not understand it, and created a new version of folklore over the heads of the peasants.

Browsing the folder of newspaper clippings about *Jasne Łany*, I came across an interview with Jan Kurnakowicz, who played one of the main roles in the movie. ‘I am happy that the harvest is about to begin. It is so good to take part in the production of *Jasne Łany*. There are such beautiful, intense, rich landscapes here. So picturesque, lush meadows full of flowers, insects and croaking frogs. Storks sit on almost every poplar in the nearby villages completing this harmony of beauty’ — said the actor.³

What the actor describes with unbiased delight, in the film got subordinated to propaganda. The protagonist — a teacher agitator coming into the village — is immediately placed in the context of this landscape, becomes rooted in it. The images of nature simply cannot do without him: even in the graceful scene where women wash clothes by the river, their conversation concerns the teacher. In turn, the head of the reactionary gang, which induces the villagers to drink and terrorises the village, eventually moves to the city. The message is clear: you have to get rid of people opposing progress from the country, and progress is possible only with the help of an outsider; the peasants themselves cannot handle it. While during the preview of *Jasne Łany*

[Bright Fields] the policymakers emphasised the ‘ideological value of the film’, they withdrew their praise right after the release. The press and the viewers were critical from the beginning. They made jokes about the impossibility of sitting through the entire movie and made puns such as ‘Yawny Fields’.⁴

During the production of by Kawalerowicz and Sumerski many peasants from the Skawina village in the Carpathian mountains were involved. They were invited to the preview of the movie. Immediately after the screening Eugenia Walczyk, who played one of the characters, gave an interview in which she made some bitter comments about the filmmakers. ‘The peasants in the movie walk somehow artificially . . . like bears. Here, each of us has different movements, whereas in the film most walk the same way, swaying from side to side from fatigue. We told them that this was wrong, unnatural, we tried to convince them, but they wouldn’t listen.’⁵ *The Village Mill* did not go beyond the already known concepts: poor people, collectivisation, kulaks, etc. The press was very unfavourable towards the film, just as in the case of *Jasne Łany*.

From today’s perspective, however, it is surprising how easily those in power detached from the rural movies. It seems that even in those years, the films seemed so indisputably bad that it was better to allow the reviewers to make extremely unpleasant comments, than in any way associate the authority with such a poor on-screen result.

After the release of *Trudna miłość* by Różewicz Janusz Osęka joked in *Szpilki* magazine: ‘Dear reader, imagine you are a peasant and you lie down in the hay with a young, pretty girl. But, damn it, through the thin cloth of her shirt you can feel she comes from a different social class. You keep fidgeting on the hay and do not know what to do next. And in the meantime, the secretary of your local party committee emerges from around the corner. Any moment he can approach the hay and inspect the social origin of your girl. What will you tell him? Awgh! Disaster. It is hard to even imagine such a thing. I would have never believed it, had I not seen it with my own eyes. In the cinema. In a Polish film *Trudna miłość*.’⁶

At some point however, there was an opportunity for a movie to emerge, which did not focus on the change that the new government wanted to carry out in the country, and not on the ideology, but on the peasant as a genuine human being. In 1955, Wojciech Jerzy Has planned to create a film *Soil* based on a screenplay by Danuta Ścibor-Rylska. A preserved copy of the storyboard shows that this would be a film about a loser who is however, still struggling. Considered a kulak, he fights for his land not from a desire to accumulate wealth, but because — and this discreet truth was being revealed in the course of the story — farm work is the meaning of his life. *Soil* by Has would undermine any Stalinist propaganda theses on the country. Unfortunately, Jerzy Zarzycki, Has’s artistic supervisor took the production away from him. Zarzycki made another film about the countryside, with an opposite thesis: this time the kulak being a good guy.

The busted theme couldn’t just disappear from the screen, but the filmmakers ceased to go to the countryside. From now on it was the folk costume that was to suggest attachment to tradition and be associated with all that was considered typically Polish: the meadow, thatched roof, ‘the vari-painted cornfields’. In fact, however, they became an empty symbol. In the film *Wife for an Australian* (1963) by Stanisław Bareja the screen is filled with all possible colours of folk costume. But folklore is by no means presented in the film. The aim was just to fit as many fragments of performances of the ‘Mazowsze’ folk group into a fairly predictable plot. In this way the phenomenon of folklorisation was reinforced, and peasant culture in most of the films remained only a material one, devoid of its spiritual side. It wasn’t until Andrzej Wajda made his *Wedding* (1972) and Jan Rybkowski *Peasants* (1972, 1973) for folk to regain its proper rank. ●●●

1 ‘Tropie stylistyczne’, Stanisław Różewicz in interview with Andrzej Kołodziej, *Film na Świecie*, no. 2, 1982, p. 22.

2 Zbigniew Libera, ‘Lud ludzianców: Kilka rysów do opisanego fizjonomii i postaci ludu naszego, czyli etnograficzna wycieczka po XIX wieku’, in *Etnologia polska między ludzianstwem a antropologią*, ed. Aleksander Posern-Zieliński, Poznań: Drawa, 1995, p. 137.

3 Jan Kurnakowicz, ‘Kręcimy film’, *Słowo Polskie*, no. 190, 1947.

4 Tadeusz Lubelski, *Historia kina polskiego. Twórcy, filmy, konteksty*, Katowice: Wideograf II, 2009, p. 131.

5 Cf. Alina Madej, ‘Eugenia Walczyk krytykuje Gromadę’, in *Historia kina polskiego*, ed. Tadeusz Lubelski and Konrad J. Zarębski, Warsaw 2007, p. 75.

6 Janusz Osęka, ‘Nudna miłość’, *Szpilki*, no. 18, 1954.

15.10

Reduta Banku Polskiego, ul. Bielańska 10, Warszawa | Reduta Banku Polskiego, Bielańska Street 10, Warsaw

Festiwal The Artists

Koncerty i projekty dźwiękowe artystów sztuk wizualnych. 4 edycja

The Artists Festival

Visual Artists' concerts and sound projects. 4th edition

kuratorzy | curators: Katarzyna Kołodziej, Magdalena Komornicka, Stanisław Welbel

artyści | artists: Anahita Alebouyeh, Brud, Michael Dudeck, Flora Quartet, The Flutes, Daniil Galkin, Richard Grandmorin, Marte Gunnufsen, Humaninstrumental, Nagrobki, Michał Sosiński, Krzysztof Topolski Aka Arszyn, Wszystko, Kathryn Zazenski & Olga Mysłowska





2



3



4



5



6



7



8



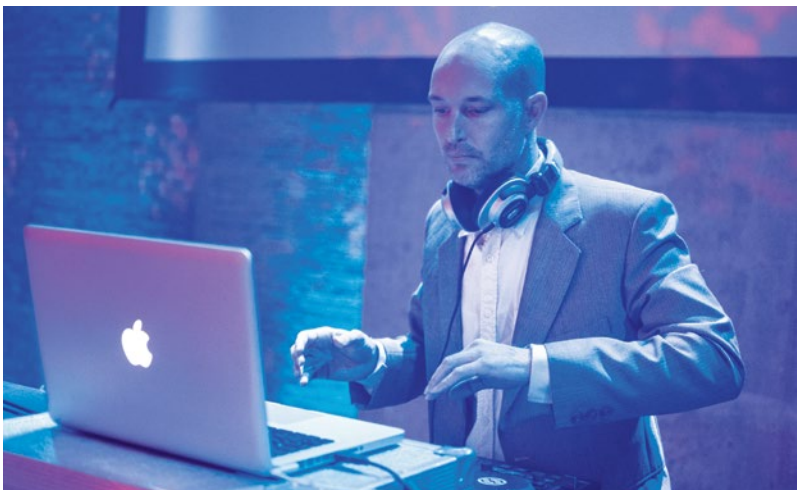
9



10



11



12



13

s. | p. 20:

1 Michael Dudeck

s. | p. 21

2 Marte Gunnufsen

3 Krzysztof Topolski Aka Arszyn

4 Richard Grandmorin

5 Nagrobki

6 Kathryn Zazenski & Olga Mysłowska

7 Humaninstrumental

s. | p. 22

8 Humaninstrumental

9 Nagrobki

10 The Flutes

11 Anahita Alebouyeh

12 Daniel Malone

13 Michał Sosiński

s. | p. 23

14 Wszystko



14



21.10.16—1.01.17

Miejsce Projektów Zachęty | Zachęta Project Room

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

nadzór technologiczny | technological supervision: Jerzy Sacha, Krzysztof Sacha

konsultacje | consultation: Marcin Sacha

artyści | artists: Agnieszka Brzeżańska, Krzysztof Henisz, Julian Henisz, Dominik Lejman, Paweł Olszczyński, Katarzyna Przezwańska, Marek Raczkowski, Małgorzata Szymankiewicz



foto. | photo by Marek Krzyżanek

Katarzyna Przezwańska, donica, 2016

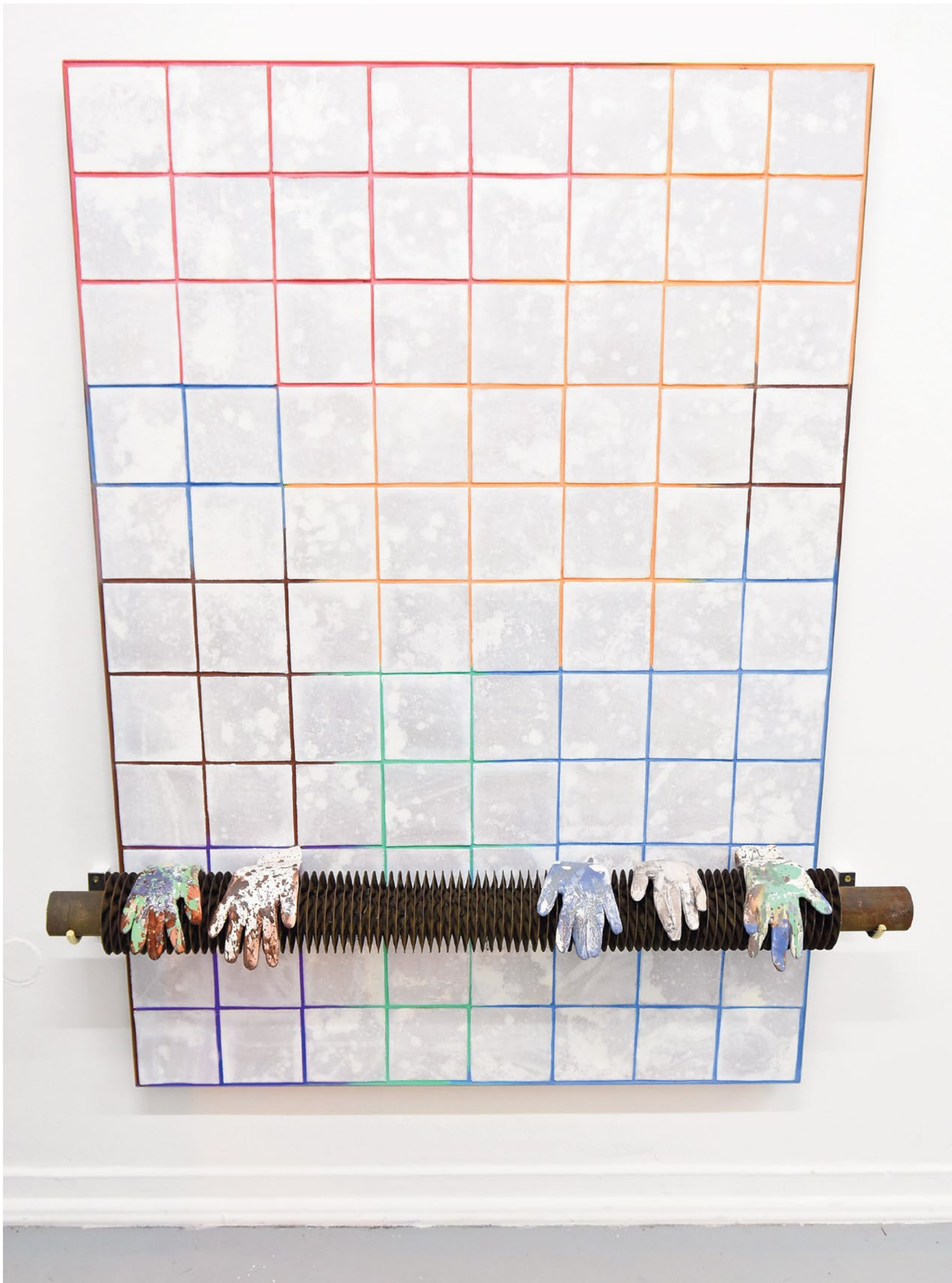
Katarzyna Przezwańska, flowerpot, 2016

na sąsiedniej stronie:

Małgorzata Szymankiewicz, *Lewe ręce malarek*, 2016

opposite:

Małgorzata Szymankiewicz, *Left Hands of Painters*, 2016





Bolesław Książek i pracownicy Spółdzielni Kamionka, zdjęcie opublikowane w piśmie „7 Dni w Polsce” 1963, nr 14

na sąsiedniej stronie:

Artykuł Stanisława Jankowskiego, *Łysa Góra, ale nie o czarownicach, lecz o ceramice*, „Świat”, 22.07.1960

Bolesław Książek and the workers at Kamionka Cooperative, photograph published in *7 Dni w Polsce*, no. 14, 1963

opposite:

Stanisław Jankowski, *‘Łysa Góra, ale nie o czarownicach, lecz o ceramice’*, „Świat”, 22.07.1960

początki Kamionki w dziedzinie produkcji ceramiki architektonicznej i entuzjastycznie wypowiadała się na temat jej wartości plastycznych: „W tej dziedzinie także opracowujemy kilkaset nowych wzorów. Tutaj mamy do zasygnalizowania ciekawą wiadomość. Otóż nasz zakład ceramiczny w Łysej Górze zamierza wprowadzić płytki ceramiczne do elewacji zewnętrznej domów. Płytki takie są stosunkowo tanie. A jakże zmienić się może wygląd naszych osiedli mieszkaniowych, gdy ich ściany zewnętrzne zaczną się mienić różnymi kolorami!”⁴.

Jednak dopiero na przełomie 1958 i 59 roku, wraz z uruchomieniem nowego pieca tunelowego oraz pojawieniem się w Łysej Górze dwóch warszawskich malarzy: Krzysztofa Henisza (1914–1978) i Zygmunta Madejskiego (1910–1984), rozpoczęto w Kamionce wytwarzanie płyt ceramicznych dużych rozmiarów (ok. 30 × 60 cm) przeznaczonych do dekoracji architektury. W ten sposób łysogórska manufaktura stała się miejscem realizowania w ceramice nowatorskich koncepcji malarskich, które w istotny sposób wpłynęły na polską architekturę lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych, wprowadzając na szeroką skalę kolor do przestrzeni miejskich. Powstałe w Kamionce okładziny odznaczały się intensywną kolorystyką oraz abstrakcyjną dekoracją doskonale wpisującą się w estetykę dekady. Posiadały też niewątpliwą zaletę — odporność na warunki atmosferyczne — były przy tym prawie o połowę tańsze niż okładzina kamienna i bardziej atrakcyjne dla współczesnego odbiorcy niż tradycyjna mozaika kojarzona wówczas z architekturą socrealizmu.

Wkrótce ceramika zaczęła pokrywać ściany budynków wiejskich: prywatnych domów, w tym domu kierownika artystycznego Bolesława Książka oraz prezesa Spółdzielni Franciszka Mleczo. Ozdobiła fasady Ochotniczej Straży Pożarnej, Spółdzielni Lekarskiej, poczty oraz oczywiście budynków manufaktury: administracji i zakładu produkcyjnego — tak że cała wieś, wedle słów Franciszka Mlecza, wyglądała „przytulnie i ceramicznie”⁵.

Krzysztof Henisz wspominał, że przyjeżdżając do Łysej Góry pod koniec 1958 roku, nie przypuszczał, iż jego udziałem stanie się nie tylko eksperyment artystyczny, ale i społeczny. Opisując swoją „przygodę w Łysej Górze”⁶, z podziwem wymieniał nowe wiejskie inwestycje, wśród nich kino, amfiteatr i „bar z lekkimi alkoholami”⁷.

W istocie, dawną biedną, małopolską wieś, przed wojną przeludnioną, „tonącą

w błocie i w długach”⁸, po wojnie spotkał niezwykle awans. Położona „daleko od szosy”, była jedną z pierwszych w regionie, bo już w 1946 roku całkowicie zelektryfikowanych miejscowości, jej mieszkańcy własnymi siłami zbudowali też żwirową drogę do najbliższej miejscowości, dzięki czemu przestała być odcięta od świata. Pojawiały się też kolejne inwestycje: telegraf i telefon, nowoczesny gmach zakładu ceramicznego, szkoły zawodowej i internatu dla uczącej się młodzieży. Ten dynamiczny rozwój wsi i prężnie działający spółdzielczy zakład sprawił, że Łysa Góra stała się wsią wzorcową i pupilkiem miejscowych władz, dla których była przykładem pożytku płynącego z kolektywizacji i możliwości awansu, jakie zapewniał chłoporobotnikom nowy system społeczny.

Dla przybyłych z Warszawy artystów Henisza i Madejskiego najbardziej istotne było jednak zaplecze techniczne oraz nieograniczony niemal dostęp do materiałów umożliwiających swobodne eksperymentowanie z nowym dla nich tworzywem, jakim była ceramika. Zachwyt budziła ogromna, bo ok. 200-metrowa pracownia oddana im do dyspozycji w budynku zakładu oraz pomoc udzielana im przez kierownika artystycznego Spółdzielni Bolesława Książka. To właśnie dzięki fachowości tego genialnego ceramika i technologa, połączonej z nowatorskim spojrzeniem na ceramikę, jakie wnieśli do tej współpracy Henisz i Madejski, powstały „żywe ściany ceramiczne”, które na wiele lat zmieniły obraz polskich miast, wprowadzając do architektury żywe kolory i abstrakcyjną dekorację.

Owoce bardzo intensywnej pracy artystów w Łysej Górze była zorganizowana już w 1960 roku na dziedzińcu pałacu Pod Blachą w Warszawie wystawa płyt ceramicznych przeznaczonych do dekoracji architektury. Ekspozycja okazała się wielkim sukcesem. Obecny na otwarciu wystawy Stanisław Jagmin — nestor polskiej ceramiki artystycznej, który eksperymentował z nią już w początkach XX wieku, a w latach czterdziestych opatentował technologię wypalania wielkoformatowych płyt ceramicznych — z uznaniem wypowiadał się o pracy młodszych kolegów. Widział w nich godnych kontynuatorów podjętej przez niego inicjatywy rozpropagowania użycia ceramiki artystycznej jako trwałej i efektownej ozdoby elewacji budynków.

Harmonijnie układająca się współpraca artystów ze Spółdzielnią Kamionka i Bolesławem Książkiem zakończyła się w 1968 roku. Wtedy to dyrekcja Spółdzielni postanowiła, że odpowiadać będą oni jedynie za projekt płyt architektonicznych, wykonawstwo zostawiając robotnikom. W praktyce oznaczało to obniżenie jakości artystycznej produkowanych w wytwórni okładzin ceramicznych, na które żaden z twórców nie mógł się zgodzić. Interwencje Henisza u władz Cepelii i w zarządzie Spółdzielni nie przyniosły niestety rezultatu. Książek przeszedł na emeryturę i zaszył się we własnej pracowni w Łysej Górze, gdzie kontynuował prace nad tworzeniem płyt ceramicznych. Krzysztof Henisz wrócił do Warszawy i tam wraz z synem Julianem nadal projektował i wykonywał płyty ceramiczne. Pracowali jednak w dużo mniej komfortowych warunkach, wypalając ceramikę w prywatnej pracowni Jana Misiaka w podwarszawskim (wówczas) Wawrze. Tam m.in. powstała kompozycja *Pegaz* przeznaczona na elewację Klubu Międzynarodowej Prasy i Książki w Warszawie (ul. Dąbrowskiego 71).

Po słynnym „eksperymentcie łysogórskim” pozostały już tylko entuzjastyczne recenzje w ówczesnej prasie oraz świetne realizacje w całej Polsce. Niestety, mimo protestów środowiska historyków sztuki wiele z tych prac niszczyło lub ulegało rozbiórce i dewastacji. Tak stało się m.in. z zachowaną w doskonałym stanie kompozycją z płyt ceramicznych autorstwa Krzysztofa i Juliana Heniszów w Domu Handlowym Merkury na warszawskim Żoliborzu. Wiosną 2016 roku zniknęły też wykonane w Łysej Górze okładziny ceramiczne ogródka dawnej kawiarni (obecnie pubu) Zielona Gęś w Warszawie. Zdemontowane podczas remontu, nie wróciły już na swoje miejsce.

Spółdzielnia Kamionka w Łysej Górze działała do 1992 roku, kiedy zaprzestano produkcji ceramiki artystycznej. Cepelia nie potrafiła już zapewnić zbytu swoim wytwórcom, krajowi odbiorcy zachłysłni się towarami sprowadzanymi z zagranicy i nie chcieli już kupować niczego, co kojarzyło się z minionym systemem czy PRL-owskim folklorem. Na wiele lat określenie „Cepelia” stało się synonimem pseudoludowej tandety. Spółdziel-



Otwarcie wystawy *Eksperyment Łysogórski*, dziedziniec pałacu Pod Blachą, Warszawa, 1960

na sąsiedniej stronie:

Otwarcie wystawy *Eksperyment Łysogórski*, dziedziniec pałacu Pod Blachą, Warszawa, 1960.
Z lewej oparty o framugę Krzysztof Henisz, z prawej siedzi Stanisław Jagmin

Opening of the *Łysa Góra Experiment* exhibition, courtyard of the Pałac pod Blachą, Warsaw, 1960

opposite:

Opening of the *Łysa Góra Experiment* exhibition, courtyard of the Pałac pod Blachą, Warsaw, 1960.
On the left, leaning against the frame – Krzysztof Henisz, on the right, sitting – Stanisław Jagmin



cy zdecydowali zmienić profil produkcji i na własną rękę poszukać inwestora. W 1992 roku powstała spółka z udziałem kapitału francuskiego, a w fabryce znowu uruchomiono produkcję doniczek. Niestety, zakład nie przynosił oczekiwanych zysków i w 2010 roku został postawiony w stan likwidacji. Pozostały po nim milionowe długi i rozczarowanie dawnych pracowników i udziałowców Spółdzielni.

Widocznym śladem dawnej świetności wsi jest wielki, trzykondygnacyjny budynek dawnej fabryki — kiedyś chluba wsi, dziś opuszczony i niszczący — oraz inne ślady infrastruktury: wspomniane okładziny ceramiczne na budynkach użyteczności publicznej, wielki gmach technikum ceramicznego wraz z przyszkolnymi warsztatami. Najboleśniejszą pozostałością po zakończonym „eksperymentie” i działalności Kamionki jest jednak rozgoryczenie mieszkańców Łysej Góry i dawnych pracowników zakładu, patrzących na postępującą degradację ich „wzorcowej wsi”. ●●●

1 Anna Wisniewska, *Ceramika jako wyższy etap malarstwa, w: Hanna Żuławska 1908–1988. Twórcy i założyciele szkoły sopońskiej*, kat. wyst., Muzeum Sopotu, Sopot 2016, s. 13–17.

2 „Odrzuty” z produkcji na potrzeby dekoracji MDM zostały później użyte do wyłożenia ścian w szkole ceramicznej w Łysej Górze. Część z nich zachowała się do dziś.

3 Franciszek Mleczko, *Wieś rodzinna wzywa. Wspomnienia i refleksje*, Ludowa Spółdzielnia Wydawnicza, Warszawa 1970, s. 27.

4 *Cepelia na nowych torach*, „Stolica” 1958, nr 23, s. 21.

