

LUTY
FEBRUARY
MARZEC
MARCH
KWIECIEŃ
APRIL
2020

ZACHĘTA

Anna Siekierska. Chwasty i ludzie | Anna Siekierska. Weeds and People

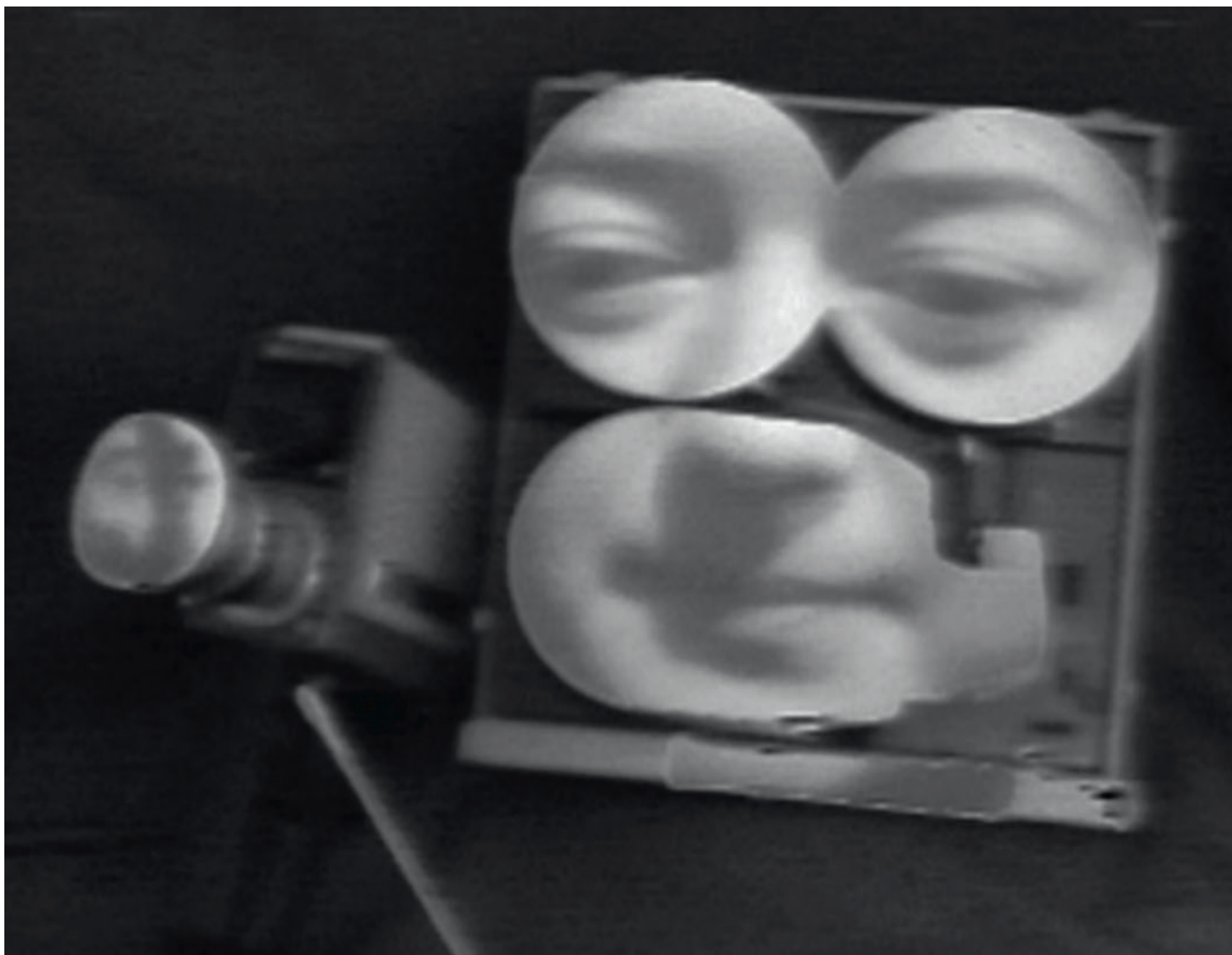
Co dwie sztuki to nie jedna | Two Arts Are Better than One

Wideo taśmy. Wczesna sztuka wideo (1965–1976) | Videotapes. Early Video Art (1965–1976)

Andrzej Krauze. Lekcja fruwania | Andrzej Krauze. The Flying Lesson

Ahmed Cherkaoui w Warszawie. Polsko-marokańskie relacje artystyczne w latach 1955–1980 | Ahmed Cherkaoui in Warsaw. Polish-Moroccan Artistic Relations in 1955–1980

Paulina Pankiewicz. Być jak Paul Cézanne | Paulina Pankiewicz. Being Paul Cézanne



**„W sztuce
i wyobraźni
możesz być
wolny”**

**‘You can be free
in art and
imagination’**

Nasz tegoroczny program rozpoczęliśmy wystawą młodej artystki Anny Siekierskiej w Miejscu Projektów Zachęty zatytułowaną *Chwasty i ludzie*. Artystka z czułością zwraca swoją i naszą uwagę na chwasty i nieużytki. Tereny i rośliny wyjęte spod terroru praktyczności i produktywności, wolne, niepoddane tresurze grządek czy rytmowi zbiorów. I może przez tę perspektywę warto spojrzeć też na nasze kolejne wystawy.