5 Franciszek Mleczko, op. cit., s. 28.

6 Krzysztof Henisz, *Przygoda w Łysej Górze*, maszynopis w archiwum syna Juliana, kopia przechowywana w Konstancińskim Domu Kultury.

7 Ibidem, s. 2.

8 Kazimierz Kisielewski, Jerzy Potępa, *Łysa Góra*, Ludowa Spółdzielnia Wydawnicza, Warszawa 1954, s. 59.



Between 1959–1968, a small village Łysa Góra in Małopolska became witness of artistic and organisational activities on an unprecedented scale. They took place at the Kamionka Folk and Art Industry Cooperative and are known in the history of art as the ‘Łysa Góra experiment’.

The history of the cooperative began only a decade earlier, in 1949. It was an initiative of Franciszek Mleczko (1905–1990) — teacher and activist, who was involved in agrarian movement before the war; he was the son of a peasant from Łysa Góra, gained higher education as one of its first inhabitants and decided to return to his native village and get involved in grassroot work. The cooperative specialised in the production of bricks, then flower pots, based on the large local deposits of clay. There were no local pottery experts, thus the dream to manufacture artistic ceramics could only come true two years later, when in October 1951, Bolesław Książek, ceramic artist and experienced process engineer arrived in Łysa Góra (art director of Kamionka Cooperative since 1952). This is when the production of artistic ceramics began — jugs, bowls, and plates with decoration inspired by folk art, in line with the taste and cultural policy of that time. Almost immediately after Książek became art director, Kamionka began to manufacture tiles which were used to create the decoration of a fruit, milk and coffee bar in the MDM district in Warsaw. This prestigious commission was made by Cepelia Art and Handicraft Cooperative, which was responsible for the design and equipment of shops and service points in this famous investment of the Six-Year Plan.

However, designing ceramic compositions for several bars became too much of a challenge for national producers. Hanna Żuławska from Sopot accepted to create a mosaic for the Złota Kurka bar, she was also responsible for the design and implementation of the representative mosaics placed under the arcades of the Constitution Square.¹ Unfortu-

nately, due to the very time consuming technique she used — the traditional ceramic mosaic, Żuławska and her team weren't able to make decorations for further interiors. Intense search for other artists led the management of Cepelia to Kamionka and to Bolesław Książek, who undertook the tremendously difficult task of producing 13 thousand tiles in six weeks. The first tests failed — the tiles came out crooked and the patterns were smudged.² Finally the errors got eliminated and a satisfying effect was obtained. Tiles sized 15 × 15 cm were produced, in greens and browns and with embossed 'folk' patterns. Simplified roosters, 'lajkoniks', rosettes, flowers and other floral motifs created a thick textile-like pattern on the walls, which the workers of the manufacture called 'meadow'.³ The success of this project made the artist think about creating a permanent production line for tiles. The idea was supported by Cepelia and its vice-president Zofia Szydłowska, who already in 1958, in the *Stolica* magazine, declared her support for Kamionka's activities and made enthusiastic comments about the artistic quality of architectural ceramics: 'We keep working on several hundred new patterns. We have some interesting novelties here. Our ceramics manufacture in Łysa Góra plans to introduce ceramic tiles for house façades. Such tiles are relatively cheap. Imagine how our housing districts can change when their walls will begin to sparkle with different colours.'⁴

Yet it was not before the turn of 1958/1959, that large ceramic tiles (ca. 30 × 60 cm) began to be produced in Kamionka — with the opening of a new tunnel kiln and arrival of two painters from Warsaw, Krzysztof Henisz (1914–1978) and Zygmunt Madejski (1910–1984). Thus the manufacture in Łysa Góra became the place where innovative painterly ideas began to be realised in ceramics, strongly influencing Polish architecture of the 1960s and 1970s, by bringing colour into city space on a large scale. Panels produced in Kamionka were characterised by both intense colours, and by abstract patterns which fitted very well into the aesthetics of the decade. They also had another important quality — resistance to weather, and at the same time they were much cheaper than stone and more attractive for the contemporary client than a traditional mosaic which was associated with social realist architecture.

Soon the walls of buildings in the village, among others the private houses of art director Bolesław Książek and president of cooperative Franciszek Mleczko, began to be covered with ceramic panels. The tiles appeared on the façades of such buildings as the Volunteer Fire Department, medical centre, post office and of course the building of the manufacture: the offices and the workshop, which made the whole village look 'cosy and ceramic', as Franciszek Mleczko put it.⁵

Krzysztof Henisz mentioned that when he came to Łysa Góra by the end of 1958, he didn't expect he will take part both in an artistic experiment and a social one. Describing his 'adventure in Łysa Góra',⁶ he mentioned new rural investments with admiration: the cinema, the amphitheatre and the bar with 'delicate drinks'.⁷

Actually, the poor village in Lesser Poland, which was over-populated, and 'drowning in debts and mud'⁸ before the war, experienced incredible development after 1945. Located 'far from the highway', it became one of the first villages in the region to be electrified — already in 1946. The inhabitants built with their own resources a gravelled road to the nearest town, thanks to which it stopped being isolated. New investments emerged: telegraph and telephone, new building of the ceramic manufacture, vocational school, and boarding school for its students. This dynamic development and the successful cooperative made Łysa Góra an exemplary village, and the favourite of local authorities, for whom it was an example of collectivisation and its benefits, and of the possibility of advancement which the peasants and workers could experience thanks to the new social system.

For the artists who came from Warsaw, Henisz and Madejski, the most important thing was the technical infrastructure and unlimited supply of material enabling them to freely experiment with the new technique — ceramics. They were impressed by the ca. 200 square meter workshop, which was made available to them in the manufacture building and the assistance of the art director of the cooperative, Bolesław Książek. It was thanks to the expertise of this genius ceramic artist and great technologist, combined with a novelty look at ceramics brought in by Henisz i Madejski, that the 'live ceramic walls' were created, changing the image of the Polish cities for many years, and introducing lively colours and abstract decor to architecture.

One of the effects of the very intense collaboration of the artists from Łysa Góra was the exhibition, organised as early as 1960 in the courtyard of the Pałac pod Blachą in Warsaw, presenting ceramic tiles for decorating architecture. The show was a major success.



wszystkie fot. | all photo by Julian Henisz archiwum rodzinne | family archive

Stanisław Jagmin — the nestor of Polish ceramics, who experimented with ceramics in architecture in the beginning of the 20th century, and in the 1940s patented a technology for kilning large format tiles, attended the opening and made favourable remarks about the work of his younger colleagues.

He saw them as apparent successors of his initiative to promote the use of ceramic as durable and attractive decor of buildings.

The harmonious cooperation with the Kamionka cooperative and Bolesław Książek ended in 1968, when the management of the cooperative decided that the artists would only be responsible for the design, whereas the production would be entirely carried out by the workers. In practice this would bring decrease in artistic quality of the panels, and the artists couldn't agree to continue upon such conditions. Henisz's intervention at Cepelia and at the management of the cooperative gave no result. Książek retired and buried himself in his own studio in Łysa Góra where he continued to design and produce ceramic tiles. The artists had to work in much worse conditions, kilning the ceramics in a private studio of Jan Misiak in Wawer, near Warsaw. The work Pegasus was produced there among others; it decorated the façade of the International Press and Book Club in Warsaw (Dąbrowskiego Street 71).

All that remained from the Łysa Góra experiment were enthusiastic reviews in newspapers and wonderful projects implemented in many places in Poland. Unfortunately, despite protests of art historians, many of those works decay, are pulled down or destroyed. This is what happened to the very well preserved ceramic tile composition by Krzysztof and Julian Henisz on the Merkury department store in Warsaw's Żoliborz district. In the spring of 2016, ceramic panels from the café-garden of the now pub Zielona Gęś were pulled down during renovation and never restored.

The Kamionka Cooperative was active until 1992, when the production of ceramics stopped. Cepelia couldn't provide for her producers, local clients relished imported products and didn't want to buy items which reminded them of the former system and folklore of the communist era. For many years, Cepelia became a symbol of pseudo-folk kitsch.

The members of the cooperative decided to change the production profile and look for investors. In 1992, a company was established with French capital, and the plant began to produce flower pots. Unfortunately, it didn't bring the expected profit and in 2010 it went into liquidation. It left millions of zlotys of debt and great disappointment of the former workers and cooperative members.

A visible trace of the former splendour is the huge three-storey building of the former manufacture — once the pride of the whole village, today deserted and decaying, as well as other remnants of the infrastructure: the mentioned ceramic panels on public buildings, the huge building of the ceramic vocational school and the school workshops. The most painful relic of the experiment and the activity of Kamionka is the resentment of the inhabitants of Łysa Góra and the former personnel of the plant, which have to watch further deterioration of their model village. ●●●

1 Anna Wiszniewska, *Ceramika jako wyższy etap malarstwa*, in Hanna Żuławska 1908–1988. Twórcy i założyciele szkoły sopotnickiej, exh. cat., Sopot: Sopot Museum, 2016, pp. 13–17.

1 'Rejects' from the production of the MDM decoration were later used to cover the walls of the ceramic school in Łysa Góra. Some of them survived.

1 Franciszek Mleczko, 'Wieża rodzinna wzywa. Wspomnienia i refleksje', Warsaw: Ludowa Spółdzielnia Wydawnicza, 1970, p. 27.

1 'Cepelia na nowych torach', *Stolica*, no. 23, 1958, p. 21.

1 Mleczko, p. 28.

1 Krzysztof Henisz, *Przygoda w Łysej Górze*, typescript from the archive of son Julian, copy in the Konstancin Cultural Centre.

1 Ibid., p. 2.

1 Kazimierz Kisielewski, Jerzy Potępa, *Łysa Góra*, Warsaw: Ludowa Spółdzielnia Wydawnicza, 1954, p. 59.

7.11.16–15.01.17

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

Kaligrafie społeczne

Social Calligraphies

kuratorka | curator: **Magda Kardasz**
współpraca | collaboration: **Magdalena Komornicka**
projekt ekspozycji | exhibition design: **Jacek Malinowski**

artyści | artists: **Lida Abdul, Adel Abidin, Sarah Abu Abdallah, Ziad Antar, Mohamed Bourouissa, Fahd Burki, Ramin Haerizadeh & Rokni Haerizadeh & Hesam Rahmanian, Nermine Hammam, Susan Hefuna, Nadia Kaabi-Linke, Taus Makhacheva, Mehreen Murtaza, Arwa Al Neami, Lydia Ourahmane, Anahita Razmi, Larissa Sansour & Søren Lind, Massinissa Selmani, Mounira Al Solh, Monira Al Qadiri**

Wystawa prezentuje artystów średniego i młodego pokolenia pochodzących z krajów Bliskiego Wschodu, Afryki Północnej oraz Azji Środkowej. Zaproszeni twórcy żyją i pracują w kraju urodzenia, ale też w Europie czy Ameryce Północnej, lecz najczęściej pozostają w ciągłej podróży pomiędzy tymi światami (nazywani są czasem współczesnymi miejskimi nomadami). Niejednokrotnie wykształceni za granicą, wyjeżdżają na stypendia lub są w kontakcie ze światem za pośrednictwem globalnych środków przekazu. Niektórzy twórcy starszych generacji z tego regionu o dominujących muzułmańskich wzorcach kulturowych, tradycyjnie odrzucających sztukę przedstawiającą, w latach pięćdziesiątych i sześćdziesiątych importowali z ówczesnych stolic sztuki figurację czy abstrakcję. Młodzi współcześni artyści zdecydowanie wybierają nowe media, a internet jest dla nich naturalnym źródłem inspiracji oraz sposobem komunikacji o swojej twórczości. Starają się spojrzeć z dystansu na historię, kulturę, polityczne, społeczne czy ekonomiczne problemy rodzimych krajów i przedstawić je w szerszej perspektywie. ●●●

This exhibition presents artists of the middle and younger generation from the Middle East, North Africa and Central Asia. The invited artists live and work in their countries of origin, as well as in Europe or North America, but most often they permanently move between these two worlds (sometimes they are called modern urban nomads). Often educated overseas, they receive scholarships or are in touch with the world through global media. Some artists of the older generation, from regions of Muslim cultural dominance traditionally rejecting figurative representation, imported figurative or abstract art from the contemporary art capitals in the 1950s and 60s. Young artists today choose new media and the Internet is their natural source of inspiration and a way to communicate about their art. They try to look at the history, culture, politics, social and economic problems of their native countries from a distance and present them in a wider perspective. ●●●

Lida Abdul, *Biały dom*, 2005, wideo, 6', dzięki uprzejmości artystki i galerii Giorgio Persano, Turyn

Lida Abdul, *Co zobaczyliśmy po obudzeniu*, 2006, wideo, 7', dzięki uprzejmości artystki i galerii Giorgio Persano, Turyn

Lida Abdul, *White House*, 2005, wideo, 6', courtesy of the artist and Giorgio Persano gallery, Turin

Lida Abdul, *What We Saw Upon Awakening*, 2006, wideo, 7', courtesy of the artist and Giorgio Persano gallery, Turin



Lida Abdul, *Przejazdem I*, 2008, wideo, 5', dzięki uprzejmości artystki i galerii Giorgio Persano, Turyn

Nermine Hammam, z serii *Upekkha*, 2011, wydruk cyfrowy, dzięki uprzejmości artystki

Lida Abdul, *In Transit I*, 2008, wideo, 5', courtesy of the artist and Giorgio Persano gallery, Turin

Nermine Hammam, from *Upekkha* series, 2011, digital print, courtesy of the artist



Artyści zapisują dzisiejszy świat (polityka, ekonomia, konflikt) Artists recording the modern world (politics, economy, conflict)

Lida Abdul (ur. 1973 w Kabulu). Opuściła Afganistan z rodzicami po radzieckiej interwencji w 1979 roku. Przebywała w Niemczech, Stanach Zjednoczonych i Indiach. Obecnie mieszka i pracuje w Kabulu i w Kalifornii. Artystka pisze: „W swojej pracy staram się przeciwstawić świat polityki i świat zadumy; przestrzeń schronienia i przestrzeń pustyni; w tym wszystkim próbuję ukazać puste przestrzenie, które powstają, kiedy ludziom zabierze się wszystko”.

Film *Biały dom* (2005) to zapis performansu. Widzimy ubraną w tradycyjny strój kobietę (artystkę) malującą na białą ruiny. Klasycystyczny budynek to gmach rządowy, który zburzony został w czasie amerykańskich nalotów. W islamie kolor biały jest symbolem żałoby. Syzyfowy gest artystki można zinterpretować jako próbę zwrócenia uwagi na ogromniszczeń albo wskazanie na kobiety jako tę część społeczeństwa, która zmuszona jest wziąć na siebie ciężar odbudowy i przywracania ładu.

W filmie *Przejazdem I* (2008) grupa chłopców z przedmieść Kabulu bawi się wokół podziurawionego kulami wraku radzieckiego wojskowego samolotu. Czy to powojenne pokolenie próbuje poprzez zabawę zapomnieć o strasznych czasach? Metaforycznie opatrzyć rany (tak jak opatrują dziury w poszyciu samolotu, wtykając w nie pączki bawełny) lub sprawić, żeby ten ogromny ptak znowu poleciał, niosąc nadzieję na odrodzenie?

W filmie *Co zobaczyliśmy po obudzeniu* (2006) dostrzegamy resztki monumentalnej budowli, którą grupa mężczyzn usiłuje obalić, ciągnąc za liny przymocowane do otworów w ścianach. Próbują dokończyć dzieła zniszczenia lub przeciwnie — usunąć ruiny, aby na ich miejscu zbudować coś nowego.

Widz oglądający filmy Lidy Abdul doświadcza poczucia bycia poza czasem i wyobcowania, a jednocześnie zachwyty nad potęgą niezwykłego krajobrazu. Tworzą one przejmujący, poetycki obraz krainy dotkniętej traumą.

Lida Abdul (b. 1973 in Kabul). Her parents left Afghanistan in 1979, after the Soviet intervention. She has lived in Germany, the United States, and India. Now she lives and works in Kabul and in California. She says about her work: ‘I try to juxtapose the space of politics with the space of reverie, the space of shelter with that of the desert; in all of this I try to perform the ‘blank spaces’ that are formed when everything is taken away from people.’

Her film *White House* (2005) is a recording of a performance. We see the artist — a woman dressed in traditional clothes painting the ruins with white paint. The classicist edifice was a government building which was destroyed during American bombing. In Islam white is the colour of mourning. The Sisyphean gesture made by the artist, can be interpreted as an attempt to draw attention to the immensity of war destruction or to point to women as the part of society which has to carry the burden of reconstruction and restituting order.



In the film *In Transit I* (2008) a group of boys from Kabul suburbia play around the wreck of a bullet-riddled Soviet air force plane. Is the post-war generation trying to forget about horrible times through play? Metaphorically dressing the wounds (just as they dress the holes in the plane's skin by putting cotton buds into them), or making the huge ‘bird’ set to the sky again, bringing hope for rebirth?

In the film *What We Saw Upon Awakening* (2006) we see the remnants of a monumental building and men who try to break them apart by pulling ropes fixed to holes in the walls. They try to complete the destruction or — just the opposite — to remove the ruins in order to build something new in their place.

The viewer of **Lida Abdul's** films experiences a timeless and deserted space, and at the same time looks with awe at the unique monumental landscapes. They build a poignant poetic image of a land which experienced trauma.

Nermine Hammam (ur. 1967 w Kairze). Studiowała produkcję filmową na New York University's Tisch School of Arts (1989). Przez wiele lat przebywała w Stanach Zjednoczonych, obecnie powróciła do rodzinnego miasta.

Punktem wyjścia cyklu *Upekkha* (2011) były wydarzenia Arabskiej Wiosny w Egipcie, a zwłaszcza moment, kiedy spełniły się groźby rządu o wyprowadzeniu na ulice miasta wojska. Artystkę uderzył kontrast między młodym i niewinnym wyglądem żołnierzy (wielu z nich pierwszy raz znalazło się w Kairze) a groźną wymową ich mundurów i uzbrojenia. Zadała sobie pytanie o symbolikę władzy, rolę wojska jako jej narzędzia, a także o atrybuty męskości. Wynikiem tych przemyśleń jest seria przewrotnych obrazów z użyciem kadrów z opisanych fotografii. Pojedyncze sylwetki lub grupy żołnierzy w czołgach czy z karabinami zostały umieszczone na podkolorowanych sielskich tłach. Artystka uzyskała w ten sposób efekt starej pocztówki i przeniosła do historii konkretne polityczne wydarzenie, jednocześnie symbolicznie rozbijając władzę. Tytułowa *Upekkha* to termin zaczerpnięty z buddyzmu, oznaczający spokój, opanowanie.

Nermine Hammam (b. 1967 in Cairo). She studied film production at the New York University's Tisch School of Arts (1989). For many years, she has been living in the US, recently she returned to her hometown.

The starting point for the *Upekkha* (2011) series was the events of the Arab Spring in Egypt, especially the moment when the government's threats to bring the military on to the streets became true. The artist was shocked by the contrast between the young soldiers with innocent looks (many of them were in Cairo for the first time) and the threatening aspect of their uniforms and weapons. She asks questions about the symbolics of authority, the role of the military as its tool, and the attributes of masculinity. The effect of her reflections is a series of ironic paintings to which she applies fragments of photographs presenting the above mentioned scenes. Individual silhouettes or groups of soldiers in tanks or with guns are placed on colourful idyllic backgrounds. The artist thus creates the effect of an old postcard and moves a specific political event into the realm of history, symbolically disarming the people in power. *Upekkha* is a term derived from Buddhism, meaning peace and equanimity.



Ramin Haerizadeh, Rokni Haerizadeh, Hesam Rahmanian, *Big Rock Candy Mountain*, 2015, video, animacja, 4', dzięki uprzejmości artystów i galerii Isabelle van den Eynde, Dubaj

na sąsiedniej stronie:

Massinissa Selmani, *Pamiętka pustki*, 2015, animacje na sześcianach z kalki, dzięki uprzejmości artysty

Ramin Haerizadeh, Rokni Haerizadeh, Hesam Rahmanian, *Big Rock Candy Mountain*, 2015, video, animation, 4', courtesy of the artists and Isabelle van den Eynde gallery, Dubai

opposite:

Massinissa Selmani, *Souvenir du vide*, 2015, animations on tracing paper cubes, courtesy of the artist



Ramin Haerizadeh (ur. 1975 w Teheranie), **Rokni Haerizadeh** (ur. 1978 w Teheranie), **Hesam Rahmanian** (ur. 1980 w Knoxville). Artystyczna grupa, w skład której wchodzi dwóch braci i ich przyjaciół z dzieciństwa. Od 2009 roku artyści mieszkają i pracują w Dubaju.

Powstanie filmu *Big Rock Candy Mountain* (2015) poprzedziło gromadzenie przez artystów kadrów z gazet, magazynów, internetu i serwisów informacyjnych, dotyczących aktów celowego niszczenia zabytkowych posągów i budowli podczas wojen, przede wszystkim w Syrii i Iraku. Wydrukowane obrazy zostały poddane malarskim interwencjom, multiplikacji i kolażowym zestawieniom. Tytuł dzieła nawiązuje do amerykańskiej folkowej piosenki opisującej nierealną krainę obiecaną szczęśliwości.

Ramin Haerizadeh (b. 1975 in Tehran), **Rokni Haerizadeh** (b. 1978 in Tehran), **Hesam Rahmanian** (b. 1980 in Knoxville). An artistic group created by two brothers and their childhood friend. Since 2009, the artists have been living and working in Dubai.

The production of the film *Big Rock Candy Mountain* (2015) was preceded by the artists collecting pictures from newspapers, magazines, the Internet and news media, about the intended demolition of ancient sculptures and buildings, especially in Syria and Iraq. The printed images were subject to painterly interventions, multiplication and collage transpositions. The title of the work refers to an American folk song depicting an unreal land of promised happiness.

Massinissa Selmani (ur. 1980 w Algierze). W 2010 roku ukończył École des Beaux-Arts w Tours. Mieszka i pracuje we Francji.

Jego prace są często inspirowane wiadomościami politycznymi i społecznymi zaczerpniętymi z popularnych mediów. Poruszają one artystę równie mocno jak podpatrzone absurdatne sytuacje. Tragizm miesza się tu z komizmem (co jest według Selmaniego cechą poczucia humoru Algierczyków). Nieoczywiste zestawianie scen z różnych planów rzeczywistości ma służyć pobudzeniu refleksji widza na temat coraz bardziej chaotycznego świata. *Pamiętka pustki* (2015) to cykl 42 rysunków wyświetlanych na pokryte kalką kostki tworzące formę ściennego reliefu. Składają się one na animowany politypt — sumę dzisiejszych dni.

Massinissa Selmani (b. 1980 in Algiers). In 2010, he graduated from the École des Beaux-Arts in Tours. He lives and works in France.

His works are often inspired by the news — political and social — from popular media. These move the artist as much as absurd experienced situations. Tragic aspects mingle with comic ones (which according to Selmani is a typical trait of the Algerian sense of humour). The un-obvious juxtaposition of scenes from various walks of life is supposed to encourage the viewer to reflect upon the increasingly chaotic world. *Souvenir du vide* (2015) is a series of 42 drawings projected on cubes covered with tracing paper and creates a kind of relief on the wall. They form an animated polypptych — a summary of the contemporary world.



Mohamed Bourouissa, *La République*, 2006, z serii *Périphérique*, fotografia, dzięki uprzejmości artysty i galerii Kammel Menour, Paryż

Nadia Kaabi-Linke, *Nie*, 2012, dwukanałowa instalacja wideo, 4', dzięki uprzejmości artystki

Mohamed Bourouissa, *La République*, 2006, from the series *Périphérique*, photograph, courtesy of the artist and Kammel Menour Gallery, Paris

Nadia Kaabi-Linke, *No*, 2012, double channel video, 4', courtesy of the artist

Mohamed Bourouissa (ur. 1978 w Blidzie, Algieria). Ukończył sztuki plastyczne na paryskiej Sorbonie (2004) oraz fotografię w École national supérieure des Arts décoratifs. Mieszka i pracuje w Paryżu.