„W sztuce i wyobraźni możesz być wolny” — cytuje dziesięcioletniego Tymona Rogalskiego w tekście wprowadzającym do wystawy *Co dwie sztuki to nie jedna* jej współkuratorka, Zofia Dubowska. Ekspozycja przygotowywana przez artystów ze swymi dziećmi dla innych dzieci i ich rodziców ma być przestrzenią twórczego działania. Twórczego, czyli niepoddającego się ścisłej kontroli, bez formatek odbioru oraz nakazów produkcji czy konkurencji. Ma zachęcać do wspólnego działania, a jednocześnie uczyć poszanowania indywidualizmu — każdej i każdego. To wystawa dla wszystkich rodzin. A może nie tylko dla rodzin? Kuratorki z pełną świadomością zrezygnowały z podtytułu, który określałby odbiorców wystawy.

Wideo taśmy. Wczesna sztuka wideo (1965–1976) to z kolei wystawa historyczna, której kurator Michał Jachuła pokazuje nam początki tego medium, gdy jego znaczenie „bliskie było myśleniu o rysunku”. Przywołuje czasy, kiedy przenośna kamera wideo, łatwa w użyciu, z której niemal od razu można było odtworzyć materiał, stała się dla artystów narzędziem swobodnej autoekspresji. To „wiek niewinności” — zanim do przestrzeni galeryjnych wkroczyły wielkie, superkosztowne i skomplikowane produkcje filmowe.

Od rysunku wychodzi również Andrzej Krauze, autor *Lekcji fruwanina* — gorzkiego filmu o wolności zrealizowanego na początku lat siedemdziesiątych. Ta animacja dała tytuł całej wystawie prezentującej część bogatego dorobku polskiego artysty, ale brytyjskiego rysownika. Poprzez archiwum jego trzydziestoletniej współpracy z dziennikiem „The Guardian” widzimy nie tylko historię i politykę ostatnich dziesięcioleci (z perspektywy Wysp Brytyjskich, co dzisiaj, świeżo po brexicie zyskuje jeszcze inny wymiar), ale także powolne odchodzenie pewnego medium. W kontraście do „kontraktu rysownika” pokazujemy będące swoistymi rysunkami wycinanki oraz portrety drzew — prace, w których artysta kilka lat temu odnalazł osobistą przestrzeń wolności niepoddaną żadnym redaktorskim naciskom czy formatom.

Inna nasza wiosenna propozycja, *Ahmed Cherkaoui w Warszawie*, jest opowieścią o nieoczywistej geografii, czyli o polsko-marokańskich relacjach artystycznych, w czasach PRL wymianie — zdawałoby się — poza utartymi szlakami (choć z Francją w tle). Dla współczesnych młodych widzów wyrosłych na Erasmusie, będącym dziś dla uczniów i studentów symbolem instytucjonalnej mobilności, przyzwyczajonych także do efektów prac artystów realizowanych w ramach rezydencji artystycznych, może być również pewną lekcją historii.

Truizmem wydaje się zdanie, że sztuka dąży do wolności, ale niezaprzeczalnym faktem jest, że swoboda ekspresji jest prawem każdego artysty. Na ile instytucja w czasach mierników, formatek, zaleceń, produktywności, celowości rozumianej nieraz opacznie, racjonalności z innych porządków może im dzisiaj sprostać? O tym pewnie będziemy dyskutować w najbliższych miesiącach.

Hanna Wróblewska
dyrektorka Zachęty — Narodowej Galerii Sztuki

Our programme started this year with a Zachęta Project Room exhibition of young artist Anna Siekierska, *Weeds and People*. With a particular sensitivity, the artist draws her and our attention to weeds and wastelands. Areas and plants not subject to the terror of practicality and productiveness, free, unrestrained by the rigour of flower beds or the rhythm of the harvest. And perhaps it is also worth looking at our other exhibitions from this perspective.

‘You can be free in art and imagination’, says ten-year-old Tymon Rogalski, cited by co-curator Zofia Dubowska in an introductory text to the exhibition *Two Works of Art Are Better Than One*. The exhibition prepared together by artists and their children for other children and their parents is intended to be a space for creative activities. Creative, meaning not subject to strict control, without reception templates or instructions for production or competition. It should encourage working together and at the same time teach respect for everyone’s individualism. It is an exhibition for all families. Or perhaps not just for families? The curators consciously avoided giving the exhibition a subtitle, which would define its audience.

Videotapes. Early Video Art (1965–1976) is a historical exhibition in which curator Michał Jachuła shows us the beginnings of this medium, when its meaning was ‘close to thinking about drawing’. He recalls the times when a portable, easy to use video camera, from which recordings could be played back almost immediately, became a tool of free self-expression for artists. It was an ‘age of innocence’, before large, super costly and sophisticated film productions entered gallery spaces.

Andrzej Krauze, author of *The Flying Lesson* — a bitter film about freedom made in the early 1970s, also starts with drawing. This animation gave its title to the entire exhibition that presents part of the rich output by the Polish artist, but British cartoonist. Through the archive of his thirty-year collaboration with *The Guardian*, we see not only history and politics of the recent decades (from the perspective of the British Isles, which today, in the wake of Brexit, takes on a whole new dimension) but also the slow fading of a medium. In contrast to the ‘draughtsman’s contract’ we show drawings of a sort — cut outs and portraits of trees — works in which the artist found his personal space of freedom several years ago, free of editorial pressures or formats.

Another of our spring offerings — *Ahmed Cherkaoui in Warsaw* — is a story about unobvious geography, that is, about the Polish-Moroccan artistic relations, an exchange that in the times of communist Poland took place, it would seem, beyond the beaten track (though with France in the background). For contemporary young viewers who grew up with the Erasmus programme, which today is a symbol of institutional mobility for students, also accustomed to the effects of artists’ works carried out as part of artistic residencies, the exhibition may also be a lesson in history.

It may seem a truism to say that art strives for freedom, but the undeniable fact is that freedom of expression is the right of every artist. To what extent can an institution cope with the demands of the times — gauges, templates, recommendations, productivity, often misunderstood purposefulness, rationality from other orders? We will probably discuss this in the coming months.

Hanna Wróblewska
Director of Zachęta — National Gallery of Art

Anna Siekierska, *Lipa*, 2019, drewno lipowe, stal

na sąsiedniej stronie:

Anna Siekierska, *Sad*, 2019, fotografia (dyptyk);
praca powstała we współpracy z Damienem Braillym

Anna Siekierska, *Linden*, 2019, linden wood, steel

opposite:

Anna Siekierska, *Orchard*, 2019, photograph (diptych);
work created in collaboration with Damien Brailly



Anna Siekierska. Chwasty i ludzie

Anna Siekierska. Weeds and People

współpraca przy projekcie | project collaboration: Damien Brailly, Krystyna Jędrzejewska-Szmek

kuratorka | curator: Magda Kardasz

współpraca | collaboration: Julia Harasimowicz, Monika Kopczewska

Parki i nieużytki

Siedemdziesiąt dwa — tyle procent ładu zostało dotąd przekształcone przez człowieka. Miasta, w których żyje ponad połowa ludzkiej populacji i gdzie środowisko dostosowane jest do ludzkich potrzeb, są przykładem tych przemian. Z założenia w parkach miejskich przyroda ma służyć rekreacji i wypoczynkowi mieszkańców. Parki podlegają ścisłej kontroli człowieka, pozostając istotnymi przestrzeniami przyrody w miastach. Dekoracyjność i porządek są czynnikami kształtującymi wygląd parku, często nadrzędnymi wobec potrzeb roślin i zwierząt. Wybrane gatunki drzew są sadzone w wyznaczonych miejscach, kwiaty tworzą kolorowe ornamenty, krzewy formuje się często w geometryczne bryły. Trawniki o ograniczonym składzie gatunkowym są systematycznie koszone, a opadłe liście grabione i wywożone. Regularnie używa się środków ochrony roślin.

Nieużytki rozwijają się samodzielnie i żywiołowo. Nie ma tu cięć pielęgnacyjnych, nasadzeń i oprysków. Rośliny wysiewają się spontanicznie z nasion krążących po świecie. Ptaki, owady i małe ssaki żyją w niszach tworzących się pośród opadłych gałęzi, niewygrabionych liści oraz w dziuplach drzew. Kategoria braku użyteczności przypisana takim terytoriom budzi kontrowersje, bo z perspektywy nie-ludzkich bytów to właśnie one nadają się najlepiej do przeżycia w mieście. Z perspektywy większości społeczeństwa nieużytki są niewidzialne, ponieważ nic się tam nie dzieje. Funkcjonują poza kategoriami konsumpcyjnymi, nie dostarczają rozrywki. Są traktowane jako puste tereny, których zachowanie oznacza tylko utracone możliwości inwestycyjne i zahamowanie dynamiki rozwoju miasta.

Znaczenie słowa „nieużytek” odbiera tym miejscom wartość i sens istnienia. Wyklucza nie-ludzkich mieszkańców użytkujących te przestrzenie. Nazwa ta natomiast wpływa korzystnie na przyrodę — dzięki ograniczonemu użytkowaniu przez ludzi tereny te są bezpieczne dla zamieszkujących je istot.



Chwasty i ludzie

Często przebywam na nieużytkach, które stały się dla mnie punktem wyjścia do stworzenia wystawy. Zbieram tam nasiona roślin nazywanych chwastami. Robię to z szacunkiem, segreguję je i czyszczę. Traktuję je jak cenne okazy trafiające do banku nasion. Wśród chwastów jest wiele roślin leczniczych znanych i cenionych od stuleci za swoje szczególnie wspomagające właściwości, często lecznicze, niekiedy wywrotowe. Buntują się przeciw uowarowieniu przyrody. Uważane powszechnie za niepotrzebne nie pełnią dekoracyjnej funkcji w witrynach sklepów i poczekalniach firm. Jeżeli się pojawiają w okolicy, to jako niechciani goście w szczelinach bruku przed wejściem. Jest wśród nich np. rdestowiec japoński, którego kłącza mogłyby rozsądzić fundamenty wieżowców, czy bieluń dziedzierzawa, którego spożycie spowoduje głębokie halucynacje, utratę przytomności, a nawet śmierć. Chwasty są wszechobecne. Wykształciły sposoby pozwalające im przemieszczać się na dalekie odległości z pomocą powietrza, wody i zwierząt, także człowieka.



fot. dzięki uprzejmości artystki | photo courtesy of the artist

Społeczna Ostoja Różnorodności

Nasiona obecne na wystawie pochodzą z terenów Zakola Wawerskiego w Warszawie i Stadionu im. Edmunda Szyca w Poznaniu. Miejsca te łączy „nieużyteczność” oraz niepewna przyszłość — w obu zaangażowałam się w działania mające na celu przybliżenie społeczności ich niezwykłych walorów. Ideą jest stworzenie modelu przestrzeni dla przyrody alternatywnej wobec parku, wyłączającej wybrane tereny z obszarów zabudowy. Nazywam ją roboczo SOR — Społeczna Ostoja Różnorodności.

Zakole Wawerskie jest rozległym, podmokłym terenem położonym na tarasie zalewowym Wisły. Obejmuje starorzecze Wisły zarośnięte głównie przez ols oraz otwarte, pokryte trzcinami tereny podmokłe. Niewielka północna ich część jest chroniona w formie zespołu przyrodniczo-krajobrazowego. Reszta obszaru, niemniej istotna ze względów przyrodniczych, podlega nieustającej presji inwestorów — w błyskawicznym tempie anektują go osiedla domów jednorodzinnych.