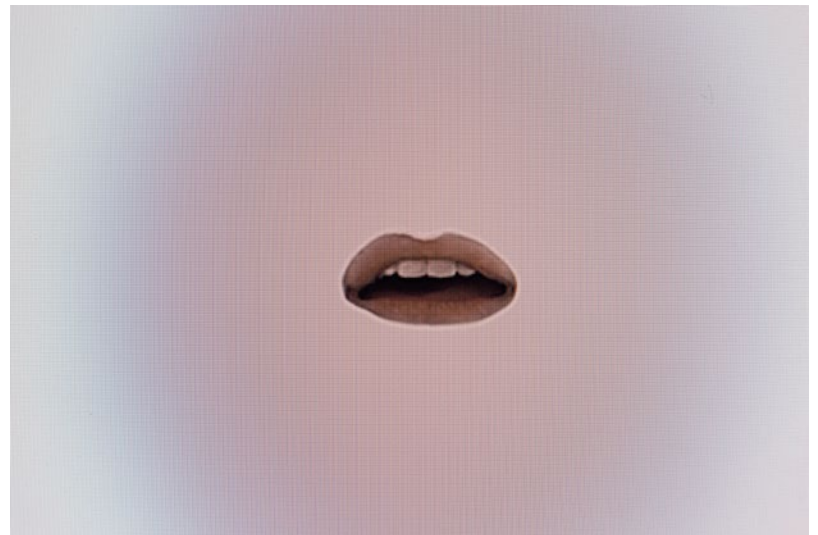
Powstała w latach 2006–2008 fotograficzna seria *Périphérique* jego autorstwa portretuje młodych mieszkańców paryskich blokowisk w okolicy tytułowej obwodnicy. Zdjęcia te są w przewrotny sposób piękne, podejmują grę ze stereotypami myślenia o „złych dzielnicach” i „straconym pokoleniu”. Przedstawieni na fotografiach młodzi ludzie są wystylizowani według wzorców ulicznej mody dającej im poczucie siły i przynależności do grupy. Włączają się po okolicy, bawią, czasem wchodzą w konflikty z otoczeniem. Fotografie oddają atmosferę napięcia. Kulminacją cyklu stanowi zdjęcie *La République* przedstawiające scenę jakby wyjętą z zapisu gwałtownych starć z policją. Jeden z młodych mężczyzn wyciąga ponad tłum rękę z flagą Republiki Francuskiej, niczym w sławnym obrazie Eugène’a Delacroix *Wolność wiodąca lud na barykady*. Scena przypomina także kadr z filmu *Nienawiść* Mathieu Kassovitz, inspirowanego zamieszkami w Paryżu w 1995 roku.

Mohamed Bourouissa (b. 1978 in Blida, Algeria). He graduated in fine arts from the Sorbonne (2004) and in photography from the École National Supérieure des Arts Décoratifs. He lives and works in Paris.

The photographic series *Périphérique* created between 2006–2008, portrays the young inhabitants of districts of blocks in the vicinity of a city bypass (*périphérique*). The photos are surprisingly beautiful, they question the stereotypes of ‘bad districts’ and ‘the lost generation’. The young people presented in the photographs are dressed according to trends in street fashion, which empower them and give them a sense of belonging to a group. They wander around the district, play, sometimes engage in conflicts. The photos convey some kind of tension. The culmination of the series is the photo *La République* representing a scene which looks like a violent riot with police. One of the young men raises his hand holding the French flag above the crowd, reminiscent of the famous painting by Eugène Delacroix *Liberty Leading the People*. The scene also resembles a fragment of film *La Haine* by Mathieu Kassovitz, inspired by the riots which took place in Paris in 1995.

Nadia Kaabi-Linke (ur. 1978 w Tunisie). Wychowywała się w Tunezji, Kijowie oraz Dubaju. Studiowała malarstwo w Institute of Fine Arts w Tunisie (dyplom 1999), obroniła również doktorat z filozofii na paryskiej Sorbonie (2008). Mieszka i pracuje w Berlinie.

Dwukanałowa instalacja wideo *Nie* (2012) mówi o podległości, bezsilności jednostki wobec systemów władzy i narzucanych przez nie zasad bądź ograniczeń. Projekcja ukazuje grupę ludzi zgromadzonych w nawie kościoła, którzy odpowiadają





Lydia Ourahmane, *Trzeci chór*, 2014, instalacja dźwiękowa, dzięki uprzejmości artystki i galerii Ellis King, Dublin

Lydia Ourahmane, *Arzew* (fragment), 2016, zdjęcie polaroidem, dzięki uprzejmości artystki

Lydia Ourahmane, *Zachowuj się, ruszamy w podróż*, 2016, zdjęcie polaroidem, dzięki uprzejmości artystki

Lydia Ourahmane, *The Third Choir*, 2014, sound installation, courtesy of the artist and Ellis Kind Gallery, Dublin

Lydia Ourahmane, *Arzew* (fragment), 2016, polaroid, courtesy of the artist

Lydia Ourahmane, *Behave, so we will be travelling*, 2016, polaroid, courtesy of the artist

chórem „nie” na pytania padające z widocznego na przeciwnym ekranie ust. Film powstał w anglikańskim kościele w Tunisie, z udziałem mieszkańców tego miasta, a pytania zaczerpnięto z kwestionariusza wypełnianego w celu uzyskania wizy brytyjskiej. Część pytań wydawać się może dziwna czy śmieszna, ale choćby jedna odpowiedź „tak” automatycznie eliminuje aplikującego z gry o pożądaną wizę. Instalacja prezentowana była na Liverpool Biennale w 2012 roku. Obecna pobrexitowa sytuacja polityczna wzmacnia aktualność tej pracy.

Nadia Kaabi-Linke (b. 1978 in Tunis). She was raised in Tunisia, Kiev and Dubai. She studied painting at the Institute of Fine Arts in Tunis (diploma 1999), she also obtained her PhD in philosophy at Sorbonne (2008). She lives and works in Berlin.

Her two-channel video installation *No* (2012) is about dependence, the helplessness of the individual when faced with systems of power and imposed rules or restrictions. The projection presents a group of people gathered in a church, who answer ‘no’ to questions asked by a mouth on the other screen. The film was shot in an Anglican church in Tunis, with the participation of inhabitants of the city, and the questions were taken from a questionnaire required to apply for a British visa. Some of the questions may seem weird or funny, but even one ‘yes’ answer would eliminate the applicant from the game — to obtain the visa. The installation was presented at the Biennale in Liverpool in 2012. The post-Brexit situation makes the work even more relevant.

Lydia Ourahmane (ur. 1992 w Sa’idzie, Algieria). Otrzymała tytuł licencjacki w Goldsmiths w Londynie (2014). Mieszka i pracuje w Oranie oraz Londynie.

Artystka prezentuje na wystawie instalację rzeźbiarsko-dźwiękową *Trzeci chór* (2014–2015) traktującą o sytuacji artysty. Jakkolwiek swobodne byłyby drogi współczesnej internetowej komunikacji między ludźmi, załatwienie oficjalnego pozwolenia na wywóz pracy z Algierii (w 1962 roku rząd Algierii wprowadził zakaz wywozu dzieł sztuki) zajęło artystce kilkanaście miesięcy starań. Jej podania deklarujące

obiekty jako różne kategorie dóbr spotkały się z kolejnymi odmowami urzędów celnych. Zgoda została wydana dopiero po interwencji tunezyjskiego Ministerstwa Kultury. Instalacja składa się ze starych beczek na ropę naftową firmy Naftal dostarczającej ten surowiec do światowych paliwowych potentatów. Na wystawie beczki stają się rodzajem rezonatora dźwięku — trzasków z przekaźnika radiowego — takiego, jaki przekazuje sygnał komórkowy między kontynentami (częścią instalacji są też telefony komórkowe). Autorka nazywa ten dźwięk „chórem wielu głosów”. Opowieść o problemach z eksportem tego dzieła sztuki to oczywista metafora granic istniejących w dzisiejszym świecie. Instalacji towarzyszy performans artystki, odczytującej korespondencję w opisaną sprawę, aż do uzyskania pozwolenia przewozu dzieła (jego kopię również pokazujemy na wystawie). Ekspozycję prac Lydie Ourahmane dopełniają cztery polaroidowe zdjęcia ukazujące malownicze zakątki algierskiego wybrzeża morskiego i pustyni. Po bliższym przyjrzeniu się widz zaczyna jednak odkrywać niepokojące fragmenty obrazu — ukryte w jaskiniach przedmioty (towar przemysłowy?) czy rozebrany na części, porzucony samochód (dowód podskórnoego życia pozornie bezludnej pustyni?).

Lydia Ourahmane (b. 1992 in Sa’ida, Algeria). She made her B.A. at Goldsmiths in London (2014). She lives and works in Oran and in London.

At the exhibition, the artist presents her sculpture and sound installation *The Third Choir* (2014–2015) about the status of the artist. Although the virtual ways of modern communication may seem to be very easy, receiving legal permission for her work to leave Algeria took the artist ca. a year (in 1962 the Algerian government banned the export of works of art). Her applications declaring the objects as various types of goods were one by one rejected by customs. Permission was given to her only after the intervention of the Tunisian Ministry of Culture. The installation consists of three old petroleum barrels from the Naftal company, which delivered these to oil barons all around the world. At the exhibition the barrels become a kind of system



resonating the sounds — crackling from a radio, which transmits cellular impulses between the continents (cell phones are also a part of the installation). The artist calls the sound a ‘choir of many voices’. The story of her problems with exporting the work is an evident metaphor of borders existing in the world. The installation is accompanied by a performance where the artist reads the correspondence from the transport negotiations, up to the point when she receives permission (a copy of the permission is also presented at the exhibition). Four Polaroid photos complement the show, presenting picturesque places at the seaside and in the desert in Algeria. After a closer look the viewer begins to see disturbing fragments in the pictures — objects hidden in caves (smuggled goods?) or an abandoned disassembled car (a proof of life in a seemingly uninhabited desert?)

Poczucie przynależności, tożsamość, strata, tęsknota Sense of belonging, identity, loss, longing

Chai-e Iran (2013–2014) autorstwa **Ramina Haerizadeha, Rokniego Haerizadeha i Hesama Rahmaniana** nawiązuje do filmu *farsi*, popularnego w Iranie do początku rewolucji islamskiej w 1979 roku muzycznego melodramatu przypominającego kino bollywoodzkie. Bohaterką jest zbieraczka herbaty — sierota adorowana przez zamożnego właściciela ziemskiego i ubogiego intelektualistę. Podążając za ideami ukochanego mężczyzny, kobieta zostaje polityczną aktywistką i w końcu ginie w czasie rozruchów. Film ma charakter kostiumowego pastiszu z charakterystycznymi przebiegiem akcji i typami bohaterów. Pod maską przebrania i błazenady przemyca jednak elementy rzeczywistych problemów społecznych. W rozmaitych rolach występują tu autorzy oraz grupa ich przyjaciół na tle dekoracji przypominających asamblaże. Dzieło może też być postrzegane jako odpowiedź artystów na schematyczne rozumienie pojęcia orientalności.

The Chai-e Iran (2013–2014) by **Ramin Haerizadeh, Rokni Haerizadeh and Hesam Rahmanian** refers to film *farsi*, a genre similar to Bollywood, and popular in Iran before the Islamic Revolution of 1979. The protagonist of their film is a tea gatherer — an orphan courted by two men: a wealthy landowner and a poor intellectual. Following ideas professed by the man she loves, the woman becomes a political activist and finally is killed in a riot. The film is a costume pastiche with a conventional plot and types of heroes. However, under the mask of costume and foolery, it focuses on actual social issues. The artists and their friends play various roles in decorations resembling assemblages. The work can be perceived as the artists’ answer to the conventional understanding of the orient.

Monira Al Qadiri (ur. 1983 w Senegalu). W 2010 roku ukończyła studia doktoranckie z intermedii na Tokyo University of the Arts. Obecnie mieszka i pracuje w Amsterdamie (dwuletni pobyt artystyczny w Rijksakademie do 2018). Członkini artystycznego kolektywu GCC.

Muzyczne filmy Al Qadiri *Wa Waila* (*O, rozpacz*) (2008) i *Abu Athiyya* (*Ojciec bólu*) (2013) odnoszą się do studiów artystki nad estetyką smutku w kulturze Bliskiego Wschodu, któremu to problemowi poświęciła pracę doktorską. W pierwszym z nich wykorzystała starą kuwejską pieśń ludową, będącą rodzajem „transowego rozpamiętywania tragedii i wyrażania żalu nad sobą”. Aktorzy noszą stylizowane na tradycyjne fantazyjne, kiczowate stroje, głównym śpiewakiem jest artystka, rolę tancerek odgrywają mężczyźni. Drugi film odwołuje się do irackiej sagi *Mawwal* (*Oplakiwanie*), w wykonaniu słynnego śpiewaka Yasa Khodhora, i choreografii tańca z nożami autorstwa Malayeena — legendarnego irackiego tancerza cygańskiego pochodzenia. W główną rolę ponownie wcieliła się artystka, a scenografia stylizowana jest na funeralną.

Monira Al Qadiri (b. 1983 in Senegal). In 2010, she obtained her PhD in intermedia at the Tokyo University of the Arts. Monira is currently based in Amsterdam, undertaking a two year artist residency at the Rijksakademie until 2018. She is a member of the GCC art collective.

Music films by **Al Qadiri** *Wa Waila* (*Oh Torment*) (2008) and *Abu Athiyya* (*Father of Pain*) (2013) are based on the artist’s research on the aesthetics of sadness in the cultures of the Middle East, the subject of her PhD dissertation. In the first of these, she used an old folk song from Kuwait, whose words are almost like a trance of recurring tragedy and self-pity. The actors wear fantastic, kitsch quasi-folk costumes, the artist is the main singer, whereas

men play the roles of women-dancers. The other film refers to an Iraqi saga *Mawwal* (*Lamentation*), performed by the famous singer Yas Khodhor, with a dance with knives in the choreography by Malayeena — a legendary Iraqi Gypsy dancer. Again, the artist plays the main part, and the set designs refers to funeral aesthetics.

Mounira Al Solh (ur. w 1978 w Bejrucie). Ukończyła wydział malarski na Uniwersytecie Libańskim oraz Wydział Sztuk Pięknych w Gerrit Rietveld Academie w Amsterdamie. Mieszka i pracuje w Amsterdamie i Bejrucie.

W filmie *Zdrowie sojuszników!* (2003–2016) **Monira Al Solh** zarejestrowała historię swojej rodziny ze strony matki i ojca. Wątki osobiste przeplatają się tu z wielką historią, humor z opowieścią o dramatycznych wydarzeniach z lat gwałtownych przemian politycznych i wojen w Libanie i Syrii (I wojna światowa, lansowany przez Gamala Abdela Nasera panarabizm lat pięćdziesiątych i sześćdziesiątych XX wieku). Artystka bawi się formą — tworzy różne wersje jednego scenariusza. Film stanowi świadectwo zróżnicowania kulturowego tej części świata i wielości postaw politycznych jej mieszkańców. Jest także portretem zbiorowym silnych kobiet w rodzinie artystki.

Mounira Al Solh (b. 1978 in Beirut). She graduated from the Painting Department at the Lebanon University and from the Fine Arts Department at Gerrit Rietveld Academie in Amsterdam. She lives and works in Amsterdam and Beirut.

In the film *A la santé des alliés* (2003–2016) Mounira Al Solh recorded the history of her mother’s and father’s families. Personal threads intertwine with grand

Anahita Razmi, *Middle East Coast West Coast*, 2014, video, 23'4", dzięki uprzejmości artystki i Carbon 12, Dubaj

Mounira Al Solh, *Zdrowie sojuszników*, 2003–2016, video, 32'24", dzięki uprzejmości artystki i Galerie Sfeir-Semler, Beirut

Anahita Razmi, *Middle East Coast West Coast*, 2014, video, 23'4", courtesy of the artists and Carbon 12, Dubai

Mounira Al Solh, *A la santé des allies*, 2003–2016, video, 32'24", courtesy of the artist and Galerie Sfeir-Semler, Beirut

na sąsiedniej stronie:

Ramin Haerizadeh, Rokni Haerizadeh, Hesam Rahmadian, *Chai-e Iran*, 2013–2014, video, 27', dzięki uprzejmości artystów i galerii Isabelle van den Eynde, Dubaj

Monira Al Qadiri, *Wa Waila (O, rozpacz)*, 2008, video, 10', dzięki uprzejmości artystki

Monira Al Qadiri, *Abu Athiyya (Ojciec bólu)*, 2013, video, 6', dzięki uprzejmości artystki

Mounira Al Solh, *Pieśń Rawane*, 2007, video, 7', dzięki uprzejmości artystki i Galerie Sfeir-Semler, Beirut

opposite:

Ramin Haerizadeh, Rokni Haerizadeh, Hesam Rahmadian, *Chai-e Iran*, 2013–2014, video, 27', courtesy of the artists and Isabelle van den Eynde gallery, Dubai

Monira Al Qadiri, *Wa Waila (Oh Torment)*, 2008, video, 10', courtesy of the artist

Monira Al Qadiri, *Abu Athiyya (Father of Pain)*, 2013, video, 6', courtesy of the artist

Mounira Al Solh, *Rawane's Song*, 2007, video, 7', courtesy of the artist and Galerie Sfeir-Semler, Beirut

history, humour with dramatic events from the years of violent political transformation, and wars in Lebanon and Syria (World War I, the idea of Pan-Arabism promoted by Gamal Abdel Nasser in the 1950s and 60s). The artist plays with form, creating various versions of one script. The film is a testimony to the cultural diversity of this part of the world and of the variety of the political attitudes of its inhabitants. It is also a group portrait of strong women from the artist's family.

Rola artysty, walka ze stereotypami

The role of the artist, the war on stereotypes

Pieśń Rawane (2007) to film zawierający artystyczne credo **Mouniry Al Solh** — artystki, która nie lubi być szufladkowana: „Nie mam nic do powiedzenia na temat wojny. Raczej nie jestem typową Libanką. Ani typową Arabką. Nie mam nic wspólnego z Fenicjanami. Nie jestem gotowa bronić kwestii palestyńskiej. Zupełnie nie znam się na polityce. Często sama sobie zaprzeczam”.

The film *Rawane's Song* (2007) is an artistic manifesto from **Mounira Al Solh** — an artist who doesn't like being labelled: 'I have nothing to say about the war. Don't feel that I am typical Lebanese. Nor typical Arab. Have nothing to do with Phoenicians. Not ready to defend the Palestinian cause. Know almost nothing about politics. Often contradict myself.'

Podobna w wymowie jest fotografia **Anahity Razmi** z 2015 roku, przedstawiająca wytatuowane ramię artystki, a na nim napis: „This is not Iranian” (To nie jest Iranka). Tytuł nawiązuje do słynnego obrazu René Magritte'a *To nie jest fajka* i eseju Michela Foucaulta traktującego o istocie przedstawienia malarskiego. Oświadczenie Anahity Razmi deklaruje absolutną wolność artysty.

Film Razmi *Middle East Coast West Coast* (2014) dotyczy również istoty reprezentacji. Na ekranie widać dwie zakwefione postaci. Schematy każą nam myśleć, że tematem będą tu mroczne problemy bliskowschodnie. Okazuje się jednak, że rozmawiają nie dwie kobiety, a kobieta z mężczyzną, a tematem ich błażej konwersacji są zalety i wady życia na wschodnim i zachodnim wybrzeżu Stanów Zjednoczonych. Tekst zapożyczony został z wideorozmowy Nancy Holt z Robertem Smithsonem zarejestrowanej w 1969 roku.

Anahita Razmi (ur. 1981 w Hamburgu). Artystka irańskiego pochodzenia mieszkająca w Berlinie. Studiowała w Bauhaus-Universität w Weimarze (dyplom 2006), Pratt Institute w Nowym Jorku (2006) oraz w Staatliche Akademie der Bildenden Künste w Stuttgarcie.



A photograph by **Anahita Razmi** from 2015 bears a similar message. It presents a tattooed arm of the artist with the following text: *This is not Iranian*. The title refers to the famous painting by René Magritte *This Is Not a Pipe* and to the essay on the essence of painterly figuration by Michel Foucault. In her statement, Anahita Razmi declares the absolute freedom of the artist.

Middle East Coast West Coast (2014) is another film by Razmi dealing with the essence of representation. On the screen, there are two persons with veils. Our stereotypical thinking makes us believe that the subject of the film will be some grim problems of the Middle East. But soon we find out it's not a conversation between two women but between a man and a woman, and the subject of their trivial conversation are the pros and cons of living on the East and West coasts of the United States. The text itself comes from a video-talk by Nancy Holt and Robert Smithson recorded in 1969.

Anahita Razmi (b. 1981 in Hamburg). Artist of Iranian origin living in Berlin. She studied at the Bauhaus-Universität in Weimar (diploma 2006), Pratt Institute in New York (2006) and the Staatliche Akademie der Bildenden Künste in Stuttgart.

Adel Abidin (ur. 1973 w Bagdadzie). Studiował malarstwo w akademiach sztuk pięknych w Bagdadzie (2000) i w Helsinkach (2005). Obecnie mieszka i pracuje w Helsinkach oraz Ammanie.

Instalacja wideo *Zakryj się!* (2014) nawiązuje do utrwalonej w świadomości zbiorowej sceny z filmu Billy'ego Wildera *Słomiany wdowiec*. Na miejscu Marilyn Monroe, symbolu kobiecego seksapilu, artysta umieścił mężczyznę w galabii, zdając się pytać, co dostrzeżemy, kiedy w podobnie żenującej sytuacji znajdzie się on, a nie kobieta. Jak twierdzi Abidin: „Praca poddaje analizie powszechnie akceptowane ideały piękna, akceptacji i tolerancji”.

Adel Abidin (b. 1973 in Bagdad). He studied painting at the Academies of Fine Art in Bagdad (2000) and Helsinki (2005). Currently, he lives in Helsinki and Amman.

The video installation *Cover Up!* (2014) refers to a group scene from Billy Wilder's popular movie *The Seven Year Itch*. The artist replaced Marilyn Monroe, the sex symbol, with a man dressed in a galabia, asking what kind of thoughts come to our minds when a woman in an embarrassing situation is substituted by a man. He states: 'The work questions commonly accepted ideals of beauty, acceptance and tolerance.'



**Między lokalnymi legendami a science fiction,
archeologia przyszłości, katastrofizm**
**Between local legends and science fiction, archeology
of the future, catastrophism**

Mehreen Murtaza (ur. 1986 Rijadzie, Arabia Saudyjska). Ukończyła studia na Uniwersytecie Beaconhouse w Lahaur, Pakistan (2009). Była uczestniczką warsztatów prowadzonych przez Jalala Touficia i Antona Vidokle w Ashkal Alwan w Bejrucie. Mieszka i pracuje w Lahaur.

„W rogu sali Zachęty widać ślady katastrofy. *Deep Earth Object* wbił się w ściany i podłogę. Ten latający obiekt został zaklasyfikowany jako jedna z wielu tajemniczych »kosmicznych kul« znajdujących na świecie przez kilka ostatnich dekad. Górnicy w Południowej Afryce wykopywali dziwne metalowe kule, według wielu innych udokumentowanych źródeł, podobne obiekty znajdowano w Namibii, Kolumbii, Arabii Saudyjskiej, Nowej Zelandii czy Australii. (Listę latających obiektów odkrytych przez kraje członkowskie Organizacji Narodów Zjednoczonych na swoich terytoriach można znaleźć na stronie Biura do Spraw Przestrzeni Kosmicznej ONZ).