Stadion Szyca znajduje się w sercu Poznania. Od ćwierćwiecza jest zasiedlany przez nie-ludzkich





Anna Siekierska, *Chwasty*, 2019, seria rysunków na papierze,
drewno klonu jesionolistnego, stal

Anna Siekierska, *Weeds*, 2019, series of drawings on paper,
ashleaf maple wood, steel



mieszkańców miasta. Trybuna okalająca stadion stała się gruntem dla rosnących tam dwóch tysięcy drzew, a płyta boiska różnorodną łąką. Przyszłość życia istot zamieszkujących stadion jest zagrożona. Władze miasta planują tam budowę Centrum Muzyki.

Stworzenie SOR pozwala na symbiotyczną relację między mieszkańcami miasta i podkreśla marginalizowaną obecność nie-ludzkich sąsiadów. Zwierzęta, rośliny i grzyby mają prawo do swobodnego zamieszkiwania oraz bycia uwzględnianymi w procesie projektowania miast. Działanie ogranicza się do pozostawienia wolnej przestrzeni, stworzenia warunków do przywracania równowagi w środowisku poprzez brak typowo ludzkiej ingerencji.

Wizja

Obiekt sportowy zarasta roślinnością, zwiastując przesyt, zmianę modelu gospodarczego i upadek społeczeństwa spektaklu. Miejsce niegdyś użytkowane w celach rozrywki i konsumpcji stało się siedliskami przyrody. Stadion jest wyspą — modelem rzeczywistości, kosmologią nowego porządku ekosystemowego. Funkcjonuje w innej skali czasowej, tak odmiennej od współczesnego nastawienia na błyskawiczny, widowski efekt. Nasiona mogą czekać nawet sto lat na skutki swojego istnienia. ●●●

Anna Siekierska

Parks and Wastelands

Seventy-two — that is the percentage of land that has so far been transformed by humans. Cities — where more than half of the human population lives and where the environment is adapted to human needs — are examples of these transformations. In the city parks, nature is supposed to serve the recreation and rest of the residents. The parks are under strict human control, remaining important natural spaces in cities. Decorativeness and order are factors that shape the appearance of the park, often overriding the needs of plants and animals. Selected tree species are planted in designated locations, the flowers form colourful ornaments, the shrubs are often formed into geometric shapes. Grassy lawns with limited species composition are systemati-

cally mown and fallen leaves are raked and removed. Plant protection products are used regularly.

The wastelands develop independently and vigorously. There is no trimming, planting or spraying. The plants are sown spontaneously from seeds circulating around the world. Birds, insects and small mammals live in niches formed among fallen branches, unraked leaves and tree hollows. The category of usability attributed to such territories is controversial, because from the perspective of non-human beings, they are the ones best suited for survival in the city. From the perspective of the majority of society, the wastelands are invisible because nothing happens there. They function outside consumer categories and they do not provide entertainment. They are treated as empty areas whose preservation means only lost investment opportunities and inhibition of the city development dynamics.

The meaning of the word 'wasteland' takes away the value and meaning of these places. It excludes non-human inhabitants that use these spaces. The name, on the other hand, has a positive impact on nature — thanks to its limited use by people, the area is safe for the creatures living there.

Weeds and People

I often visit wastelands, which have become my starting point for the exhibition. When there, I collect seeds of plants called weeds. I do it with respect, I sort them and clean them. I treat them like valuable specimens that go into a seed bank. There are many medicinal plants among weeds, known and valued for centuries for their special helpful, often healing and sometimes subversive properties. They rebel against the commodification of nature. Commonly considered unnecessary, they serve no decorative function in shop windows and waiting rooms. If they appear in an area, they are unwanted visitors in pavement cracks in front of a building entrance. These include such plants as the Japanese knotweed, whose rhizomes could bring down the foundations of a skyscraper, or jimsonweed which, when consumed, causes hallucinations, loss of consciousness and even death. Weeds are omnipresent. They have developed ways of travelling long distances via air, water, animals, as well as humans.

Social Diversity Refuge

The seeds present in the exhibition come from the area of Wawerskie Zakole meander in Warsaw and the Edmund Szyk Stadium in Poznań. These places are linked by 'uselessness' and an uncertain future — in both of them, I engaged in activities aimed at bringing the community closer to their extraordinary qualities. The idea is to create a mode of space for nature alternative to the park, which excludes selected areas from development. I gave it the working name of SOR (Społeczna Ostoja Różnorodności) — Social Diversity Refuge.

The Zakole Wawerskie meander is a vast wetland area located on the Vistula floodplain terrace. It encompasses the old Vistula riverbeds, overgrown mainly by alder carrs and open, reed-covered wetlands. Their small northern section is protected as a nature and landscape complex. The rest of the area, no less important for natural reasons, is under constant pressure from investors — it is quickly annexed by single-family housing estates.

The Szyk Stadium is located in the heart of Poznań. For a quarter of a century, it has been home to non-human inhabitants of the city. The stands surrounding the stadium have become the ground for the two thousand trees growing there, while the pitch is a diverse meadow. The future lives of the creatures living in the stadium are at stake. The city authorities are planning to construct a Music Centre on the site.

The creation of the SOR allows for a symbiotic relationship between the residents of the city and emphasises the marginalised presence of non-human neighbours. Animals, plants and mushrooms have the right to live freely and be taken into consideration in city planning. Action in the area is limited to leaving free space, creating conditions for restoring balance in the environment through no typical human interference.

Vision

The sports facility is overgrown with vegetation, heralding overcrowding, a change in the economic model and the collapse of the spectacle society. A place once used for entertainment and consumption has become a habitat of nature. The stadium is an island — a model of reality, a cosmology of a new ecosystem order. It operates on a different time scale, so different from the modern one, which is focused on instant, spectacular effect. The seeds can wait up to a hundred years for the effects of their existence. ●●●

Anna Siekierska

na sąsiedniej stronie:

Anna Siekierska, *Fladry*, 2019, instalacja: wideo, sznur konopny, tkanina; praca powstała we współpracy z Krystyną Jędrzejewską-Szmek i Damienem Braillym

opposite:

Anna Siekierska, *Fladry*, 2019, installation: video, hemp line, fabric; work created in collaboration with Krystyna Jędrzejewska-Szmek and Damien Brailly



Anna Siekierska jako rzeźbiarka od lat praktykuje holizm jako metodę twórczą, niejako na przekór modernistycznym pragnieniom niezależnienia człowieka pismem, mową i technologią od jego habitatu. Rola widzki w spektaklu o najpiękniejszej katastrofie nie została napisana dla niej. Siekierska jest praktyczką, nie szuka ukojenia w romantycznej kontemplacji. Kieruje swoją i naszą uwagę w stronę opuszczonego stadionu, który pozbawiony swojej funkcji sportowo-widowskowej staje się miejscem działania, gdzie spotykają się społeczno-przyrodnicze interesy. Realizuje się tu postulowana przez Bruna Latoura polityka natury. Artystka jako samozwańcza rzeczniczka nie-ludzkich aktantów artykułuje ich możliwe postulaty. Zna ich potrzeby, gdyż jako wolontariuszka na stadionowym SOR-ze przebywała z jego mieszkańcami, wysłuchując, przyglądając się, spędzając wspólnie czas, a także zlecając przeprowadzenie ekspertyzy ornitologicznej i dendrologicznej terenu. [...] Ania wie, jak twórczo, z troską i szacunkiem wspierać nie-ludzkich innych, jak walczyć o wspólne przetrwanie oraz kiedy się oddalić, zostawiając miejsce dla tych, którym tak długo odmawiano prawa i przestrzeni do swobodnego wzrastania. ●●●

Zofia nierodzińska

As a sculptor, Anna Siekierska has been practicing holism as a creative method for years, as if in spite of modernist desires to make humanity independent from their habitat through writing, speech and technology. The role of a spectator in a spectacle about the most beautiful disaster was not written for her. Siekierska is a practical woman who does not seek solace in romantic contemplation. She directs her own and our attention towards an abandoned stadium, which, deprived of its sport and spectacle function, becomes a place of action where social and natural interests meet. The policy of nature as postulated by Bruno Latour is being carried out here. The artist, as a self-proclaimed spokeswoman for inhuman actants, articulates their potential demands. She knows their needs, having spent time with the residents of the stadium SOR [Social Diversity Refuge], listening, watching, spending time together, as well as commissioning an ornithological and dendrological expert assessment of the area. . . . Ania knows how to creatively support the non-human others with care and respect, how to fight for common survival and when to step back, leaving room for those who have long been denied the right and space to grow up freely. ●●●

Zofia nierodzińska

Anna Siekierska (ur. 1987) — rzeźbiarka. Absolwentka Wydziału Rzeźby Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie, obecnie zatrudniona w Pracowni Rysunku tamże. Aktywistka zaangażowana w działania na rzecz przyrody. Animatorka warsztatów uwrażliwiających na życie innych istot, autorka licznych instalacji w przestrzeni publicznej, projektów zaangażowanych społecznie, m.in. *Fikus*, instalacja sąsiedzka w podwórku kamienicy, Warszawa, 2017; *Kto tam?*, platforma do obserwacji życia w koronach drzew, CSW Zamek Ujazdowski, Warszawa, 2018. Stypendystka miasta stołecznego Warszawy oraz Ministerstwa Kultury i Dziedzictwa Narodowego. Jej prace były pokazywane w Polsce, Ukrainie, Węgrzech, Wielkiej Brytanii, Niemczech oraz we Francji.

Anna Siekierska (born 1987) — sculptor. Graduate of the Faculty of Sculpture at the Academy of Fine Arts in Warsaw, currently employed in the Drawing Studio there. She is an environmental activist, as well as an animator of workshops focusing on raising awareness of the life of other beings. Author of numerous installations in public spaces and socially engaged projects, including *Fikus*, a neighbourhood installation in the backyard of a townhouse, Warsaw, 2017; *Who's There?*, a platform for observing life in tree crowns, CCA Ujazdowski Castle, Warsaw, 2018. Holder of scholarships of the Capital City of Warsaw as well as the Ministry of Culture and National Heritage. Her works have been shown in Poland, Ukraine, Hungary, the United Kingdom, Germany and France.