14 marca 2015 po raz pierwszy odkopałam *Deep Earth Object*, który został potem ponownie ukryty pod powierzchnią dziedzica przy Alserkal Avenue w Dubaju. Wspomnienia z moich poszukiwań niezidentyfikowanych obiektów w postindustrialnych okolicach Dubaju, Szardży i Fudżary zostały zapisane w postaci tekstu i fotografii”.

Mehreen Murtaza (b. 1986 in Riyadh, Saudi Arabia) graduated from Beaconhouse National University, La-

hore, Pakistan in 2008. She has been a participant of the HomeWorkspace program led by Jalal Toufic and Anton Vidokle at Ashkal Alwan, Beirut. The artist lives and works in Lahore.

“This airborne object has been identified amidst a series of mysterious “space ball” findings across the globe over the last few decades; miners in South Africa have been digging up mysterious metal spheres as well as in Namibia, Columbia, Saudi Arabia, New Zealand and Australia amongst many other documented sources. (A further list of reported space objects discovered by member states of the UN within their territories is documented on the United Nations Office for Outer Space Affairs website).

On 14 March 2015, I first succeeded in excavating *Deep Earth Object*, which is now permanently buried beneath the surface of The Yard at Alserkal Avenue in Dubai. My experience while searching for this unidentified object in various parts of post-industrial Dubai, Sharjah and Fujairah was recorded as a narrative accompanied with photographs from these sites.”

Podobnie katastroficzna w nastroju jest instalacja **Anahita Razmi** *Arsenały* (2012). Na filmie widać twarz artystki wydychającej w stronę widza dym z fajki. Dźwięk zwiastuje nadchodzące groźne wydarzenia. Na ziemi stoją czarne obiekty przypominające wyglądem karabiny. Po bliższym przyjrzeniu okazują się pomalowanymi na czarno fajkami wodnymi.

The installation *Arsenals* (2012) by **Anahita Razmi** conveys a similar catastrophic mood. We see the face of the artist blowing smoke from a pipe towards the viewer. The sound announces some dangerous events. On

the floor there are black objects resembling guns. After a closer look, we see these are water pipes painted black.

Fotograficzna seria **Moniry Al Qadiri** *Pogromcy mitów* z 2014 roku została zainspirowana teorią Alexandre’a Kazerouniego wiążącego powstanie dużej liczby muzeów w typie zachodnim w krajach Zatoki Perskiej z wojną w Kuwejcie (1990–1991). Stawia on tezę, że w wyniku wojny nasiliły się w regionie wpływy Ameryki oraz krajów Zachodu, co z kolei spowodowało zapotrzebowanie na służące reprezentacji muzeów-wizytówek, a w następstwie odejście od muzeów dziedzictwa w dawnym stylu. Artystka ilustruje tę kontrowersyjną tezę, nakładając na wojenne krajobrazy sylwetki ultranowoczesnych brył architektonicznych.

The photo series *Myth Busters* (2014) by **Monira Al Qadiri**, was inspired by Alexandre Kazerouni’s theory connecting the large number of newly opened Western-style museums in the countries of the Persian Gulf with the war in Kuwait (1990–1991). He claims that one of the effects of the war was the increased influence of America and the Western countries in the region, which in turn created the demand for impressive flagship museums, and the abandonment of old style museums. The artist illustrates this controversial thesis by placing ultramodern architectural objects in warlandscapes.

Larissa Sansour (ur. 1973 w Jerozolimie). Studiowała sztuki piękne w Kopenhadze, Londynie i Nowym Jorku. Mieszka i pracuje w Londynie.

Instalacja wideo *W przyszłości jedli z delikatnej porcelany* (2015), której współautorem jest **Søren Lind**, łączy stylistykę filmu fantastycznonaukowego, wątki

Anahita Razmi, *Arsenady*, 2012, wideoinstalacja, 16', dzięki uprzejmości artystki i Carbon 12, Dubaj

Larissa Sansour, Søren Lind, *W przyszłości jedli z delikatnej porcelany*, 2015, wideo, 29', dzięki uprzejmości artystów

Monira Al Qadiri, z serii *Pogromcy mitów*, 2014, wydruk cyfrowy, dzięki uprzejmości artystki

na sąsiedniej stronie:

Mahreen Murtaza, *Deep Earth Object*, 2015/2016, instalacja, dzięki uprzejmości artystki

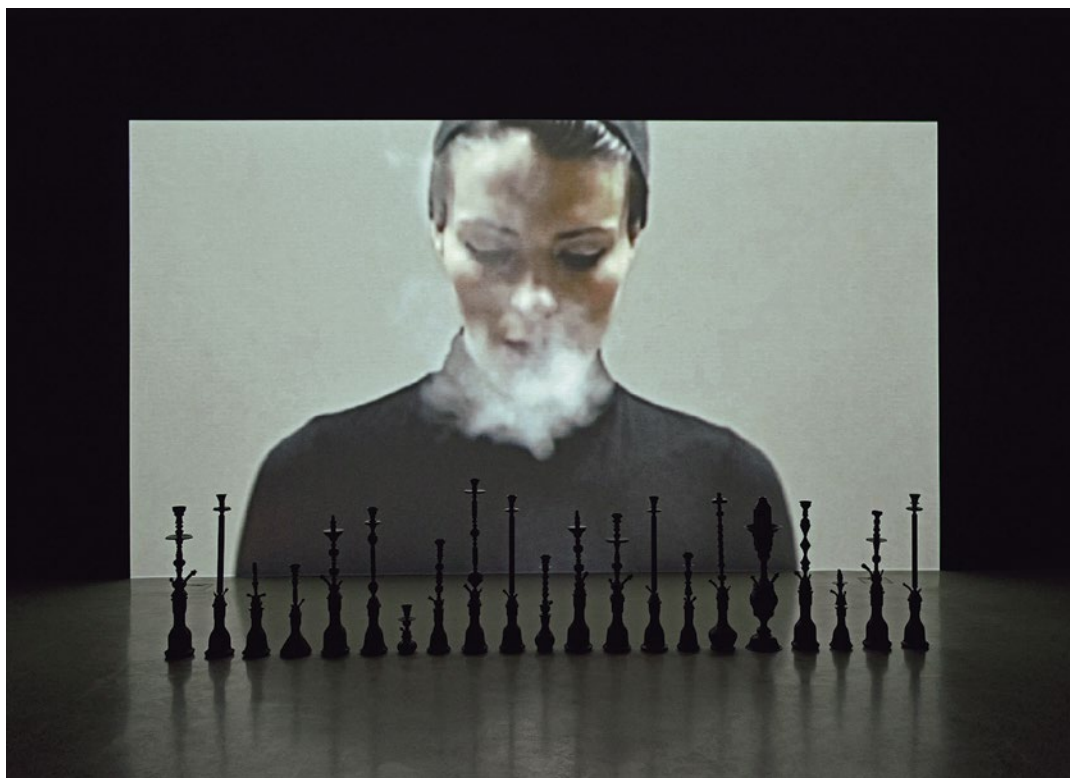
Anahita Razmi, *Arsenady*, 2012, video installation, 16', courtesy of the artists and Carbon 12, Dubai

Larissa Sansour, Søren Lind, *In the Future, They Ate From the Finest Porcelain*, 2015, video, 29', courtesy of the artists

Monira Al Qadiri, from the *Myth Busters* series, 2014, digital print, courtesy of the artist

opposite:

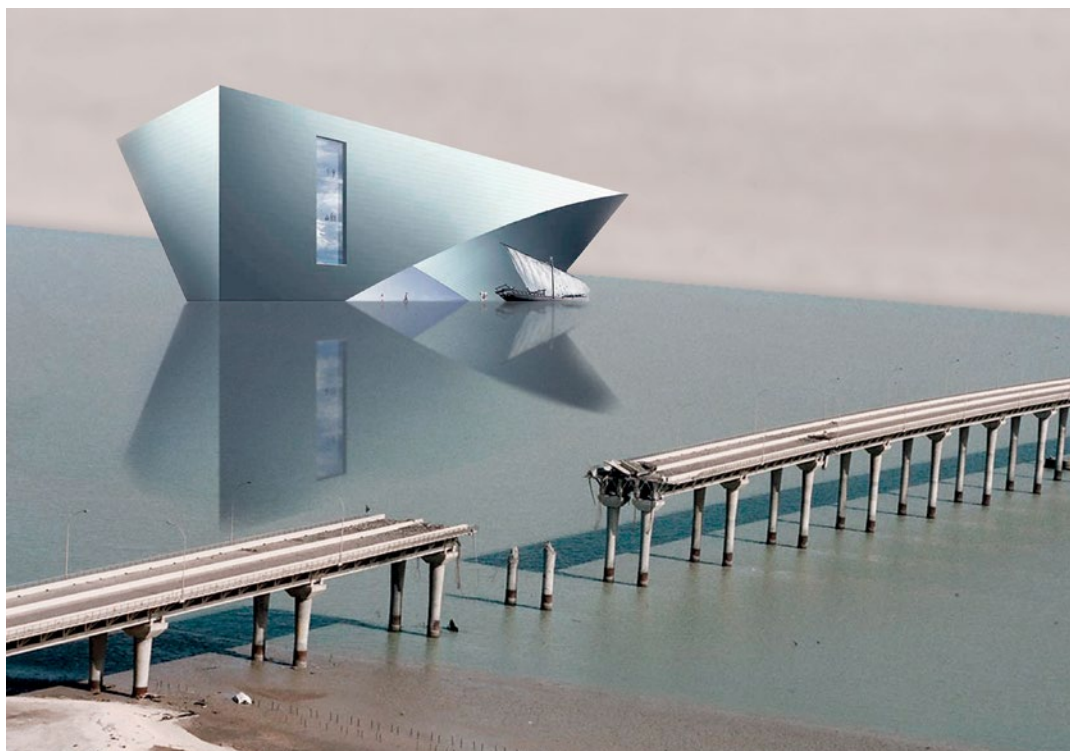
Mahreen Murtaza, *Deep Earth Object*, 2015/2016, installation, courtesy of the artist

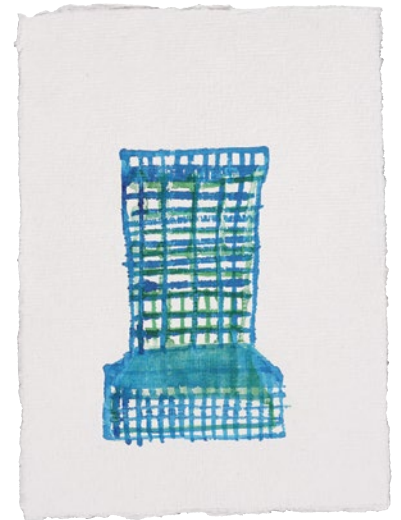
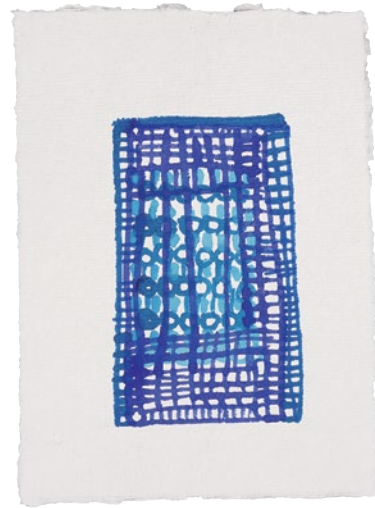
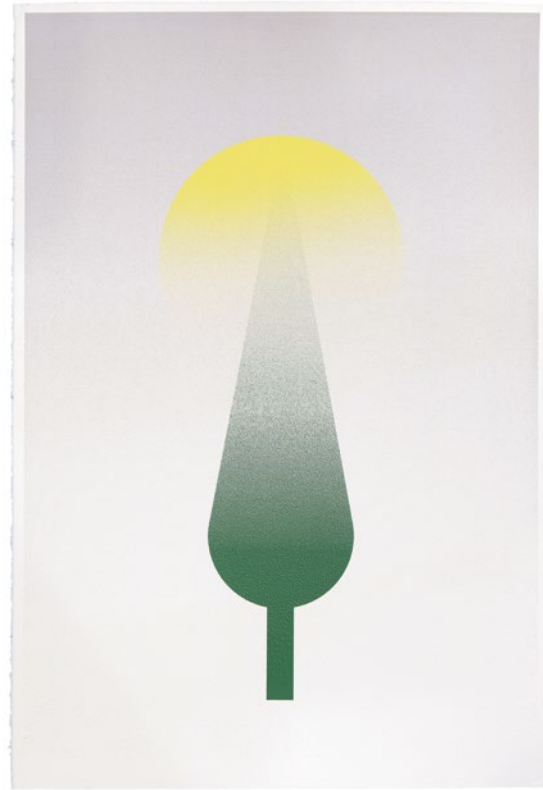


archeologiczne i polityczne. Artyści konstatują: „Film bada wpływ mitu na historię, rzeczywistość i świadomość narodową”. Wątki fantastycznej historii implementowania archeologicznych artefaktów (szczątków tytułowej porcelany) w celu potwierdzenia tożsamości grupy i jej prawa do terytorium zostały zestawione z psychoanalityczną wiwisekcją podświadomości głównej bohaterki. Autorzy określają ten gatunek jako fikcyjny esej wideo.

Larissa Sansour (b. 1973 in Jerusalem). She studied fine arts in Copenhagen, London and New York. She lives and works in London and New York.

The video installation *In the Future, They Ate from the Finest Porcelain* (2015), created in collaboration with Søren Lind, combines the style of a science fiction movie with archeological and political threads. The artists state: ‘The film explores the role of myth for history, fact and national identity.’ The threads of a fantastic story of implementing archeological artefacts (remains of porcelain) in order to confirm the identity of a group and their right to a territory are confronted with the psychoanalytic vivisection of the subconsciousness of the protagonist. The artists define the genre as a fictitious video essay.





Geometria i architektura

Geometry and architecture

Fahd Burki (ur. 1981 w Lahaur, w Pakistanie). Ukończył National College of Arts w Lahaur (2013), studiował podyplomowo w Royal Academy of Arts w Londynie (2010). Mieszka i pracuje w Lahaur.

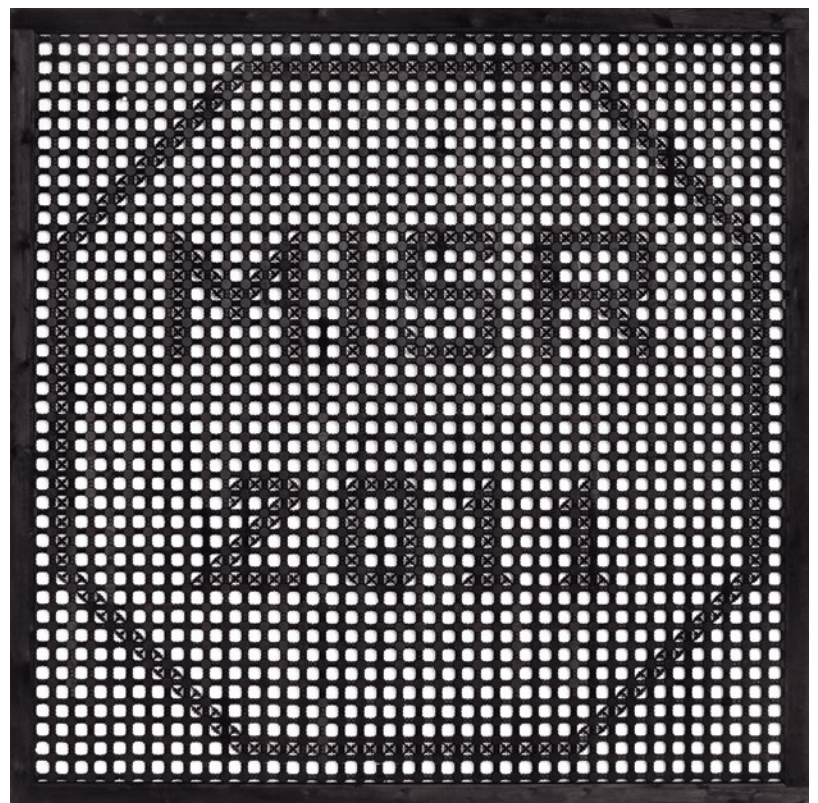
„Grafika *W stronę światła* powstała podczas rezydencji artystycznej *Pod innym niebem* (2013) w Edynburgu. Artystów zaproszono do przyjrzenia się pojęciu podróży, rzeczywistej i wyobrażonej. *W stronę światła* odnosi się do kosmologicznego rozumienia podróży, z założeniem, że nawet jeśli pozostajemy w bezruchu, świat cały czas podróżuje. Podróż ukazana jest jako upływ czasu, gdzie dzień zamienia się w noc, zmiany ulegają pory roku oraz pejzaż na przestrzeni wieków.

Praca *Somnambulizm* obrazuje tę skomplikowaną ideę poprzez kompozycję graficzną jak ze snu, sugerującą możliwość podróżowania, podczas gdy ciało śpi.

Rzeźby *Pozostałość* i *Postęp* pochodzą z wystawy indywidualnej w Grey Noise Gallery w Dubaju, zatytułowanej *Yield* (2013). Dotyczą pojęcia utopii. Prace te, łączące elementy komiczne z archetypami, mogą być postrzegane jako rozważania na temat marzeń o idealnym państwie. Grafika *Urna* (2012) pasuje do rzeźb z wystawy *Yield* i dotyka tych samych problemów”.

Fahd Burki (b. 1981 in Lahore, Pakistan). He graduated from the National College of Arts in Lahore (2013) and attended postgraduate studies at the Royal Academy of Arts in London (2010). He lives and works in Lahore.

“The screen print *Toward Light* is from a printmaking residency in Edinburgh titled *Below Another Sky* (2013). The invited artists were encouraged to explore the



Ziad Antar, *Budynek w Al-Aszrafijja zbudowany w 1992*, 2009, wydruk fotograficzny, dzięki uprzejmości artysty i Almine Rech Gallery, Bruksela

Ziad Antar, *Building in Achrafieh, built in 1992*, 2009, C-Print, courtesy of the artist and Almine Rech Gallery, Brussels

na sąsiedniej stronie:

Fahd Burki, *Postęp*, 2014, pleksi i stal nierdzewna, dzięki uprzejmości artysty i Grey Noise Gallery, Dubaj

opposite:

Fahd Burki, *Progress*, 2014, Perspex and lacquered stainless steel, courtesy of the artist and Grey Noise Gallery, Dubai

Fahd Burki, *Pozostałość*, 2014, pleksi, MDF, dzięki uprzejmości artysty i Grey Noise Gallery, Dubaj

Fahd Burki, *Residuum*, 2014, perspex and MDF, courtesy of the artist and Grey Noise Gallery, Dubai

Fahd Burki, *W stronę światła*, 2013, technika własna, papier, dzięki uprzejmości artysty i Grey Noise Gallery, Dubaj

Fahd Burki, *Toward Light*, 2013, screen print on paper, courtesy of the artist and Grey Noise Gallery, Dubai

Susan Hefuna, *Niebieskie rysunki*, 2011, z serii *Pejzaż miejski, Stambuł*, tusz, papier, dzięki uprzejmości artystki i galerii Pi Artworks, Londyn

Susan Hefuna, *Blue Drawings*, 2011, from the series *Cityscape Istanbul*, ink on paper, courtesy of the artist and Pi Artworks Gallery, London

Susan Hefuna, *Misr*, 2011, tusz, drewno, dzięki uprzejmości artystki i galerii Pi Artworks, Londyn

Susan Hefuna, *Misr*, 2011, ink, wood, courtesy of the artist and Pi Artworks Gallery, London



notion of 'Travel'. *Toward Light* allude to the cosmological understanding of travel, implying that we may be at rest in the world but the world is constantly travelling. This idea of travel is manifested through the passage of time as day turns to night, the change of seasons and transformation of terrain over the course of centuries.

Night Walk approaches this complex idea through a paired down graphic arrangement, portraying a dream like scenario it suggests the possibility of travel while the body sleeps.

The sculptures *Residuum* and *Progress* are from a solo presentation at the Grey Noise Gallery in Dubai in 2013, titled *Yield*. They reflect on the notion of utopia. Synthesizing the comical and the archetypal, the works can be viewed as contemplations on the desire for an ideal state. I feel that graphic work *Urn* (2012) fits in with the described sculptures and shares the same concerns.'

Susan Hefuna (ur. 1962 w Egipcie). Wychowała się w Niemczech i Austrii. Studiowała w Institut für Neue Medien Städtelschule we Francji (1992). Mieszka i pracuje w Kairze, Düsseldorfie oraz Nowym Jorku.

Na wystawie znalazły się dwa wykonane tuszem rysunkowe cykle *Pejzaż miejski, Stambuł* (2011). Delikatna kratownica czarnych lub błękitnych linii tworzy układ przypominający widzianą z góry siatkę ulic albo powiązań między mieszkańcami. Ślad gestu utrwalaony w linii zmiękcza geometrię przedstawienia. Poprzez odniesienia do przestrzeni publicznej, sieci i struktur, które znajdujemy w jej pracach, artystka opowiada o społecznych relacjach i problemach. Ulubionym motywem Susan Hefuny jest maszrabija — ozdobna krata w architekturze krajów arabskich, umieszczana najczęściej we frontowych oknach budynków, służąca zachowaniu prywatności. Wygląda przez nią kobieta, sama nie będąc widziana. Tym samym maszrabija staje się elementem zwyczajowo określającym przestrzeń społecznych zachowań. Na wystawie artystka pokazuje inspirowany maszrabiją relief z wplecionym w kratownicę napisem „Misr” — Egipt i „2011” — datą pamiętnych wydarzeń na placu Tahrir.

Susan Hefuna (b. 1962 in Egypt). Educated in Germany and Austria. She studied at the Institut für Neue Medien Städtelschule in Frankfurt (1992). Lives in Cairo, Düsseldorf and New York.

In the exhibition two drawings from her series *Cityscape Istanbul* (2011) are presented. A delicate grid of black or blue lines creates a system which resembles streets seen from above, or relations between citizens. The trace of gesture in the lines softens the geometry of the image. Through references to public space, networks and structures, Hefuna tackles the theme of social relations and problems. The artist's favourite motif is the *mashrabiya* — the decorative grids typical for Arab countries, usually placed in the front windows of buildings to protect privacy. A woman can look through the grating without being visible. Thus *mashrabiya* becomes an element which habitually defines the space of social interaction. In the exhibition the artist presents a relief inspired by the *mashrabiya* with an interwoven inscription 'Misr' — Egypt and '2011' — the date of the memorable events at Tahrir Square.

Ziad Antar (ur. 1978 w Sydonie, Liban). Ukończył agrotechnikę na Uniwersytecie w Bejrucie oraz École supérieure des Études Cinématographiques w Paryżu, mieszka i pracuje w obu miastach.

Prezentowany na wystawie wybór zdjęć z cyklu *Porzucony Bejrut* (2007) ukazuje opuszczone modernistyczne budowle miasta. Ekstrawaganckie hotele, malownicze brutalistyczne biurowce czy szpitale, z różnych przyczyn zostały porzucone lub nigdy ich nie ukończono. Autor tak je opisuje: „Przypominają mi one miejskie pomniki, ogromne, niedostępne rzeźby, których ukończenie zawieszono, pozostawiając je w niepewności. Podobnie wygląda obecna sytuacja Libanu”.

Ziad Antar (b. 1978 in Sydon, Lebanon). He graduated in agricultural engineering from the University of Beirut and from the École supérieure des Études Cinématographiques in Paris, he lives and works in both cities.