Co dwie sztuki to nie jedna

Two Arts Are Better than One

kuratorzy | **curators:** Zofia Dubowska, Karolina Iwańczyk, Katarzyna Kołodziej-Podsiadło, Anna Zdzieborska

projekt ekspozycji | **exhibition design:** Lech Rowiński, Marta Rowińska/Beton

identyfikacja wizualna | **visual identity:** Malwina Konopacka + Aniela + Teresa + Julia

performerzy | **performers:** Aleksandra Bożek-Muszyńska, Marta Bury, Aneta Jankowska, Krystian Łysoń, Katarzyna Sitar

muzyka | **music:** Lech Rowiński, Marta Rowińska/Beton

artyści i dzieci biorący udział w wystawie | **artists and children participating in the exhibition:** Paweł Althamer + Kosma, Olaf Brzeski + Konstanty, Iza Chlewińska & Tomasz Bergmann + Miłosz, Monika Drożyńska + Tymon, Malwina Konopacka + Aniela + Teresa + Julia, Cecylia Malik + Urszula, Kinga Nowak + Tytus, Zbigniew Rogalski + Tymon, Jaśmina Wójcik + Zoja + Lea

Sztuka współczesna dla wszystkich dzieci w 2003 roku (kuratorzy: Joanna Rentowska i Marek Goździewski) była pierwszą wystawą w Zachęcie powstałą z myślą o najmłodszej publiczności. Kto ją odwiedził, pewnie do końca życia pamiętać będzie wielką zjeżdżalnię Anny Mycy czy żółtą salę Wilhelma Sasnała. Od tamtego czasu zorganizowaliśmy kilka wystaw dla dzieci: *Interaktywny plac zabaw* autorstwa Patrycji Mastej, Dominiki Sobolewskiej i Pawła Janickiego z Centrum Sztuki WRO, który odniósł absolutny sukces frekwencyjny pokazujący, jak wielkie jest zapotrzebowanie społeczne na takie wydarzenia; *Tu czy tam. Polska współczesna ilustracja dla dzieci* (kuratorzy: Magda Kłos-Podsiadło i Ewa Solarz) z bogatym programem edukacyjnym, m.in. „rysowaniem na żywo” i warsztatami z ilustratorami, i wreszcie, dwa lata temu — *Wszystko widzę jako sztukę* (kuratorka: Ewa Solarz), łączącą sztukę i edukację.

Najnowszą ekspozycją przygotowaną w całości przez zespół Zachęty chcemy przypomnieć, jak ważna jest twórczość w życiu każdego człowieka, jak istotnie wpływa na rozwój dziecka oraz jak niezbędne jest wsparcie dorosłych w twórczych działaniach najmłodszych.

Zauważyliśmy, że artyści zapraszani do zrobienia „dorosłej” wystawy angażują w te pokazy swoje dzieci. Zbigniew Rogalski prezentował swoje prace wraz z synem Tymonem, Magda Bieleś z Maurycym, Olaf Brzeski z Konstantym. Cecylia Malik plotła *Warkocze Białki* z Urszulą, Monika Drożyńska z Tymonem zrobili wielkoformatową pracę *Stworzenie świata*, a Malwina Kono-

packa z córkami eksperymentowały z ceramiką, tworząc m.in. „wazon do wołania”. Zaprosiliśmy rodzicielskie duety, tercety i kwartet do stworzenia dzieł sztuki z myślą o innych dzieciach i towarzyszących im dorosłych.

Efektom tej współpracy stała się wystawa *Co dwie sztuki to nie jedna*. Nie jest to wystawa edukacyjna w rozumieniu edukacji jako przekazywania wiedzy. Chcemy raczej zaprosić do bycia razem, współdziałania (w końcu — co dwie głowy to nie jedna), wyciszenia i pomyślenia o tym, jak ważne jest odłączenie się od technologii i... kontakt z naturą.

Zadbałyśmy o przestrzeń przeznaczoną dla najmłodszych dzieci. W najbardziej reprezentacyjnej w Zachęcie Sali Matejkowskiej, w miejscu, gdzie przed 1939 rokiem wisiła *Bitwa pod Grunwaldem* Jana Matejki, swoje królestwo mają bobasy! W ten symboliczny sposób podkreślamy, jak ważna od urodzenia jest komunikacja przez sztukę, podążanie za dzieckiem i stworzenie bezpiecznej przestrzeni eksploracji. Iza Chlewińska we współpracy z Tomaszem Bergmannem i pięcioletnim Miłoszem skoncentrowali się na porozumieniu poprzez ruch i dotyk. Stworzyli rodzinną instalację performatywną poświęconą bliskości, obserwacji i wspólnej medytacji. Zabierają nas w świat doświadczania ciała, ruchu i zmysłów za sprawą obiektów sensorycznych opracowanych ze szczególnym uwzględnieniem potrzeb najmłodszych (0–3 lata).

Jaśmina Wójcik z córkami Zoją i Leą prezentują swoją ulubioną zabawę w kryjówkę. Dziewczynki Kochają rozmaite bazy zrobione w domu z koców, a jeszcze bardziej te z gałęzi w lesie, bo można się w nich skryć przed dorosłymi. W instalacji możemy posłuchać nagrań, w których inne dzieci opowiadają, jak zbudować najlepszą kryjówkę, a także nagrać własną instrukcję.

Konstanty Brzeski z rodzicami bardzo lubi jeździć nad Bałtyk. Przywożą z tych podróży różne pamiątki: kamienie, patyki, muszelki, kawałki sieci i inne znaleziska wyrzucone przez morze. Praca *Bałtyk* Olafa Brzeskiego i Konstantego przenosi nas na plażę, która jest najlepszym placem zabaw na świecie.

Tytus, syn Kingi Nowak, rysuje i gra w Minecrafta. Na podstawie jego rysunków mama stworzyła abstrakcyjne rzeźby zainspirowane tą grą. Z przestrzeni

wirtualnej przenosimy się do realnej, w której możemy bawić się wspólnie.

Dla Tymona, syna Zbyszka Rogalskiego, bardzo ważne jest rysowanie i czytanie. Tymon prezentuje na wystawie galerię portretów artystek i artystów, a także wspólnie z tatą instalację *W poszukiwaniu straconego czasu* składającą się z tysięcy małych literek, atomów książki. Każdej z tych prac można dotykać, eksplorować je i doświadczać — poza obiektami w „kąciaku muzealnym”, które można podglądać przez specjalne okienka.