The selection of photographs from the series *Beirut Bereft* (2007) which are presented in the exhibition, show deserted modernist buildings in the city. Extravagant hotels, picturesque brutalist office buildings and hospitals, abandoned for various reasons or never completed. The author describes them as follows: 'They remind me of a city's monuments, gigantic and inaccessible sculptures, whose realisation lies suspended, conveying ambiguity. Exactly like the Lebanese situation.'

Kobiety między tradycją a zglobalizowanymi marzeniami

Women between tradition and globalised dreams

Arwa Al Neami (ur. w Chamis Muszajt, Arabia Saudyjska). Wychowywała się w zmilitaryzowanej bazie lotniczej King Khalid w Arabii Saudyjskiej. W 2010 roku ukończyła Al Miftaha Fine Art Village w Abha.

Na wystawie prezentujemy dwa filmy artystki pod tytułem *Never Never Land* (2014). Zdjęcia do nich nakręcone zostały w parku rozrywki okupowanym przez dziewczynki i młode kobiety. Tradycyjnie ubrane, z zasłoniętymi twarzami, szaleją na samochodzikach bądź karuzelach. Pojawiające się w tytule słowo „never” (nigdy) wielokrotnie występuje na tablicy z regulaminem lunaparku, gdzie zebrane są wszystkie zakazy i nakazy dotyczące „przypożyczonego zachowania”. Restrykcyjne reguły często przegrywają jednak z naturalną radością życia — raz po raz słyszymy spontaniczne wybuchy radości.



Arwa Al Neami (b. in Khamis Mushait, Saudi Arabia). She was raised on the air force base King Khalid in Saudi Arabia. In 2010, she graduated from Al Miftaha Fine Art Village in Abha.

Never Never Land (2014), which is presented in the exhibition, consists of two films by the artist. They were shot in a theme park, occupied by girls and young women. Traditionally dressed, with covered faces, they enjoy themselves in toy cars and merry-go-rounds. The word 'never' is repeated many times in the regulations of the amusement park where all the rules concerning 'decent behaviour' come together. Yet, the restrictive rules give in to the mere joy of life — spontaneous bursts of joy can be heard often.



Sarah Abu Abdallah (ur. 1990 w Al-Katif, Arabia Saudyjska). Studiowała na wydziale sztuk pięknych i designu na Uniwersytecie w Szardży oraz media cyfrowe w Rhode Island School of Design w Providence (2015). Mieszka i pracuje w rodzinnym mieście.

Film *Saudyjski samochód* (2012) powstał po powrocie artystki do Arabii Saudyjskiej po ukończeniu studiów w bardziej liberalnych Zjednoczonych Emiratach Arabskich. Obowiązujący w rodzinnym kraju zakaz prowadzenia przez kobiety samochodu wydał się jej wtedy jeszcze bardziej dotkliwy. Film dokumentuje akcję artystki — malowanie na różowo porzuconego wraku samochodu. Po jej zakończeniu autorka nie decyduje się jednak usiąść na fotelu kierowcy...

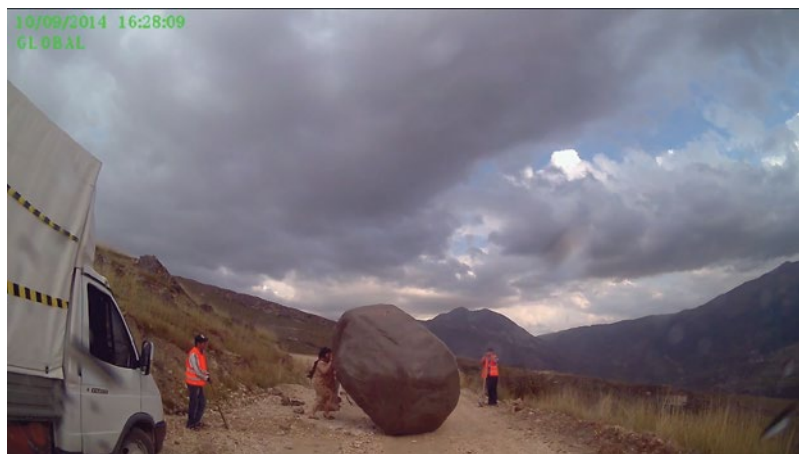
Drugi na wystawie film *Strefa sałatek* (2013) prezentuje młodą kobietę w klaustrofobicznych pomieszczeniach domu. Bohaterka wykonuje często absurdalne czynności, w tle słyszymy odgłosy życia rodzinnego, atmosfera frustracji rośnie, aż znajduje ujście w akcie destrukcji.

Sarah Abu Abdallah (b. 1990 in Al-Katif, Saudi Arabia). She studied at the Department of Fine Arts and Design at the University of Sharjah and Digital Media at the Rhode Island School of Design in Providence (2015). She now lives and works in her hometown.

The film *Saudi Automobile* (2012) was produced when the artist returned to Saudi Arabia after studying in the more liberal United Arab Emirates. She then found the fact that women are not allowed to drive in her country even more unjust. The film is a documentation of an action by the artist — painting an abandoned car wreck pink. Yet, after doing so the artist doesn't dare to sit at the steering wheel.

Her second film *Salad Zone* (2013) presents a young woman in the claustrophobic interior of her house. The protagonist is doing chores which are often absurd, and in the background we can hear the sounds of family life, the frustration is growing, and finally finds its outlet in destruction





Taus Makhacheva (ur. w 1983 w Moskwie). Ukończyła studia w Goldsmiths (2007) i w Royal College of Art w Londynie (2013). Mieszka i pracuje w stolicy Dagestanu, Machaczkałe oraz w Moskwie.

Na wystawie publiczność może zobaczyć i ściągnąć na swój telefon czy tablet pierwszy z cyklu filmów, w których Makhacheva wciela się w postać Super-Taus (2014). Nosi tradycyjny strój i dokonuje wielkich czynów (np. podnosząc głazy, odblokowuje drogę), jest silniejsza od mężczyzn z Dagestanu, choć obowiązują tam męzystowskie wzorce. Drugi film z udziałem superbohaterki dokumentuje jej starania w celu upamiętnienia dwóch dzielnych strażniczek z muzeum w Dagestanie: Khamisat Abdulayevy i Marii Korkmasowej, które udaremniły próbę kradzieży bezcennego obrazu Aleksandra Rodcznika. Super-Taus z poświęconym im pomnikiem na plecach rusza na poszukiwanie odpowiedniego dla niego miejsca. Odwiedza ważne instytucje sztuki, jak na przykład paryskie Centre Pompidou. Niestety, dotąd nie udało się jej znaleźć odpowiedniej lokalizacji. Cisi bohaterowie zwykle nie trafiają na pierwsze strony gazet.

Prezentację artystki dopełnia projekt *19 dni* powstały w 2014 roku we współpracy z zawodowym fotografem Shamillem Gadzhidadaevem dla Ibraaz Online Platform. Tradycyjnie ślubom w Dagestanie towarzyszą kosztowne wesela organizowane w ogromnych salach bankietowych. Suknie ślubne są rozmaite: od stroju zachodniego, przez łączące zachodnią modę z hidżabem, po wersje bardziej lokalne. Artystka i fotograf postanowili przyjrzeć się temu zjawisku i w ciągu jednego dnia przeniknąć na jak największą liczbę weselnych przyjęć. W ten sposób elegancko ubrana Makhacheva jadła, piła, tańczyła i składała życzenia parom młodym na 19 weselach w ciągu jednego dnia. Efekty tej akcji obejrzyć można na fotografiach o standardowym pocztówkowym formacie, a najbardziej efektowne zdjęcie zabrać na pamiątkę. Projekt zwraca uwagę na siłę tradycji i przemiany konwenansu w danej społeczności. ●●●

Taus Makhacheva (b. 1983 in Moscow). She graduated from Goldsmiths (2007) and the Royal College of Art in London (2013). She lives and works in Makhachkala, the capital of Dagestan, and in Moscow.

In the exhibition the public may see and download onto their phones or tablets the first of a series of films in which Makhacheva plays the role of Super-Taus (2014). She wears traditional clothing and she does heroic deeds (e.g. by lifting rocks, unblocking a road), she is stronger than the men in Dagestan, although it is a country where machismo prevails. The second film with the same heroine documents her

Taus Makhacheva, *Super-Taus*, 2014, wideo, dzięki uprzejmości artystki

Taus Makhacheva, *19 dni*, we współpracy z Shamillem Gadzhidadaevem, Machaczkała, 14.09.2014, wyprodukowany dla Ibraaz Online Platform, dzięki uprzejmości artystki

Adel Abidin, *Zakryj się!*, 2014, instalacja wideo, 4'25", dzięki uprzejmości artysty

Taus Makhacheva, *Super-Taus*, 2014, video, courtesy of the artist

Taus Makhacheva, *19 a Day*, in collaboration with Shamil Gadzhidadaev, Makhachkala, 14.09.2014, produced for Ibraaz Online Platform, courtesy of the artist

Adel Abidin, *Cover Up!*, 2014, videoinstallation, 4'25", courtesy of the artist

na sąsiedniej stronie:

Sarah Abu Abdallah, *Strefa sałatek*, 2013, wideo, 21'27", dzięki uprzejmości artystki

Sarah Abu Abdallah, *Saudijski samochód*, 2012, wideo, 10', dzięki uprzejmości artystki

Arwa Al Neami, *Never Never Land*, 2014, wideo, dzięki uprzejmości artystki

opposite:

Sarah Abu Abdallah, *Salad Zone*, 2013, wideo, 21'27", courtesy of the artist

Sarah Abu Abdallah, *Saudi Automobile*, 2012, wideo, 10', courtesy of the artist

Arwa Al Neami, *Never Never Land*, 2014, wideo, courtesy of the artist

attempt to honour two brave female guards from a museum in Dagestan: Khamisat Abdulayeva and Maria Korkmasova, who prevented the theft of a valuable painting by Rodchenko. Super-Taus carrying a monument dedicated to the two women tries to find a proper place for it. She visits important art institutions, such as the Centre Pompidou in Paris. Unfortunately, so far she hasn't found a location for it. Quiet heroes usually don't make the news.

The artist's presentation is completed by the *19 a Day* project, created in 2014 in collaboration with photographer Shamil Gadzhidadaev for the Ibraaz Online Platform. Traditionally the weddings in Dagestan are accompanied by expensive receptions organised in huge banquet rooms. The wedding dresses come in all shapes and styles: from western-style through mixing hijab with western fashion, to more traditional forms. The artist and the photographer decided to focus on this phenomenon and to intervene in as many wedding receptions as possible during one day. The smartly dressed Makhacheva ate, drank, danced and congratulated newlyweds at 19 wedding parties during one day. The effect is recorded in photographs in a standard postcard format, and the most impressive photograph has been reproduced as such to be taken away. The project points at the power of tradition and the changes of convention in a given society. ●●●

Magda Kardasz

Korekta tekstów angielskich | English proofreading: Daniel Malone

Opracowano na podstawie nadesłanych materiałów i stron internetowych artystów.

Based on the materials received from the artists, galleries and taken from the artists' websites.



7.11.16–8.01.17

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

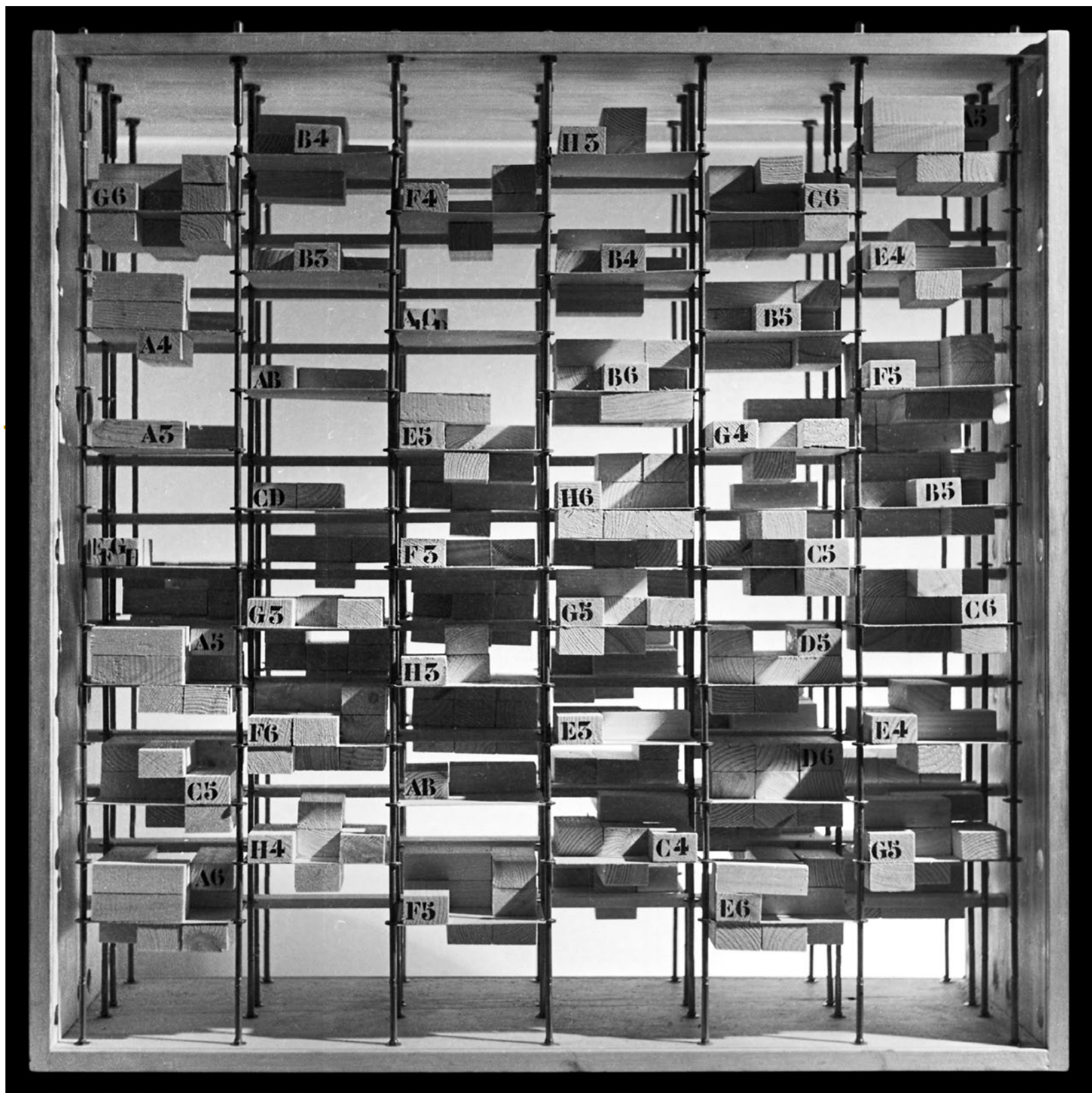
Jacek Damiński. Makroformy

Jacek Damiński. Macro-forms

kuratorzy | curators: Sarmen Beglarian, Małgorzata Kuciewicz

współpraca | collaboration: Fundacja Polskiej Sztuki Nowoczesnej | Polish Modern Art Foundation

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



Jacek Damieński, budowa makroinstalacji *Warszawa XXX*, 1974, archiwum Jacka Damieńskiego, dzięki uprzejmości Fundacji Polskiej Sztuki Nowoczesnej

na sąsiedniej stronie:

Jacek Damieński, Viola Damieńska, *Dom indywidualny ewoluujący*, V Biennale Młodych, Paryż, 1967, archiwum Jacka Damieńskiego, dzięki uprzejmości Fundacji Polskiej Sztuki Nowoczesnej

Jacek Damieński, construction of the macro-installation *Warszawa XXX*, 1974, Jacek Damieński's archive, courtesy of Polish Modern Art Foundation

opposite:

Jacek Damieński, Viola Damieńska, *Personal Evolving House*, The 5th Young Artists' Biennale, Paris, 1967, Jacek Damieński's archive, courtesy of Polish Modern Art Foundation



Architektura dla kosmosu

Architecture for the Universe

Z Jackiem Damieńskim rozmawia Magda Roszkowska

Jacek Damieński talks to Magda Roszkowska

Twórca Wydziału Wzornictwa oraz opiekun merytoryczny pana dyplomu na warszawskiej ASP, Lech Tomaszewski, zakończył jeden ze swoich wykładów poświęconych topologii słowami: „I wszystko to nie ma zastosowania w architekturze”. Po latach wspominał pan, że jest mu wdzięczny za to zdanie, bo w pewien sposób nadało kierunek pana praktyce twórczej. W jakim sensie tworzenie projektów niemających ściśle określonego zastosowania jest dla architektury, skądinąd bardzo praktycznej dziedziny, istotne?

Lech Tomaszewski na prośbę Jerzego Sołtana spędził pół roku w Paryżu, porządkując pisma Roberta Le Ricolais, francuskiego architekta i inżyniera zgłębiającego problemy topologii. Po powrocie do Polski napisał książkę systematyzującą tę wiedzę, niestety nieopublikowaną. Szczególną uwagę poświęcił powierzchniom jednostronnym, takim jak wstęga Möbiusa czy butelka Kleina i to właśnie o nich jako pozbawionych użyteczności formach mówił podczas tego wykładu. „I wszystko to nie ma zastosowania w architekturze” — to zdanie do dzisiaj silnie na mnie oddziałuje. Czy to znaczy: nie ma zastosowania, a jest piękne? Czy też: nie ma zastosowania i dlatego jest piękne? W inżynierii wstęga Möbiusa była wykorzystywana do ekonomicznego eksploataowania pasów transmisyjnych, ale w architekturze nikt się tą problematyką nie zajmował. W 1968 roku wpadłem na koncept stworzenia projektu *Basenu topologicznego*, czyli kryto-otwartej pływalni z ruchomą powłoką, która w zależności od pogody może być dachem lub dnem basenu. Gdy jest zimno, tworzy ona nad lustrem wody rodzaj parasola, natomiast w słoneczny dzień znajduje się pod powierzchnią wody jako druga niecka. Ta sama woda znajduje się więc raz w przestrzeni wewnętrznej, a raz na kopule parasola, gdy

ten wpływa pod lustro wody. Pokazałem ten szkic Tomaszewskiemu, a on uznał, że jest to pierwsze zastosowanie topologii w architekturze. Potem mówił mi, że gdy schemat mojej pływalni był prezentowany podczas wykładu na jednej z uczelni w Stanach, w audytorium rozległy się brawa.

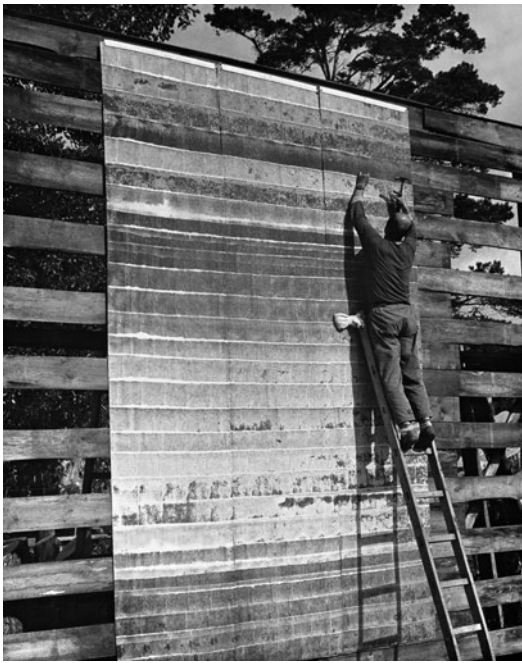
To zdanie z wykładu Tomaszewskiego rozbudziło moje zainteresowanie topologią — zacząłem o niej myśleć przez pryzmat architektury. Zgłębianie obszarów, które na pierwszy rzut oka wydają się bezużyteczne, pozwala projektantowi dojrzeć w architekturze potencjały, które pozostają niewidoczne w realizacjach podporządkowanych funkcji.

Problematyka powierzchni jednostronnych stanowi wyzwanie dla codziennej praktyki architektów, bo kwestionuje jedno z podstawowych wyobrażeń o przestrzeni: istnienie wnętrza i zewnątrz, dzięki czemu zmusza do szukania zupełnie innych sposobów konceptualizowania świata. Czy zastanawiał się pan kiedyś nad tym, jak mogłyby wyglądać miasta topologiczne?

Po latach doszedłem do wniosku, że stałem się więźniem topologii, bo w gruncie rzeczy jej zasadnicze formy, jak wstęga Möbiusa, butelka Kleina czy torus są strukturami zamkniętymi. Trudność polega na tym, żeby myśleć o nich w sposób, który je otwiera, wyprowadza poza logikę przedmiotu i uprzestrzennia. Mam nadzieję, że instalacja, którą przygotowuję na wystawę w Zachęcie, będzie właśnie takim działaniem: wykraczającym poza topologię, choć czerpiącym z jej dziedzictwa. Pierwotnie miała to być kopia mojego dyplomu zrealizowanego pod opieką Tomaszewskiego, czyli *Powierzchniowo zmiennego przykrycia* wystawy, ale ostatecznie daleko poza ten pomysł wykracza — jest hołdem dla Lecha Tomaszewskiego.

Oskar Hansen nie odwoływał się do topologii, ale jego koncepcja Formy Otwartej, będącej tłem dla zdarzeń społecznych, może być rozumiana właśnie jako przewyżczenie ograniczeń architektury. Przykładów realizacji, które nadają przestrzeni zupełnie nowy wyraz, jest więcej. Kiedyś w niedzielę wielkanocną z moim przyjacielem i współpracownikiem Janem Gootsem wybraliśmy się na osiedle na Kole zaprojektowane przez Szymona i Helenę Syrkusów. Mieszkańcy galeriowców akurat wychodzili z mieszkań i szli ze święconkami w stronę pobliskiego kościoła, świeciło słońce — powstała niezwykła aura. W architekturze szukam właśnie takich momentów, gdy przestrzeń pozwala ujawnić się formie społecznej, a ta z kolei zdolna jest do wytworzenia momentu wzniosłości. Dziś wielu uznaje osiedle na Kole za substandardowe, ale jego dogłębnie przemyślana forma pozwala ludziom oderwać się od codzienności i otworzyć na nowe doświadczenie przestrzeni, gdzie świat na chwilę staje się przezroczysty. Myślę, że tego typu przeżyć wywołanych obcowaniem ze specyficzną formą przez całe życie poszukiwał Jerzy Sołtan. Miałem szczęście spotkać tych wszystkich niesamowicie zdolnych ludzi, którzy wpłynęli na moje myślenie o architekturze.

Helena Syrkusowa była promotorką pana drugiej pracy dyplomowej na Wydziale Architektury Politechniki Warszawskiej, w ramach której przedstawił pan projekt domów ewoluujących dla Ursynowa — jak mówią kuratorzy wystawy: jedyny w Polsce przykład architektury metabolicznej. Dwadzieścia kilka lat później wraz z Janem Gootsem, wieloletnim współpracownikiem, przygotowaliście na konkurs projekt zagospodarowania przestrzeni wokół Pałacu Kultury i Nauki, a cztery lata później



Jacek Damiński podczas pracy nad makroinstalacją *Przedłużania*, pracownia w Skrzypkach, 1987, archiwum Jacka Damińskiego, dzięki uprzejmości Fundacji Polskiej Sztuki Nowoczesnej

na sąsiedniej stronie:

Jacek Damiński, Jan Goots, Pawilon Belgijski na Expo '92 w Seville, praca konkursowa, 1989, archiwum Jacka Damińskiego, dzięki uprzejmości Fundacji Polskiej Sztuki Nowoczesnej

Jacek Damiński, makroinstalacja *Chmura*, 1994, archiwum Jacka Damińskiego, dzięki uprzejmości Fundacji Polskiej Sztuki Nowoczesnej

Jacek Damiński during work on the *Extensions* macro-installation, studio in Skrzypki, 1987, Jacek Damiński's archive, courtesy of Polish Modern Art Foundation

opposite:

Jacek Damiński, Jan Goots, Belgian Pavilion at the Expo '92 in Seville, competition entry, 1989, Jacek Damiński's archive, courtesy of Polish Modern Art Foundation

Jacek Damiński, *Cloud* macro-installation, 1994, Jacek Damiński's archive, courtesy of Polish Modern Art Foundation

przedstawił pan pomysł stworzenia *Miasta binarnego Warszawa–Łódź*. Czy po latach wyłania się z nich jakaś spójna wizja przestrzeni miejskiej?