Na wystawie znalazło się też miejsce, gdzie można rysować i wieszać swoje rysunkowe dzieła. Ta najprostsza forma dziecięcej ekspresji, traktowana czasem przez dorosłych jako sposób na chwilę wytchnienia od rodzicielskich obowiązków („idź, synku i coś porysuj”), powinna odzyskać swoją rangę. Rysowanie może stać się okazją do swobodnej opowieści, wyrażenia emocji i ukojenia, czego przykładem jest film, w którym Konstanty Brzeski rysuje i opowiada porywającą historię o władcach, poddanych i smutnych żółwiach.

Sztuka jest przestrzenią sprawczości i wolności. Dzięki twórczym działaniom nabieramy pewności siebie i uczymy się rozwiązywać problemy. Doświadczamy sztuki i różnych jej przejawów na co dzień, nie tylko w muzeach i galeriach. „W sztuce i wyobraźni możesz być wolny” — powiedział kilkuletni Tymon Rogalski. I miał rację. ●●●

Zofia Dubowska

Malwina Konopacka + Aniela + Teresa + Julia, projekt identyfikacji wizualnej wystawy

następne strony:

Cecylia Malik i Urszula Dziurdzia, *Warkocze Białki*, 2013, dokumentacja akcji artystycznej

Malwina Konopacka + Aniela + Teresa + Julia, project of the visual identification of the exhibition

next pages:

Cecylia Malik and Urszula Dziurdzia, *Braids of Białka River*, 2013, documentation of artistic action

Contemporary Art for All Children in 2003 (curators: Joanna Rentowska and Marek Goździewski) was the first exhibition at Zachęta created with children in mind. Those who visited it will probably never forget Anna Myca's enormous slide or Wilhelm Sasnał's yellow room. Since that time, we have organised several exhibitions for children: *Interactive Playground* (curators: Patrycja Mastej, Dominika Sobolewska and Paweł Janicki from the WRO Art Center), which achieved attendance numbers that showed how great the social need for such events is; *Here or There. Contemporary Polish Illustration for Children* (curators: Magda Kłos-Podsiadło and Ewa Solarz) with a rich educational programme, including 'live drawing' and workshops with illustrators; and





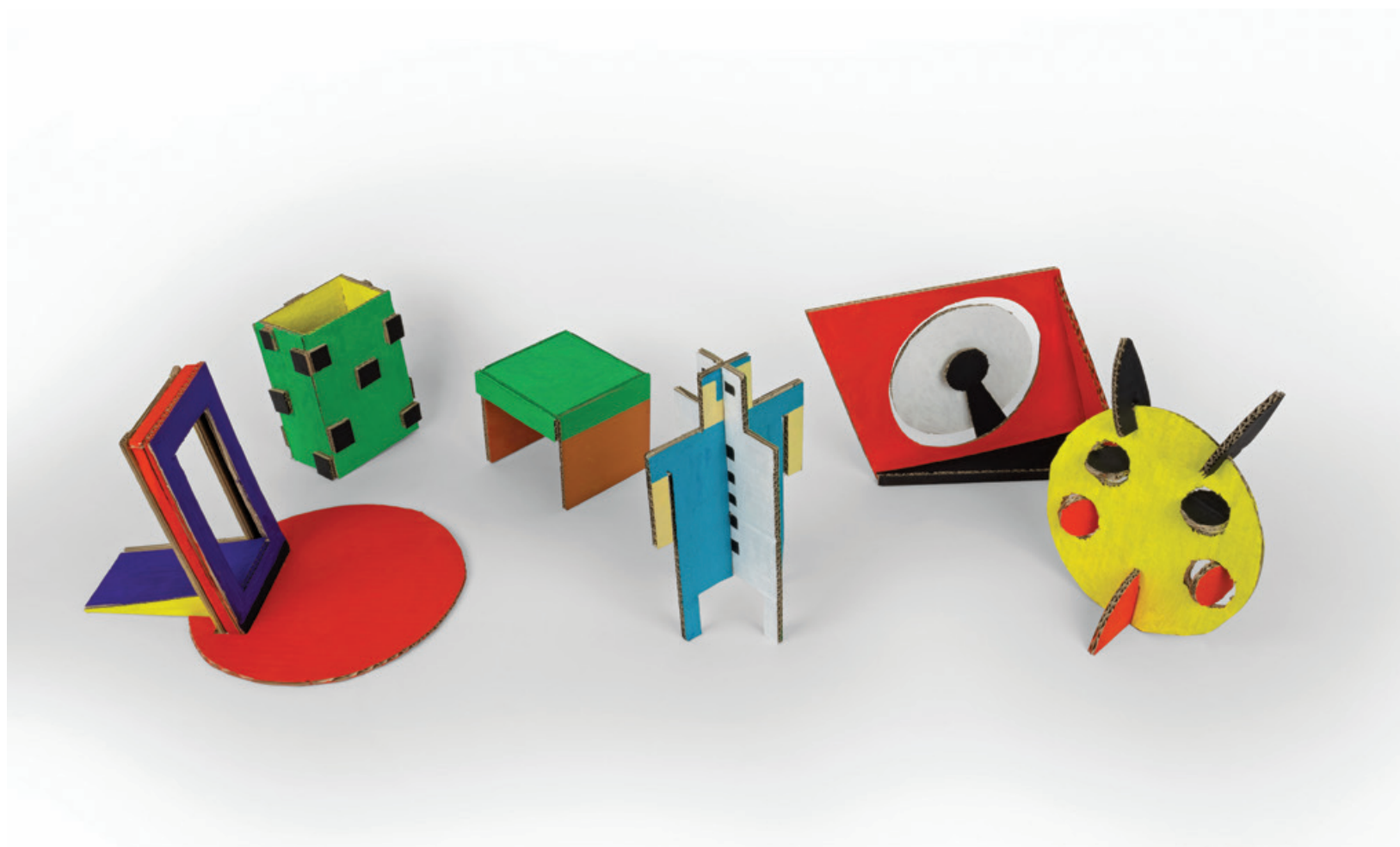


foto: Marcin Kaszek

finally, two years ago, *Everything Is Art to Me* (curator: Ewa Solarz), which combined art and education.