W naszej wieloletniej współpracy z Janem Gootsem, belgijskim architektem i moim przyjacielem, za wszelką cenę próbowaliśmy omijać design. Bo to pomyłka — obłędne skupienie na przedmiocie, jego funkcji i walorach estetycznych. Staraliśmy się więc wytwarzać nie tyle przedmioty, ile sytuacje, w których przestrzeń rezonuje z człowiekiem, dzięki czemu nie czuje się on przez nią przytłoczony i może się w niej odnaleźć.

W projekcie dyplomowym zaproponowałem bloki, w których tkanka mieszkalna ewoluje wraz z rozrostem rodziny. Główny zamysł opierał się na stopniowym dzieleniu przestrzeni oraz możliwości łączenia ze sobą mieszkań tak, by trzypokoleniowa rodzina mogła w dogodnych warunkach metrażowych żyć pod jednym dachem. Projekt był oparty na ogromnej dawce wiedzy, jakiej dostarczyła mi Sylwia Dobrowolska, która prowadziła badania na temat struktury rodziny w Zakładzie Mieszkalnictwa w Instytucie Wzornictwa Przemysłowego.

Dziś, kiedy znów planuje się rozwój mieszkalnictwa społecznego, taka wiedza jest na wagę złota. Gdyby teraz zgłosił się do mnie jakiś zleceniodawca, chciałbym do tego pomysłu wrócić, bo wydaje mi się on wciąż aktualny. Nawet mam dla niego miejsce: park przy Pałacu Kultury i Nauki.

W projekcie ścisłego centrum Warszawy przewidywaliście kompletną likwidację parku wokół PKiN i powrót do przedwojennego rozkładu ulic, co wiele osób uznało za propozycję zbyt kontrowersyjną. Dlaczego ten symboliczny powrót wydał się panu istotny?

Doskonale pamiętam, że przed wojną istniała tam gęsta siatka ulic, którymi chodziłem do mieszkania dziadków, dlatego likwidowanie parku to nie jest dla mnie temat tabu. W projekcie centrum chodziło też o to, by PKiN przestał w tak jednoznaczny sposób dominować nad wszystkim dookoła. Podstawowym elementem konstrukcyjnym projektu była przestrzenna parcela, tak zwany moduł pusto-pełny, czyli rudymenarna forma stanowiąca projekcję w przestrzeń czarnego kwadratu Malewicza. Moim zdaniem istnieją w świecie pewne kanoniczne formy, które charakteryzuje niebywała spójność, siła wyrazu i logika — jak właśnie moduł pusto-pełny, czyli sześcian z dziurą w środku. Stał się on podstawowym budulcem tkanki tego fragmentu miasta, zarówno w planie wertykalnym, jak i horyzontalnym. Powrót do dawnej siatki ulic nie jest po prostu gestem architektonicznym, ale i dramatycznym, który w przestrzeni użytkowej uruchamia pracę pamięci. Nasz projekt nie tyle był zbyt kontrowersyjny, ile właściwie nie został zauważony. W moim przekonaniu w konkursach uczestniczy się nie po to, żeby wygrać, ale by wnieść w obszar namysłu nad architekturą nowe jakości. Innym przykładem wyznawanej przez nas filozofii był projekt uniwersytetu w Kalabrii, który wznosił się ponad miastem w formie kładki i biegł od gór do morza, a poszczególne wydziały rozlokowane były w zależności od otaczającego dane

miejsce środowiska: nauki społeczne i humanistyczne znajdowały się w centrum miasta, geologia u podnóża gór, a rolnictwo czy nauki przyrodnicze były na jego obrzeżach, niedaleko morza. Kiedy pojawi się taka spójna idea, po prostu nie można odpuścić i oglądać się na koszty realizacji czy cokolwiek innego.

Można wywnioskować z tego, że cała pańska praktyka twórcza polegała na przeciwstawianiu się architekturze przedmiotu i poszukiwaniu jakiejś zintegrowanej z przestrzenią koncepcji form. W jednym z manifestów napisał pan nawet, że przedmiot zabija czytelność przestrzeni. Na czym w takim razie ma ona polegać?

Szukam momentu, kiedy przedmiot rozpuszcza się w przestrzeni i z nią scala. Celem wysiłku twórczego powinna być walka z fetyszyzmem przedmiotowym, czyli z chorobliwym przywiązaniem do pewnych obiektów, na przykład aut, kobiecej mody czy produktów przemysłu aptecznego. Im w obiekcie jest więcej prestiżu, tym bardziej jego dojmująca obecność zabija wszystko dookoła.

Ten problem pojawia się niemal na każdym poziomie analizy zjawisk. Na przykład: jak aktywizować potencjał mało zamożnego kraju? Wcale nie poprzez permanentne dowartościowanie centrów, ale poprzez scalanie układów, w których poszczególne miasta przestaną funkcjonować jako osobne byty, a zaczną być rozpatrywane w relacji do siebie, tak by wzajemnie mogły się dopełniać. Na tej przesłance opierał się projekt miasta binarnego. Jego głównym elementem był międzynarodowy port lotniczy usytuowany pomiędzy Warszawą a Łodzią, który odgrywał rolę integrującą, ułatwiał kontakt ze światem i skracał dystans pomiędzy tymi aglomeracjami.

W jednej z rozmów z Małgorzatą Kuciewicz powiedział pan, że „architektura to dyrygowanie kosmosem, a nie rozstawianie pudełek w terenie”.

Kosmos to nie jest coś bardzo od nas oddalonego, bo gdy tu teraz siedzimy, jego fragment opiera się o nasze dłonie. Świadomość, że w pracy projektowej przystępujemy do konfrontacji z kosmosem i wciągamy go w orbitę naszego działania, zmienia perspektywę i pozwala zerwać zasłonę konwencji, blichtru, demagogii i fetyszyzacji towarów we współczesnym kapitalizmie. Stawką w tej grze jest wytworzenie złożonej i niejednoznacznej sytuacji, która będzie w stanie uaktywnić potencjał percepcyjny i umysłowy człowieka, zachęcać do wejścia w dialog zamiast zatrzymania się na prostym stwierdzeniu: podoba mi się lub nie.

Przez wiele lat projektował pan wystawy między innymi polskich produktów na krajowe i międzynarodowe targi. Czy przestrzeń wystaw służyła panu jako prototyp albo pole eksperymentów dla rozwiązań wykorzystywanych później w projektach czy instalacjach przewidzianych dla przestrzeni miejskiej?

Nieważne, czy projektuję wystawę ceramiki na targi, czy makroinstalację w mieście — taką jak *Warszawa XXX* w 1974 roku na (obecnym) placu Piłsudskiego, za każdym razem muszę nawiązać dialog z kosmosem, wyrwać widzów z codzienności, wstrząsnąć

ich światem poprzez wzbudzenie odpowiednich wzruszeń. Skala przestaje mieć znaczenie, liczy się indywidualne podejście do każdego przypadku. Dla każdej sytuacji problemowej istnieje napisana przez kontekst partytura, musimy tylko uzyskać odpowiedni wibrujący ton. Le Corbusier mówił o pracy architekta, że jest to „bycie w stanie sądzenia” i zgadzam się z nim: praca twórcza wymaga jakiegoś skrajnego wysiłku, pochylecia się, wczucia i zauważenia odpowiedniego momentu.

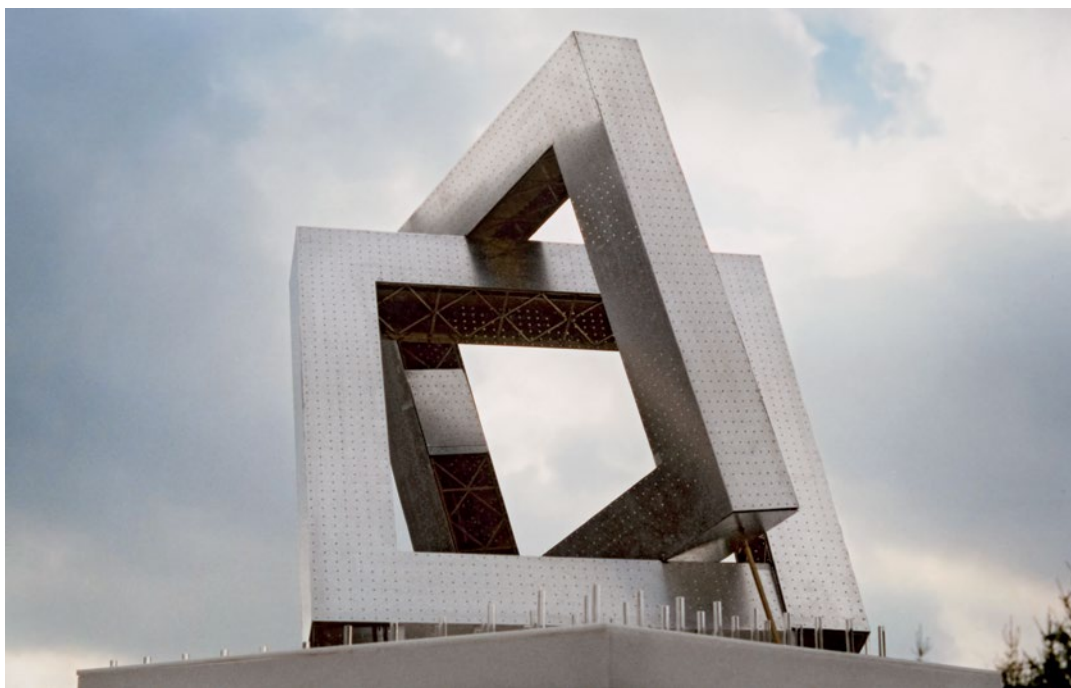
W jakim stopniu ten kosmiczny sposób rozumienia przestrzeni jest konsekwencją pana doświadczeń jako szybownika czy zeglara?

Dzięki nim nauczyłem się czerpać przyjemność z samotnego obcowania z przyrodą. W ogóle myślę, że najlepszym typem człowieka jest osobnik odziany tylko w kąpielówki, to znaczy bezbronny w konfrontacji z naturą. W sytuacjach ekstremalnych na wodzie i w powietrzu człowiek doświadcza czegoś, czego właściwie nie da się opisać słowami, można próbować jakoś to ująć poprzez pracę z formą. Na przykład moja makroinstalacja *Chmura*, czyli ogromna czarna płachta unosząca się nad placem Piłsudskiego, była dalekim echem doświadczenia burzy w powietrzu.

Swoją pracownię w Skrzypkach wybudował pan własnoręcznie. Czy w konfrontacji z materia, a nie tylko jej wizją, udało się panu uciec od przedmiotowości?

W założeniu moja pracownia składała się z części zabudowanych, które płynnie przechodzą w rozległe i otwarte na otaczającą rzeczywistość przestrzenie puste. Chodziło mi o to, żeby miejsce pracy i mieszkania zintegrować z płynącą w pobliżu rzeką, a z drugiej strony z łąką, one jak gdyby przechodzą przez dom. Gdy jednak w końcu tam zamieszkałem, okazało się, że ta surowa forma zupełnie przeprojektowała mój stosunek do życia. Mieszkański dom pełni funkcję bezpiecznej przystani, oddzielającej domowników od niebezpieczeństw świata zewnętrznego, w mojej pracowni podczas burzy byłem całkowicie wystawiony na wałęsę dookoła pioruny i naprawdę się bałem. Rezonans z naturą oczyszcza. ●●●

Jacek Damięcki (ur. 1935) — absolwent Wydziału Architektury Wnętrz Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie (dyplom 1961) oraz Wydziału Architektury Politechniki Warszawskiej (dyplom 1969). W latach sześćdziesiątych w Zakładach Doświadczalnych Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie wykonywał prace studialne we współpracy z Lechem Tomaszewskim i Jerzym Sołtanem. We Francji współpracował z Shadrachem Woodsem przy opracowywaniu koncepcji architektury policentrycznej. Od lat siedemdziesiątych zrealizował kilkadziesiąt prac z zakresu architektury, wzornictwa, wystawiennictwa, scenografii, grafiki i malarstwa. Projektuje obiekty z myślą o doświadczaniu zjawisk przestrzennych czy atmosferycznych, m.in. reagujące na żywioły. Prowadzi działania w przestrzeni miasta o wielkiej skali i z udziałem tłumu, określane jako makroinstalacje.





The creator of the Faculty of Design and the tutor of your diploma at the Academy of Fine Arts in Warsaw, Lech Tomaszewski, finished one of his lectures on topology with the following words: ‘all this has no application in architecture’. Many years later, you mentioned that you were grateful for this phrase, because it somehow gave direction to your artistic practice. Why do you find creating projects with no particular application in architecture important in this — very practical — field?

Lech Tomaszewski spent six months in Paris, upon the request of Jerzy Sołtan, sorting the writings of Robert Le Ricolais, French architect and engineer investigating the problems of topology. When he came back to Poland, he wrote a book systemising his knowledge, unfortunately it never got published. He gave special attention to one sided surfaces, such as the Möbius strip or Klein bottle, and these were exactly the forms with no practical use he mentioned during his lecture. The phrase ‘all this has no application in architecture’ — still appeals to me. Does it mean: it has no application, yet it is beautiful? Or: it has no application, therefore it is beautiful? The Möbius strip was applied in engineering for the purpose of more economical use of mechanical belts, but in architecture nobody dealt with those ideas. In 1968, I came up with the idea to create the *Topology Pool*, i.e. a roofed/open swimming pool with a mobile envelope, which — depending on the weather — can be the roof or the bottom of the pool. When it’s cold, it can create a kind of umbrella above the water, whereas on a sunny day it is under the water as a second basin. The same water sometimes is inside and sometimes on the dome of the umbrella, when the envelope goes under the surface

of the water. I showed my sketch to Tomaszewski and he stated that this was the first use of topology in architecture. Later he told me that when the diagram of my swimming pool was presented during a lecture at one of the American universities it got a lot of applause.

This statement from Tomaszewski’s lecture stirred my interest in topology — I began to think about it in the context of architecture. Researching areas which seem to be useless at first glance enables the architect to discover potentials that stay invisible in projects which are subordinate to function.

The issue of one sided surfaces is a challenge for everyday architectural practice, as it questions one of the basic ideas about space: the existence of the inside and outside; that’s why it forces you to seek totally different ways of conceptualising the world. Did you ever imagine what topological cities could look like?

After many years, I came to a conclusion that I became a prisoner of topology, because its basic forms, such as the Möbius strip, the Klein bottle or torus are closed structures. The difficult part is to think about them in ways that open them, bring them beyond the logic of the object and make them spatial. I hope that the installation which I prepare for the exhibition in Zachęta, will have such an effect: going beyond topology, although inheriting from it. It was supposed to be a copy of my diploma which I implemented under Tomaszewski’s guidance, i.e. the *Exhibition Cover with Changing Surface*, but it went much further — it is my homage to Lech Tomaszewski. Oskar Hansen did not refer to topology

Jacek Damiński, makroinstalacja *Chmura*, 1994, archiwum Jacka Damińskiego, dzięki uprzejmości Fundacji Polskiej Sztuki Nowoczesnej

na sąsiedniej stronie:

Jacek Damiński, *Phywające schronienie*, 1999, archiwum Jacka Damińskiego, dzięki uprzejmości Fundacji Polskiej Sztuki Nowoczesnej

Jacek Damiński, *Cloud* macro-installation, 1994, Jacek Damiński’s archive, courtesy of Polish Modern Art Foundation

opposite:

Jacek Damiński, *Floating Shelter*, 1999, Jacek Damiński’s archive, courtesy of Polish Modern Art Foundation



foto | photo by Igor Sawoško

but his idea of Open Form as the background of social occurrences, can be understood exactly as overcoming architecture's limitations. There are more examples of projects that give space a completely new dimension. Once on an Easter Sunday, I went with my friend and collaborator Jan Goots to the housing development in Koło, designed by Szymon and Helena Syrkus. The inhabitants of the gallery-access blocks of flats were going to the church — there was a unique atmosphere. This is what I'm looking for in architecture: such moments when the space enables manifestation of the social form, which in turn is able to create a moment of sublimity. Today many people believe the estate in Koło is below standard, but its deliberate form enables people to take a break and open to new experiences, where the world becomes transparent for a moment. I think Jerzy Sołtan was always looking for such experiences triggered by contact with a specific form. I was lucky to meet all those incredibly gifted people, who influenced my way of thinking about architecture.

Helena Syrkus was the promotor of your second diploma at the Architecture Department of the Warsaw School of Technology — a project of evolving houses for the Ursynów estate, according to the curators of your exhibition: the only Polish example of metabolic architecture. Twenty years later, together with Jan Goots, your long collaborator, you created a project for arranging the space around the Palace of Culture

and Science in Warsaw and four years later you came up with the idea of creating a *Binary City Warsaw–Łódź*. Is there some coherent vision of city space behind those projects?

In our long collaboration with Jan Goots, Belgian architect and my friend, we were always trying to avoid design. Because it is a mistake to focus insanely on the object, its function and visual values. We were trying to produce not so much objects but situations where the space resonates with people, thanks to which they don't feel overwhelmed and can relate to it.

In my diploma I proposed blocks of flats where the tissue of the living space evolves along with the growth of the family. The main concept was to divide the space gradually and to be able to combine several flats so that three generations could live together in convenient conditions. The project was based on the data I gained from Sylwia Dobrowolska, who conducted research on family structure, at the Housing Department of the Institute of Industrial Design. Today when planning social housing is again an issue, such knowledge is very valuable. If someone approached me today, I would be very happy to continue with this idea, as I think it is still quite up-to-date. I even see a location for it: the park surrounding the Palace of Culture and Science.

In a project for the strict centre of Warsaw, you envisaged complete deconstruction of the park surrounding the Pal-

ace of Culture and Science and reestablishing the pre-war street plan, which many people saw as a very controversial project. Why did you believe this symbolic come-back was important?

I remember very well a dense grid of streets before the war — I used to pass by on my way to my grandparents' flat — therefore the removal of the park is no taboo for me. In the project we also wanted to reduce the dominating position of the Palace of Culture and Science. The main construction element was a spatial module, the so called empty-full module, a rudimentary form being a spatial projection of Malevich's black square. I believe that there are some canonical forms, characterised by great coherency, expression and logic, such as the empty-full module — a cube with a hole inside. In our project, it became the major building block of the tissue of this fragment of the city, both in the vertical and horizontal plan. Returning to the former street plan is not only an architectural gesture, but a dramatic one, which animated memory in the functional space.

Our project wasn't that much controversial, I would rather say it went completely unnoticed. In my opinion, you don't take part in competitions to win, but to bring new quality into architectural discourse.

Another example of our thinking about architecture was the project of the University in Calabria, which was placed above the city in the form of a platform and ran from the mountains to the sea, and the departments



where located in relation to the environment: social studies and humanities were in the city centre, geology at the bottom of the mountains, agricultural or natural studies on the outskirts, close to the sea. When such a coherent idea emerges, you simply cannot give up and get limited by costs or anything else.

So one could say that in your practice you focused on opposing the object in architecture and looking for some idea of forms integrated with the space. In one of your manifestos you even wrote that the object kills the comprehensibility of the space. What do you mean?

I am looking for a moment when the object dissolves in the space and they become one. The aim of my creative effort is to fight fetishism of objects, insane attachment to some kind of objects, such as cars, fashion, products of pharmaceutical industry. The more prestigious the object the more its dominating presence kills all that's around.

This problem emerges at every level, if you start analysing phenomena. For example, how to activate the potential of a poor country? Obviously, not through permanent investment in the centres, but through integrating systems, where individual cities will no longer function as separate entities, but will be considered in relation to each other, so they can complete each other. The project of the binary city was based on this assumption. Its main concept was to create an international airport half way between Warsaw and Łódź, which would play an integrating role, enable contact with the whole world and shorten the distance between the two agglomerations.

In a conversation with Małgorzata Kuciewicz you said that 'architecture is about conducting the universe, not placing boxes in a field'.

The universe isn't something very distant; as we are sitting here, part of it touches our hands. The awareness that in your work you are actually confronted with the universe and you place it in the orbit of your actions, changes the perspective and allows you to get rid of the curtain of convention, bling, demagoguery, and fetishisation of goods in contemporary capitalism. The stake in this game is creating a complex and ambiguous situation, which would activate the perceptive and mental potential of human beings, and encourage them to engage in dialogue rather than stop at the simple statement: I like it, or I dislike it.

For many years you've been designing exhibitions, among others of Polish products for national and international fairs. Did you treat the space of the exhibitions as a prototype or a testing ground for solutions which you later used in projects or installations for the city space?

It makes no difference if I design an exhibition of ceramics for a fair or a macro-installation in the city, such as *Warszawa XXX* in 1974 at the (now) Piłsudski square — every time I need to engage in this dialogue with the universe, pull the viewers out of their everyday life, shake their world by stirring certain emotions. The scale doesn't matter, the individual approach to each case is important. For each problem there is a score written by the context, one only needs to find the right vibration. Le Corbusier said that the work of the architect is to be in 'the state of judging' and I agree: creative work requires extreme effort, leaning over something, feeling it and noticing the right moment.

To what extent this universal way of understanding the space is a consequence of your experiences as sailor or glider pilot?

Thanks to those experiences I learnt to enjoy loneliness in nature. I believe the best kind of human being is someone dressed only in a swimming suit — vulnerable in the confrontation with nature. In extreme situations on water and in the air one experiences something that is hard to describe with words, one can express it somehow through working with form. For example, my macro-installation, *Cloud*, a huge black sheet above Piłsudski Square, was a distant echo of experiencing a storm while in the air.

You build your own studio in Skrzypki, did you manage to escape objectification when confronted with matter, not just envisioning it?

The idea was to create a studio with built-up parts smoothly transforming into spacious empty spaces open to the surroundings. I wanted to integrate the working and living spaces with the nearby river and meadow which somehow pass through the house. When I finally began to live there I found out that this austere form completely changed my attitude to life in general. A bourgeois house is a sort of safe harbour, which protects the inhabitants from the dangers of the outside world, whereas in my studio during a thunderstorm I was really exposed to the lightning around me, and I was really afraid. Resonating with nature is detoxicating. ●●●

Jacek Damiński (b. 1935) — graduate at the Interior Design Department of the Academy of Fine Arts in Warsaw (1961) and the Department of Architecture at the Warsaw University of Technology (1969). In the 1960s he created studio works at the Art and Research Unit of the Academy of Fine Arts in Warsaw, together with Lech Tomaszewski and Jerzy Sołtan. In France he collaborated with Shadrach Woods at creating the concept of poly-centric architecture. Since the 1970s, he realised several dozen projects in the field of architecture, exhibition design, set design, graphics and painting. He designs objects aiming at experiencing spatial and atmospheric phenomena, e.g. reacting to elements. He organises actions in the city space on a huge scale and with the participation of crowds of people, which he calls macro-installations.

Jacek Damiński, *Całun*, 2010, Centrum Rzeźby Polskiej w Orońsku, archiwum Jacka Damińskiego, dzięki uprzejmości Fundacji Polskiej Sztuki Nowoczesnej

Jacek Damiński, *Shroud*, 2010, Centre of Polish Sculpture in Orońsko, Jacek Damiński's archive, courtesy of Polish Modern Art Foundation

21–31.01.2017

WRACAJĄC DO BIAŁOWIEŻY RETURNING TO BIAŁOWIEŻA



Projekt *Wracając do Białowieży* jest inspirowany organizowanymi w latach 1960–1980 Ogólnopolskimi Plenerami Białowieskimi. Kuratorzy projektu Jan Szewczyk oraz Tomasz Koszewnik, nawiązując do analitycznego i abstrakcyjnego epizodu tej tradycji, do współpracy zaprosili artystów, badaczy, przyrodników oraz społeczność lokalną Białowieży. Otworzył go kilkudniowy rekonesans artystyczno-badawczy doktorantów Interdyscyplinarnych Studiów Doktoranckich Uniwersytetu Artystycznego w Poznaniu. Głównym ośrodkiem zapewniającym wsparcie przedsięwzięcia był Uniwersytet Powszechny im. Jana Józefa Lipskiego w Teremiskach. W maju 2016 roku w Galerii Arsenal w Białymstoku odbyła się wystawa poplenerowa. Pokaz w Miejscu Projektów Zachęty podsumuje całość projektu.

Uczestnicy: doktoranci Interdyscyplinarnych Studiów Doktoranckich Uniwersytetu Artystycznego w Poznaniu – Przemek Branas, Jakub Czystoń, Michał Grochowiak, Justyna Górowska, Karolina Kubik, Marek Kucharski, Diana Lelonek, Piotr Macha, Paweł Matyszewski, Dawid Misiorny, Zofia Nierodzińska, Patrycja Orzechowska, Paulina Pankiewicz, Mateusz Sadowski, Łukasz Sosiński, Magdalena Starska — oraz prof. Marek Wasilewski.

The project *Returning to Białowieża* is inspired by National Open-air Workshops in Białowieża, organised between 1960 ad 1980. The curators of the project, Jan Szewczyk and Tomasz Koszewnik, referring to the analytical and abstract part of the tradition, invited artists, researchers, natural scientists and the local community of Białowieża to participate. It was preceded by an art and research reconnaissance by postgraduate students from the Interdisciplinary Postgraduate Studies at the Poznań University of Arts. The main institution which supported the project was the Jan Józef Lipski Popular University in Teremiski. In May 2016, the post open-air exhibition was held at the Arsenal Gallery in Białystok. The show at the Zachęta Project Room will sum up the project.

Participants: postgraduate students from the Interdisciplinary Postgraduate Studies at the Poznań University of Arts — Przemek Branas, Jakub Czystoń, Michał Grochowiak, Justyna Górowska, Karolina Kubik, Marek Kucharski, Diana Lelonek, Piotr Macha, Paweł Matyszewski, Dawid Misiorny, Zofia Nierodzińska, Patrycja Orzechowska, Paulina Pankiewicz, Mateusz Sadowski, Łukasz Sosiński, Magdalena Starska — and Prof. Marek Wasilewski.

kuratorzy | curators: Jan Szewczyk, Tomasz Koszewnik

**MIEJSCE
PROJEKTÓW
ZACHĘTY**

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



5.12.16–1.01.17

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

Kolekcje

Collections

Zachęta jest galerią wystaw czasowych i nie ma stałej ekspozycji, jednak posiada kolekcję, która obrazuje długą i złożoną historię instytucji. Co roku poszerzamy nasze zbiory o prace często nawiązujące do dziejów galerii — tych dawnych i tych najnowszych — lub ważne dla polskiej historii sztuki XX wieku. Realizacja tegorocznego planu zakupów dzieł sztuki była możliwa nie tylko dzięki dotacji Ministerstwa Kultury i Dziedzictwa Narodowego oraz stałemu wsparciu Fundacji Sztuki Polskiej ING, lecz przede wszystkim dzięki naszej publiczności, która włączyła się w akcję crowdfundingową *Buduj z nami kolekcję Zachęty*. Dziękując wszystkim fundatorom, prezentujemy najnowsze nabytki z naszych zbiorów na specjalnym pokazie. ●●●

Zachęta is a gallery devoted to temporary presentations of art and doesn't have a permanent exhibition, it has, however, a collection which represents the long and complex history of this institution. Every year we add new items to our collection, often referring to the history of the gallery, both the former and contemporary, or important for the history of 20th century Polish art. The implementation of this year's plans for purchasing works of art was possible not only due to the grant from the Ministry of Culture and National Heritage and the contribution from the ING Polish Art Foundation, but also thanks to our audience who got involved in the crowdfunding action *Build the Zachęta collection with us*. We wish to thank all our sponsors and present the newest purchases for our collection during a special show. ●●●

Monika Zawadzki, *Autoportret 1, 2 (Dyptyk)*, 2014, żywica epoksydowa, farba akrylowa, 53 × 28 × 28 cm, 18 × 18 × 4,5 cm, ed. 1/2

Monika Zawadzki, *Self-portrait 1, 2 (Diptych)*, 2014, epoxy resin, acrylic paint, 53 × 28 × 28 cm, 18 × 18 × 4.5 cm, ed. 1/2

Rzeźba została wyprodukowana specjalnie na wystawę artystki w Zachęcie zatytułowaną *Bydło* (2014). Zawadzki jest autorką prostych, oszczędnych rzeźb, tworzy także obrazy i wideo. Jednym z głównych tematów jej sztuki jest idea kreowania tożsamości, wyrażana za pośrednictwem uniwersalnych kształtów.

The sculpture was produced specially for the artist's exhibition *Cattle*, held at the Zachęta gallery in 2014. Zawadzki is an author of simple, minimalist sculptures, she also creates paintings and videos. One of the main themes of her art is the idea of creating identity, expressed through universal shapes.

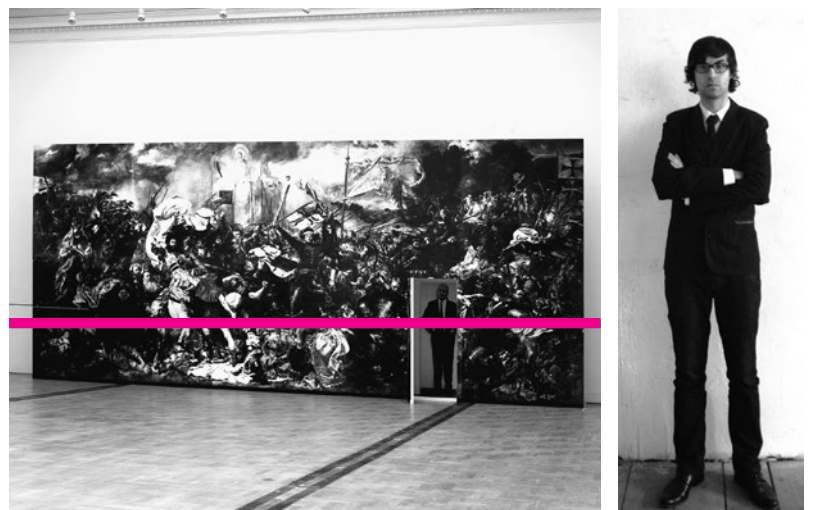
Karol Radziszewski, *Scotch Pink*, 2007/2016, fotografia na płycie MDF, 228 × 84 × 3 cm, unikat

Karol Radziszewski, *Scotch Pink*, 2007/2016, photograph on MDF, 228 × 84 × 3 cm, unique object

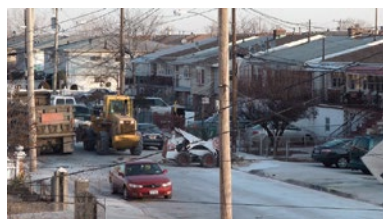
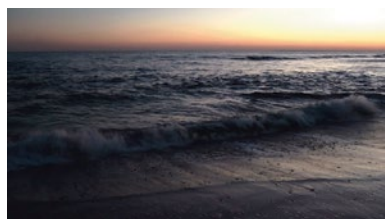
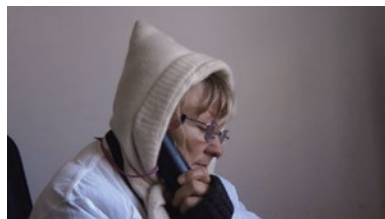
Karol Radziszewski, *Scotch Pink (Siusiu w torcik)*, 2007/2016, fotografia na płycie MDF, 100 × 130 × 3 cm, ed. 2 + 1AP

Karol Radziszewski, *Scotch Pink (To Pee in a Bun)*, 2007/2016, photograph on MDF, 100 × 130 × 3 cm, ed. 2 + 1AP

Praca Karola Radziszewskiego odnosi się bezpośrednio do dzieła Edwarda Krasińskiego *Instalacja* za zbiorów Zachęty (Krasiński odwołał się do przedwojennej historii galerii, w skład instalacji wchodzi 11 czarno-białych reprodukcji dzieł należących do pierwszej kolekcji Zachęty, obecnie w Muzeum Narodowym w Warszawie, m.in. *Bitwy pod Grunwaldem*, opasanych charakterystyczną niebieską linią). Radziszewski strawestował dzieło klasyka polskiego konceptualizmu — tworząc własną wersję autoportretu, zastosował swój wariant kolorowej taśmy.



Karol Radziszewski's work refers directly to the *Installation* by Edward Krasiński, from the collection of Zachęta (Krasiński referred to the pre-war history of the gallery; the installation is composed of 11 black and white reproductions of works belonging to the first collection of Zachęta, now at the National Museum in Warsaw, i.a. *The Battle of Grunwald*, tied with the blue tape typical for the artist). Radziszewski made a travesty of the work by the Polish conceptual classic and used his own colour of tape.



Wojciech Gilewicz, *Rockaway*, 2015, wideo (HD), 17'43", ed. 3/3 + 2 AP

Wojciech Gilewicz, *Rockaway*, 2015, HD video, 17'43", ed. 3/3 + 2 AP

Rockaway to nazwa jednej z peryferyjnych dzielnic nowojorskiej metropolii, w której mieszka matka artysty. Gilewicz towarzyszy jej z kamerą w trakcie porządkowania częściowo zniszczonego przez huragan Sandy domu, w którym artysta ma też swoją pracownię. Praca ma charakter biograficzny i autotematyczny. Wpisuje się w kontekst realizacji opowiadających o współczesnym życiu i twórczości artystów — w tym wypadku niezależnego artysty działającego w Nowym Jorku.

Rockaway is a neighbourhood in New York, where the artists's mother lives. Gilewicz accompanies her with a camera while she's cleaning her house partially destroyed by the hurricane Sandy, a house where the artist also has his studio. The work has a biographical and personal character. It is an example of works presenting the life and work of contemporary artists — here of an independent artist living in New York.

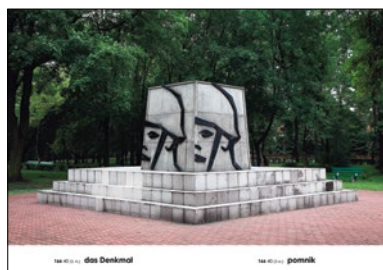


Anna Jermolaewa, *Aleksandra Wysokińska/20 Jahre danach*, 2009, wideo HD, 41', ed. 2/5 + 2 e.a.

Anna Jermolaewa, *Aleksandra Wysokińska/20 Jahre danach*, 2009, HD video, 41', ed. 2/5 + 2 e.a.

Film pokazany został na monograficznej wystawie artystki w Zachęcie w 2015 roku. Opowiada o niezwyklej postawie tytułowej bohaterki — Polki z Krakowa, która nie znając Jermolaewej, pomogła jej przedostać się za żelazną kurtynę, kiedy artystka z powodów politycznych (była współzałożycielką pierwszej rosyjskiej partii opozycyjnej) zmuszona była uciekać ze Związku Radzieckiego. Po latach Anna Jermolaewa postanowiła odnaleźć kobietę, by podziękować za udzielone jej bezinteresowne wsparcie i sfilmować spotkanie z nią.

The film was presented during the artist's solo exhibition at Zachęta, in 2015. It tells about the unique attitude of the protagonist, a Polish woman from Kraków, who didn't know Jermolaewa, yet helped her escape from beyond the Iron Curtain. The artist, who was one of the founders of the first Russian oppositional party, had to leave the USSR for political reasons. After many years, Anna Jermolaewa decided to find the woman and film the meeting as a kind of tribute to her for her unselfish help.

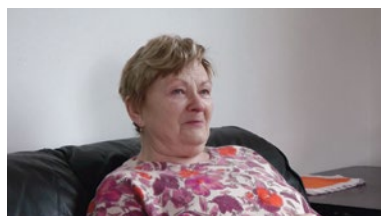


Andrzej Tobis, z cyklu *A-Z (Gabloty edukacyjne)*, 2007–2011, 11 fotografii oprawionych (fotografia barwna, lambda print 200 dpi, laminat satynowy, PCV grubość 4 mm), 4 × (40 × 55 × 5 cm), 7 × (55 × 40 × 5 cm)

Andrzej Tobis, from the *A-Z series (Educational Show-cases)*, 2007–2011, 11 mounted photographs (colour photograph, lambda print 200 dpi, satin laminated, 4 mm PCV), 4 × (40 × 55 × 5 cm), 7 × (55 × 40 × 5 cm)

Prace Andrzeja Tobisa pokazane zostały w Zachęcie na wystawie *Ziemie podwójnie odzyskane. Bogdan Łopieński, Andrzej Tobis, Krzysztof Żwirblis* (2012). Ten niezwykle cykl realizowany jest od 2006 roku, w jego ramach artysta tworzy na nowo ilustracje do haseł zwartych w polsko-niemieckim słowniku z 1954 roku. Oryginalne rysunki zastępuje fotografiami wykonywanymi przede wszystkim na Górnym Śląsku, gdzie mieszka i pracuje. Z dużą dozą absurdu i niejednoznaczności komentuje zależności i różnice pomiędzy językami (polskim i niemieckim) i czasami (PRL i współczesność).

The works by Andrzej Tobis were presented at the *Doubly Regained Territories: Bogdan Łopieński, Andrzej Tobis, Krzysztof Żwirblis* exhibition at Zachęta, in 2012. This unique series has been realised by the artist since 2006, and it consists of remakes of illustrations to entries from the Polish-German dictionary published in 1954. The original illustrations are replaced by photos which the artist takes in Upper Silesia where he lives and works. They're a kind of comment to the relations and contrasts between languages (Polish and German) and times (communist Poland and today).



Anna Senkara, Cezary Koczwarski, *Transfer*, 2013, 7 filmów wideo, 9'24", 4'56", 4'04", 7'33", 2'49", 7'26", 7'09", ed. 1/3

Anna Senkara, Cezary Koczwarski, *Transfer*, 2013, 7 videos, 9'24", 4'56", 4'04", 7'33", 2'49", 7'26", 7'09", ed. 1/3

Na projekt składa się siedem filmów — siedem spotkań z ważnymi polskimi artystami, takimi jak: Jacek Adamas, Michał Dudek, Jacek Malinowski, Katarzyna Kozyra, Monika Mamzeta, Jacek Markiewicz, Małgorzata Niedzielko. Zaprezentowane zostały one w Zachęcie na wystawie *Wolny strzelec* (2013). Anna Senkara i Cezary Koczwarski odwiedzili z kamerą bohaterów w ich domach i pracowniach, przeprowadzając z nimi niestandardowe wywiady.

The project consists of seven films — seven meetings with significant Polish artists: Jacek Adamas, Michał Dudek, Jacek Malinowski, Katarzyna Kozyra, Monika Mamzeta, Jacek Markiewicz, and Małgorzata Niedzielko. They were presented at Zachęta during the *Free-lancer* exhibition (2013). Anna Senkara and Cezary Koczwarski visited the artists in their homes and studios making unconventional interviews with them.



Luxus, *Magazyn LUXUS. O chorobach*, 2013, ręcznie wykonane pismo, 23 karty + okładka, 32 × 40 cm, ed. 20/30 + 1

Luxus, *LUXUS Magazine. On diseases*, 2013, hand-made magazine, 23 pages + cover, 32 × 40 cm, ed. 20/30 + 1

Prace Luxusu prezentowane były na współorganizowanej z Muzeum Współczesnym Wrocław przekrojowej wystawie *Dzikie pola. Historia awangardowego Wrocławia* (2015). Legendarna wrocławska grupa artystyczna rozpoczęła swoją działalność w latach osiemdziesiątych, kontestując szarą rzeczywistość PRL-u. Już wówczas artyści półlegalnie wydawali magazyn, w którym prezentowali swoje prace. Jak w 2013 roku pisali kuratorzy monograficznej wystawy Luxusu: „Żyli szybko, kochali mocno i... dobrze się miewają”.

The works by Luxus were presented during the *The Wild West. A History of Wrocław's Avant-garde* exhibition, co-organised with the Wrocław Contemporary Museum (2015). The legendary group from Wrocław began their activities in the 1980s, protesting against the grey everyday life under the communist regime. They began to publish a semi-legal magazine, where they presented their works. As the curators of the 2013 show stated, “They lived quickly, loved ardently, and are still in good shape.”



Iza Tarasewicz, *Warkocz*, 2010, włókno roślinne, plastik, 25 × 30 × 80 cm

Iza Tarasewicz, *Braid*, 2010, natural fibre, plastic, 25 × 30 × 80 cm

Praca zwyciężczyni konkursu dla młodych artystów *Spojrzenia* — organizowanego przez Zachętę i Deutsche Bank od 2003 roku. Tak została scharakteryzowana w katalogu wystawy *Clinamen*: „Pasujący na ludzką głowę *Warkocz* jest czymś pomiędzy hełmem, peruką i rytualnym nakryciem głowy. Każde z nich odnosi się do metody budowania tożsamości przez nakładanie dodatkowych warstw mających chronić przed chaosem lub go porządkować”.

A work by the winner of the competition for young artists *Views*, organised by Zachęta and Deutsche Bank since 2003. This is how it was described in the catalogue to the *Clinamen* exhibition: “The *Braid* fitting a human head is something between a helmet, a wig and a ritual headpiece. They all refer to the method of building identity through putting subsequent layers which are supposed to protect from chaos or organise it.”

Adam Rzepecki

- 1 *U ciebie nie muszę udawać artysty*, ok. 1982, fotografia, unikat (vintage), 21 × 26,5 cm
- 2 *U siebie nie muszę udawać artysty*, ok. 1982, fotografia, ed. 1/3 (vintage), 8 × 12 cm
- 3 *Badanie obiektywności fotografii (pokój)*, 1979, fotografia, unikat (vintage), 8,4 × 12,4 cm
- 4 *Kiedy myślę o Andy Warholu*, 1982, akwarela na karcie z klasera, 40 × 50 cm
- 5 *Motorem mojej sztuki jest SHL-ka*, 1983, fotografia, ed. 2/2 (vintage), 9,7 × 13,5 cm
- 6 *Nos rozplaszczony na Wielkiej Szybie Duchampa*, 1986, fotografia, ed. 2/3 (vintage), 5 × 7,5 cm
- 7 *Falochron (Wciąż konsekwentnie udaję artystę)*, 1981, fotografia, ed. 1/6 (vintage), 11 × 17 cm
- 8 *Od dzisiaj udaję artystę (9.9.81)*, 1981, fotografia, unikat (vintage), 21,8 × 29,2 cm
- 9 *Jak Buba bobu, tak bobu Bubie*, 1983, fotografia, ed. 2/2 (vintage), 18 × 13 cm
- 10 *Motorem mojej sztuki jest SHL-ka*, 1983, obiekt, unikat, 13,7 × 21,4 × 6 cm

Adam Rzepecki

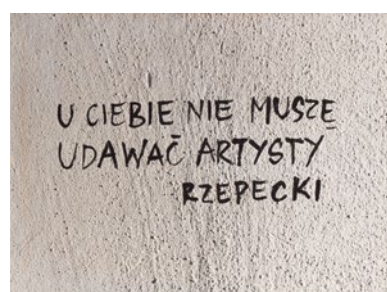
- 1 *At your place I don't have to pretend to be an artist*, ca. 1982, photograph (vintage print), 21 × 26.5 cm
- 2 *At my place I don't have to pretend to be an artist*, ca. 1982, photograph, ed. 1/3 (vintage print), 8 × 12 cm
- 3 *A study on the objectivity of photography (room)*, 1979, photograph, (vintage print), 8.4 × 12.4 cm
- 4 *When I think about Andy Warhol*, 1982, watercolour on a page from a stamp album, 40 × 50 cm
- 5 *SHL is the motor of my art*, 1983, photograph, ed. 2/2 (vintage print), 9.7 × 13.5 cm
- 6 *A Nose flattened on Duchamp's Large Glass*, 1986, photograph, ed. 2/3 (vintage print), 5 × 7.5 cm
- 7 *Breakwater (I still keep pretending to be an artist)*, 1981, photograph, ed. 1/6 (vintage), 11 × 17 cm
- 8 *From now on I pretend to be an artist (9.9.81)*, 1981, photograph (vintage print), 21.8 × 29.2 cm
- 9 *What goes around comes around*, 1983, photograph, ed. 2/2 (vintage print), 18 × 13 cm
- 10 *SHL is the motor of my art*, 1983, unique object, 13.7 × 21.4 × 6 cm

Fotograf, performer, historyk sztuki, od 1979 jest członkiem słynnej grupy Łódź Kaliska, od 1990 grupy Stacja Pi.Stacja. Zakupione zdjęcia układają się w serię prac połączonych wspólną narracją. Zdjęcia są autobiograficzne, poruszają zagadnienia tożsamości artysty oraz w charakterystyczny dla niego, niepozabawiony humoru sposób odwołują się do historii sztuki i zagadnień związanych z appropriation art (sztuką zawłaszczania). Jego fotografie prezentowane były na wystawie *Kanibalizm? O zawłaszczaniach w sztuce* (2015).

A photographer, performer and art historian, since 1979, he has been a member of the famous Łódź Kaliska group, since 1990, of the Stacja Pi.Stacja group. The purchased photos create a series of works with a common narrative. The photos are autobiographical, they tackle the question of the artist's identity and in a humorous way, typical for Rzepecki, refer to art history and the issues of appropriation art. His photos were presented during the *Cannibalism? On Appropriation in Art* exhibition (2015).



10



1



8



9

Kalendarz wydarzeń | The Events Calendar

Krzysztof Wodiczko, Jarosław Kozakiewicz. Rozbrojenie kultury

3 listopada (czwartek), godz. 18 ○
Forum organizacji działających na rzecz pokoju
→ prowadzenie: Julia Koszewska

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

15 listopada (wtorek), godz. 18 ○
Spółeczeństwo rozbraja. Trzeci sektor na rzecz pokoju.
Forum organizacji działających na rzecz pokoju
→ prowadzenie: Julia Koszewska

16 listopada (środa), godz. 17 ⊕ ○ AD»
Spotkanie z cyklu *Sztuka dostępna. Spotkania ze sztuką współczesną dla osób niewidomych*
→ prowadzenie: Maria Szczecińska i Karolina Żyniewicz
→ zapisy: a.zdzieborska@zacheta.art.pl lub formularz zgłoszeniowy na stronie zacheta.art.pl

17 listopada (czwartek), godz. 18 ○
Wykład Zuzanny Sękowskiej 451° *Fahrenheit*,
czyli temperatura, w której płonie papier

24 listopada (czwartek), godz. 18 ○
Wykład Pawła Zerk Kolumbia — wojna i pokój

26 listopada (sobota), godz. 18 ○
Spotkanie i dyskusja o wystawie z Krzysztofem Wodiczko, Jarosławem Kozakiewiczem i Andrzejem Lederem

Polska — kraj folkloru?

9 listopada (środa), godz. 17 ○
Sztuka i filozofia — wykład i seminarium

10 listopada (czwartek), godz. 18 ○
Dyskusja: *Wieś widziana z miasta. Niejawne wymiary polskiej modernizacji.* Uczestnicy: Joanna Kordjak, Monika Weychert-Waluszko, Magdalena Ujma, Wojciech Szymański, Ewa Tatar
→ prowadzenie: Ewa Klekot

16 listopada (środa), godz. 12 ○
Aranżacje i adaptacje muzyki tradycyjnej na polskiej wsi czasów PRL-u w ramach ówczesnej polityki kulturalnej.

Spotkanie z prof. prof. Andrzejem Bieńkowskim i Piotrem Dahligiem
→ prowadzenie: Antoni Beksiak

25 listopada (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

19 listopada (sobota), godz. 12 ⊕ ○
Zwiedzanie pracowni Karola Tchorka, ul. Smolna 36
→ zapisy: formularz zgłoszeniowy na stronie zacheta.art.pl

2 grudnia (piątek), godz. 18 ○
Folklorizm w twórczości kompozytorskiej czasów socrealizmu muzycznego w Polsce. Spotkanie z dr. Sławomirem Wiczorkiem
→ prowadzenie: Antoni Beksiak

5 grudnia (poniedziałek), godz. 18 ⊕ ○
Zwiedzanie pracowni Karola Tchorka, ul. Smolna 36
→ zapisy: formularz zgłoszeniowy na stronie zacheta.art.pl

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

14 grudnia (środa), godz. 17 ⊕ ○ AD»
Spotkanie z cyklu *Sztuka dostępna. Spotkania ze sztuką współczesną dla osób niewidomych*
→ prowadzenie: Paula Kaniewska i Karolina Żyniewicz
→ zapisy: a.zdzieborska@zacheta.art.pl lub formularz zgłoszeniowy na stronie zacheta.art.pl

15 grudnia (czwartek), godz. 18 ○
Spotkanie na wystawie z Ewą Klekot

17 grudnia (sobota), godz. 17 ⊕ ○
Warsztaty dla dorosłych
→ prowadzenie: Justyna Górecka
→ zapisy: formularz zgłoszeniowy na stronie zacheta.art.pl

12 stycznia (czwartek), godz. 18 ○
wykład/oprowadzanie po wystawie

Kaligrafie społeczne

7 listopada (poniedziałek), godz. 19 ○
Wernisaż

20 listopada (niedziela), godz. 12.15 ●
Oprowadzanie kuratorskie Magdy Kardasz

16 grudnia (piątek), godz. 12.15 ⊕ ○
Spotkanie z cyklu *Patrzeć/Zobaczyć. Sztuka współczesna i seniorzy*
→ prowadzenie: Barbara Dąbrowska i Maria Kosińska
→ zapisy: formularz zgłoszeniowy na stronie zacheta.art.pl lub informacja@zacheta.art.pl

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

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

14 stycznia (sobota), godz. 18
Finisaż wystawy

Jacek Damięcki. Makroformy

7 listopada (poniedziałek), godz. 19 ○
Wernisaż

8 listopada (wtorek), godz. 16 ○
Spotkanie z Janem Gootsem

13 listopada (niedziela), godz. 12.15 ●
Oprowadzanie kuratorskie Małgorzaty Kuciewicz i Sarmenta Beglariana

30 listopada (środa), godz. 18 ○
Wykład dr Jolanty Goli Kilka refleksji o topologicznej pasji Lecha Tomaszewskiego

8 grudnia (czwartek), godz. 18 ○
Wykład Kaji Schelker z Institut für Leichtbau Entwerfen und Konstruieren (ILEK), Universität Stuttgart

10 grudnia (sobota), godz. 15 ⊕ ○
Warsztaty *Zmienne lustro wody* z prof. Jackiem Damięckim na basenie w Pałacu Młodzieży
→ zapisy: formularz zgłoszeniowy na stronie zacheta.art.pl

7 stycznia (sobota), godz. 12 ⊕ ○
Wycieczka do pracowni prof. Jacka Damięckiego w Skrzypkach
→ zapisy: formularz zgłoszeniowy na stronie zacheta.art.pl

Każdej wystawie towarzyszy program filmowy
Więcej informacji: zacheta.art.pl



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

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

9 i 23 listopada, 7 i 21 grudnia,
11 i 25 stycznia

ZACHĘTA DLA NAUCZYCIELI ○

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

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: 21 listopada, 19 grudnia, 16 stycznia,
7 lutego

Wokół wystaw i kolekcji Zachęty — przewodnik po polskiej sztuce współczesnej

Szkolenie dla nauczycieli z Warszawy współorganizowane z Warszawskim Centrum Innowacji Edukacyjno-Społecznych i Szkoleń

→ prowadzenie: Zofia Hejke i Maria Szczucińska
terminy spotkań: 14 listopada, 12 grudnia, 23 stycznia,
27 lutego, 20 marca, 10 kwietnia,
8 maja, 12 czerwca

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

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

KSIĘGARNA ARTYSTYCZNA

8 listopada (wtorek), godz. 18 ○

Spotkanie wokół książki Anny Szykowskiej-Piotrowskiej *Po-twarz. Przekraczanie widzialności w sztuce i filozofii, słowo/obraz terytoria*, Gdańsk 2015 oraz wykład autorki pt. *Wytwarzanie twarzy*

25 listopada (piątek), godz. 18 ○

Spotkanie Dyskusyjnego Klubu Książki. Rozmowa o książce Małgorzaty Czyńskiej *Metafizyczny harem. Kobiety Witkacego*, Znak, Kraków 2016

16 grudnia (piątek), godz. 18 ○

Spotkanie Dyskusyjnego Klubu Książki. Rozmowa o książce Tomasza M. Lerskiego *Warszawa Antoniego Słonimskiego*, PIW, Warszawa 2016

Krzysztof Wodiczko, Jarosław Kozakiewicz. *Disarming Culture*

3 November (Thursday), 6 p.m. ○
Peacemaker Organisations' Forum — meeting
→ led by Julia Koszewska

15 November (Tuesday), 5.30 p.m. ⊕ ○ ♫
Meeting from the series *Accessible Meetings with Contemporary Art for the Deaf*
→ moderation: Maria Szczycińska
→ registration: registration form on the site zacheta.art.pl or a.zdzieborska@zacheta.art.pl

15 November (Tuesday), 6 p.m. ○
The disarming society. The 3rd sector for peace.
Peacemaker Organisations Forum
→ moderation: Julia Koszewska

16 November (Wednesday), 5 p.m. ⊕ ○ AD »
Meeting from the series *Accessible Art. Meetings with Contemporary Art for the Blind*
→ moderation: Maria Szczycińska and Karolina Żyniewicz
→ registration: registration form on the site zacheta.art.pl or a.zdzieborska@zacheta.art.pl

17 November (Thursday), 6 p.m. ○
Lecture by Zuzanna Sękowska *451° Fahrenheit, or the Temperature of Paper Combustion*

24 November (Thursday), 6 p.m. ○
Lecture by Paweł Zerk *Colombia — War and Peace*

26 November (Thursday), 6 p.m. ○
Meeting and discussion about exhibition with the participation of Krzysztof Wodiczko, Jarosław Kozakiewicz and Andrzej Leder

Poland — a Country of Folklore?

9 November (Wednesday), 5 p.m. ○
Art and Philosophy — lecture and seminar

10 November (Thursday), 6 p.m. ○
Discussion: *Country as seen from the city. Secret dimensions of Polish modernisation.* Participants: Joanna Kordjak, Monika Weychert-Waluszko, Magdalena Ujma, Wojciech Szymański, Ewa Tatar
→ moderation: Ewa Klekot

16 December (Wednesday), 12 ○
Orchestrations and Adaptations of Traditional Polish Folk Music within the Cultural Policy under Communist Rule. Meeting with prof. Andrzej Bieńkowski and prof. Piotr Dahlig
→ moderation: Antoni Beksiak

25 November (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

19 November (Saturday), 12 ⊕ ○
Visiting Karol Tchorek's studio, Smolna Street 36
→ registration: registration form on the site zacheta.art.pl

2 December (Friday), 6 p.m. ○
Folklorism in Music Composition of the Social Realist Period in Poland. Meeting with Dr. Sławomir Wieczorek
→ moderation: Antoni Beksiak

5 December (Monday), 6 p.m. ⊕ ○
Visiting Karol Tchorek's studio, Smolna Street 36
→ registration: registration form on the site zacheta.art.pl

13 December (Tuesday), 5.30 p.m. ⊕ ○ ♫
Meeting from the series *Accessible Meetings with Contemporary Art for the Deaf*
→ moderation: Paula Kaniewska
→ registration: registration form on the site zacheta.art.pl or a.zdzieborska@zacheta.art.pl

14 December (Wednesday), 5 p.m. ⊕ ○ AD »
Meeting from the series *Accessible Art. Meetings with Contemporary Art for the Blind*
→ moderation: Paula Kaniewska and Karolina Żyniewicz
→ registration: registration form on the site zacheta.art.pl or a.zdzieborska@zacheta.art.pl

15 December (Thursday), 6 p.m. ○
Meeting at the exhibition with Ewa Klekot

17 December (Saturday), 5 p.m. ⊕ ○
Workshops for adults
→ moderation: Justyna Górecka
→ registration: registration form on the site zacheta.art.pl

12 January (Thursday), 6 p.m. ○
lecture/guided tour

Social Calligraphies

7 November (Monday), 7 p.m. ○
Opening of the exhibition

20 November (Sunday), 12.15 p.m. ●
Curatorial guided tour by Magda Kardasz

16 December (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

10 January (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

11 January (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

14 January (Saturday), 6 p.m.
Finissage of the exhibition

Jacek Damiński. *Macro-forms*

7 November (Monday), 7 p.m. ○
Opening of the exhibition

8 November (Tuesday), 4 p.m. ○
Meeting with Jan Goots

13 November (Sunday), 12.15 p.m. ●
Curatorial guided tour by Małgorzata Kuciewicz and Sarmen Beglarian

30 November (Wednesday), 6 p.m. ○
Lecture by Dr. Jolanta Gola *Some reflections on the topological passion of Lech Tomaszewski*

8 December (Thursday), 6 p.m. ○
Lecture by Kaji Schelker from Institut für Leichtbau Entwerfen und Konstruieren (ILEK), Universität Stuttgart

10 December (Saturday), 3 p.m. ⊕ ○
Workshops *The Changing Water Table* with Prof. Jacek Damiński at the swimming pool at the Palace of Youth
→ registration: registration form on the site zacheta.art.pl
7 January (Saturday), 12 ⊕ ○
Field trip to prof. Jacek Damiński's studio in Skrzypki
→ registration: registration form on the site zacheta.art.pl

Exhibitions are accompanied by the film programme.
More: zacheta.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.

9 and 23 November, 7 and 21 December,
11 and 25 January

ZACHĘTA FOR TEACHERS ○

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

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: 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

**dates: 14 November, 12 December, 23 January,
27 February, 20 March, 10 April, 8 May, 12 June**

Workshops and Guided Tours

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

WORKSHOPS

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

8 November (Tuesday), 6 p.m. ○

Meeting devoted to the book: Anna Szykowska-Piotrowska, *Po-twarz. Przekraczanie widzialności w sztuce i filozofii*, Gdańsk: słowo/obraz terytoria, 2015. The author will deliver a lecture: *Making Faces*

25 November (Friday), 6 p.m. ○

Meeting of the Book Discussion Club. Discussion about the book: Małgorzata Czyńska, *Metafizyczny harem. Kobiety Witkacego*, Kraków: Znak, 2016

16 December (Friday), 6 p.m. ○

Meeting of the Book Discussion Club. Discussion about the book: Tomasz M. Lerski, *Warszawa Antoniego Słonimskiego*, Warsaw: PIW, 2016

Towarzystwo Zachęty Sztuk Pięknych 2016

The Society for the Encouragement
of Fine Arts 2016



foto. | photo by Michalina Musielik



foto. | photo by Zofia Kozłewska



foto. | photo by Michalina Musielik



foto. | photo by Marek Krzyżanek



foto. | photo by Zofia Kozłewska

Wyjazd studyjny na otwarcie wystawy *Common Affairs*
Oprowadzanie Juliusza Zamecznika po wystawie *Wojciech Zamecznik. Foto-graficznie*
Oprowadzanie kuratorskie po wystawie *Bogactwo*
Przedpremierowy pokaz wystawy *Polska — kraj folkloru?*
Przedpremierowy pokaz wystawy *Podróżnicy*

Study visit of the exhibition *Common Affairs*
Guided tour of the exhibition *Wojciech Zamecznik. Photo-graphics* by Juliusz Zamecznik
Curatorial guided tour of the exhibition *Money to Burn*
Preview of the exhibition *Poland — a Country of Folklore?*
Preview of the exhibition *Travellers*

57 Międzynarodowa Wystawa Sztuki w Wenecji w 2017 roku — wyniki konkursu

57th International Art Exhibition in Venice 2017 — Competition Results

23 września 2016 roku w Zachęcie — Narodowej Galerii Sztuki odbyło się posiedzenie jury konkursu na kuratorski projekt wystawy w Pawilonie Polskim na 57 Międzynarodowej Wystawie Sztuki w Wenecji. Powołane przez Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego jury w składzie: Adam Budak, Ewa Łączyńska-Widz, dr Magdalena Moskaiewicz, Daniel Muzyczuk, dr Luiza Nader, dr hab. Izabela Kowalczyk, Piotr Słodkowski, prof. Joanna Sosnowska, Monika Sosnowska, dr hab. Andrzej Szczerski, Dariusz Wieronieczny, Hanna Wróblewska za zwycięski uznało projekt przygotowany przez artystkę Sharon Lockhart oraz kuratorkę Barbarę Piwowarską. *Mały Przegląd* to projekt o dorastaniu i końcu dzieciństwa, oddający głos młodym kobietom — nastolatkom wchodzącym w dorosłość. Nawiązuje do historii „Małego Przeglądu” — zainicjowanego i wymyślonego przez Janusza Korczaka dodatku do wydawanego w międzywojniu dziennika „Nasz Przegląd”, w którym zamieszczano nieocenzurowane teksty nadsyłane przez dzieci i młodzież. Lockhart przekłada Korczakowską ideę na współczesny język, a jej bohaterkami są podopieczne działających w Polsce Młodzieżowych Ośrodków Socjoterapii (MOS). Przyszłoroczna 57 Międzynarodowa Wystawa Sztuki — La Biennale di Venezia odbędzie się w dniach 13 maja–26 listopada 2016. Kuratorką generalną jest Francuzka Christine Macel, a temat przewodni Biennale Sztuki 2017 to *Viva Arte Viva*. ●●●

Więcej informacji Biennale w Wenecji: <http://labiennale.org/en/art/index.html>
Dodatkowe informacje o konkursie: Joanna Waśko, j.wasko@zacheta.art.pl

On 23 September 2016, at Zachęta — National Gallery of Art, the Jury of the competition for the curatorial project of the exhibition in the Polish Pavilion at the 57th International Art Exhibition in Venice held a session. Appointed by the Minister of Culture and National Heritage, the Jury — consisting of Adam Budak, Ewa Łączyńska-Widz, Dr. Magdalena Moskaiewicz, Daniel Muzyczuk, Dr. Luiza Nader, Dr. Hab. Izabela Kowalczyk, Piotr Słodkowski, Prof. Joanna Sosnowska, Monika Sosnowska, Dr. Hab. Andrzej Szczerski, Dariusz Wieronieczny, Hanna Wróblewska selected the winning project presented by artist Sharon Lockhart, curated by Barbara Piwowarska. *Little Review* is a project dealing with adolescence and the end of childhood, giving a voice to young women — teenagers entering adulthood. It refers to the history of *Mały Przegląd* [Little Review], a supplement to pre-war daily *Nasz Przegląd* [Our Review] which presented uncensored texts by youth and children. The idea of the supplement came from Janusz Korczak. Lockhart translates Korczak's idea into modern language, and her protagonists are female pupils of Polish Youth Sociotherapy Centres.

The 2017 57th International Art Exhibition in Venice — La Biennale di Venezia will take place between 13 May and 26 November. The curator of the Biennale is Christine Marcel from France, the leading theme being *Viva Arte Viva*. ●●●

More about the 57th International Art Exhibition in Venice: <http://labiennale.org/en/art/index.html>
For more information about the competition, contact Joanna Waśko at j.wasko@zacheta.art.pl

W Księgarni Artystycznej

At the Art Bookshop



zacheta.art.pl



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

projekt graficzny | graphic design: Błażej Pindor

wersja językowa polska | Polish edition

stron | pages: 216

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 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 „kraju folkloru”.

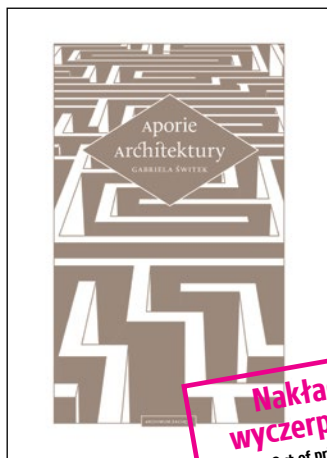
Jednocześnie książka, podobnie jak wystawa, opisuje fenomen prowadzonych w owych latach na szeroką skalę badań etnograficznych, które stały się impulsem, np. dla środowisk projektantów, jak również temat ludowości jako istotnej kategorii, do której odwoływali się artyści nowoczesni.

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.

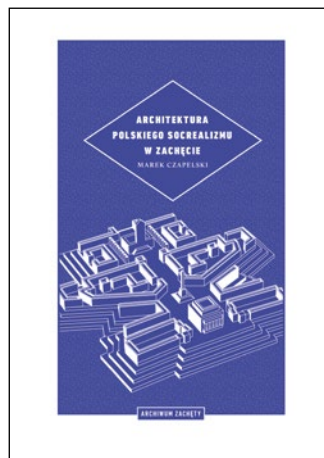


**Nakład
wyczerpany**
Out of print

Od 2012 roku Zachęta publikuje książki z serii Archiwum Zachęty. W jej ramach pod redakcją dr hab. Gabrieli Świtek przygotowywane są opracowania naukowe archiwaliów poświęcone historii i działalności wystawienniczej galerii oraz książki o współczesnych sztukach wizualnych. Projekt graficzny serii: Daria Malicka. Dotychczas ukazały się trzy książki.

Since 2012, Zachęta has been publishing books from the Archives of Zachęta series. Within this series, edited by Gabriela Świtek Ph.D., publications presenting outcome of research upon the archival material concerning the history and exhibitions of the gallery are published, as well as books about contemporary visual arts. Series graphic design by Daria Malicka. So far, three books have been published.

Gabriela Świtek, *Aporie architektury* [The aporia of architecture], 2012



Karolina Zychowicz, *Paryska lewica w stalinowskiej Warszawie. Wystawa współczesnej plastyki francuskiej w CBWA w 1952 roku* [Parisian left in Stalinist Poland. Exhibition of contemporary French fine arts at the Central Bureau of Artistic Exhibitions, in 1952], 2014

Marek Czapelski, *Architektura polskiego socrealizmu w Zachęcie. Pierwszy Ogólnopolski Pokaz Projektów Architektury (1951) i Pierwsza Powszechna Wystawa Architektury Polski Ludowej (1953)* [Architecture of Polish Socialist Realism at the Zachęta. First National Exhibition of Architectural Designs (1951) and the First General Exhibition of the Architecture of People's Poland (1953)], 2016

W przygotowaniu: Iwona Luba, *Awangarda w CBWA*.

Soon to be published: Iwona Luba, *Awangarda w CBWA* [The avant-garde at the Central Bureau of Artistic Exhibitions].



MIEJSCE Z HISTORIA DO PAŃSTWA DYSPOZYCJI

REDUTA BANKU POLSKIEGO

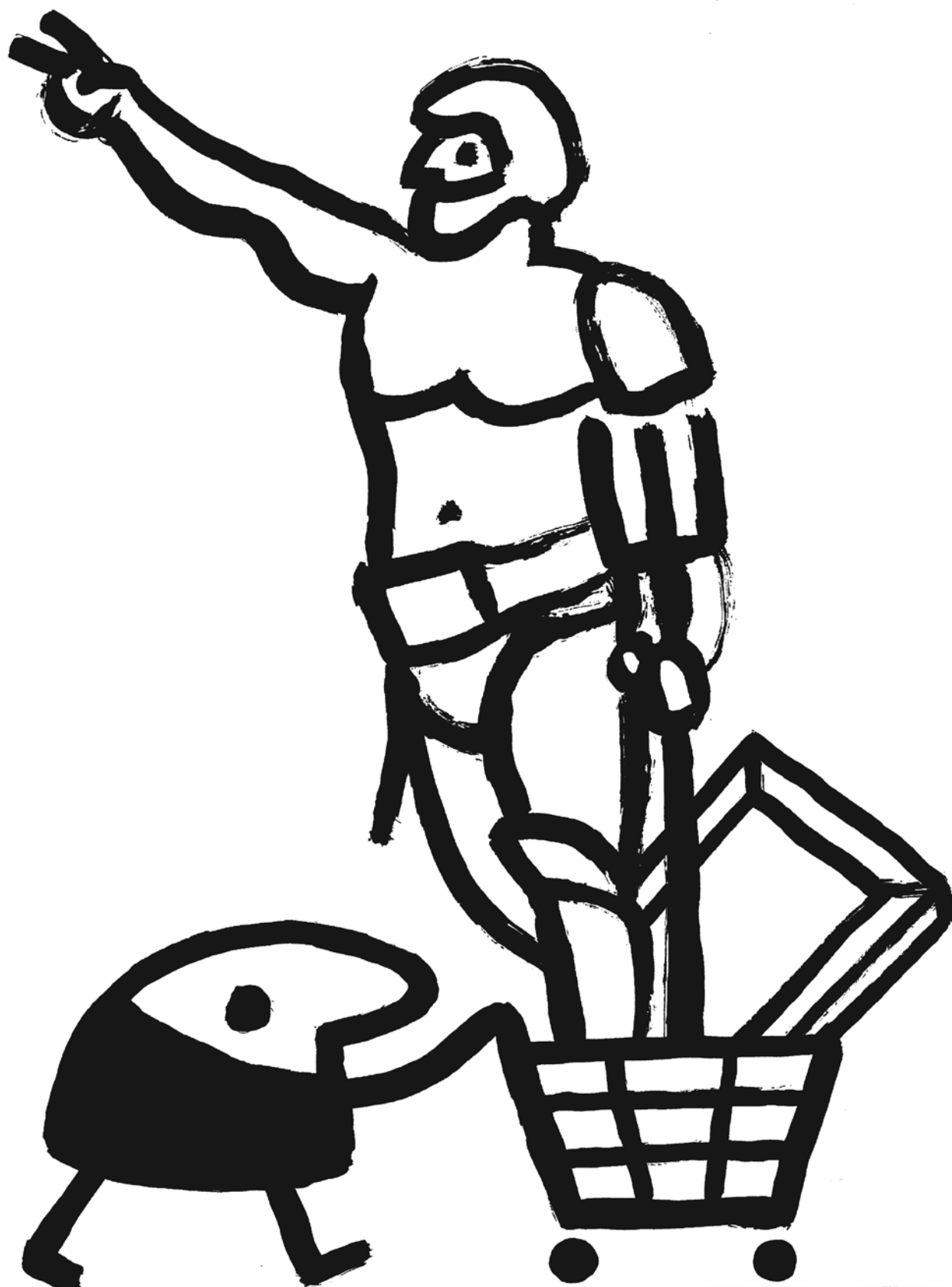
Reduta Banku Polskiego

UL. BIELAŃSKA 10,
00-085 WARSZAWA

TEL. 22/826 35 09
WWW.REDUTA.PL



księgarnia Zachęty
już dostępna online!



J.Ś.'16

zacheta.art.pl/e-sklep