With the newest exhibition, prepared entirely by the Zachęta team, we want to remind everyone how important creativity is in all our lives, how significantly it impacts children's development, and how essential adult support is in children's creative activities.

We've also noticed that the artists invited to make an 'adult' exhibition involve their children in these shows. Zbigniew Rogalski showed his works with his son Tymon, Magda Bieleś with Maurycy, and Olaf Brzeski with Konstanty. Cecylia Malik plaited *Braids of the Białka River* with Urszula, Monika Drożyńska and Tymon created the large-format work *The Creation of the World*, and Malwina Konopacka and her daughters experimented with ceramics, creating, among others, the 'calling vase'. We've invited family duos, trios and quartets to create works of art with other children — and the adults accompanying them — in mind.

The effect of the collaboration is the *Two Arts Are Better than One* exhibition. It isn't an educational exhibition in the sense of education as the transfer of knowledge. Instead, we want to invite visitors to be together, to work together (after all, two heads are better than one), to calm and reflect on how important it is to disconnect from technology and commune with nature.

We've made sure to provide a space for the youngest children. In the Matejko Room, the most representative space at Zachęta, in the spot where Jan Matejko's *The Battle of Grunwald* was displayed pre-1939, babies will find their kingdom! This is our symbolic way of emphasising how important communication through art is from day one, how important it is to follow the child and

create a safe space for exploration. Iza Chlewińska, in collaboration with Tomasz Bergmann and five-year-old Miłosz, focused on understanding through movement and touch. They created a performative family installation devoted to closeness, observation and shared meditation. They take us into a world of experiencing the body, movement and senses through sensory objects developed with the needs of the youngest children (0–3 years) in mind above all.

Jaśmina Wójcik and her daughters Zoja and Lea present their favourite hiding game. The girls love all kinds of blanket forts at home, and ones made out of branches in the forest even more, because they can use them to hide from adults. In the installation, we can listen to recordings in which other children talk about how to build the best hiding place, or even record instructions of our own.

Konstanty Brzeski likes to go to the Baltic Sea with his parents. They bring all kinds of souvenirs from those trips: rocks, sticks, shells, pieces of nets and other flotsam left behind by the sea. Olaf Brzeski's and Konstanty's work *The Baltic* takes us to the beach, which is the best playground in the world.

Kinga Nowak's son Tytus draws and plays Minecraft. Based on his drawings, his mother created abstract sculptures inspired by the game. We move from a virtual space into a real one, where we can play together.

For Zbyszek Rogalski's son Tymon, drawing and reading are very important. Tymon presents a gallery of portraits of artists in the exhibition, as well as an installation, creation with his father, *In Search of Lost Time*, composed of thousands of small letters — the atoms of

a book. Each work can be touched, explored and experienced, except for the objects in the 'museum corner', which can be viewed through special windows.

The exhibition also includes a place where you can draw and hang your drawings. This simplest form of childhood expression, sometimes treated by adults as a way to take a break from parental duties ('go and draw something, son'), should regain its rank. Drawing can become an opportunity to tell an easy-going story, express emotions and solace, as exemplified in the film in which Konstanty Brzeski draws and tells a thrilling story about rulers, subjects and sad turtles.

Art is a space of agency and freedom. Through creative activities, we gain self-confidence and learn problem solving. Let us experience art and its various manifestations every day, not just in museums and galleries. 'You can be free in art and imagination', Tymon Rogalski said. And he was right.●●●

Zofia Dubowska

Kinga Nowak i Tytus Nowak-Bratko, makieta instalacji *Parkour*, 2020

na sąsiedniej stronie:
Jaśmina Wójcik, *Bazy*, 2020, tusz, papier

Kinga Nowak and Tytus Nowak-Bratko, mock-up of installation *Parkour*, 2020

opposite:
Jaśmina Wójcik, *Forts*, 2020, ink on paper



Ćwiczenia z tworzenia

Exercises in Creation

Katarzyna Gliwińska

Dzieci są twórcze z natury i to właściwie od pierwszych chwil życia. Do eksperymentowania, kreatywności i tworzenia nie trzeba ich specjalnie zachęcać. Wystarczy nie przeszkadzać, dawać przestrzeń do swobodnego działania, pozwalać na ekspresję i od czasu do czasu inspirować.

Bawię się, więc jestem

Dzieci eksperymentują w zasadzie od pierwszych chwil życia. Początkowo skupione przede wszystkim na własnym ciele, metodą prób i błędów odkrywają działanie zmysłów. Po kilku miesiącach uczą się manipulować elementami znajdującymi się w zasięgu rąk. Otaczamy więc dzieci zabawkami, chcąc dostarczać im nowych bodźców, stymulować zmysły, wspierać w rozwoju i zdobywaniu kolejnych umiejętności (chwywania, raczkowania, chodzenia, koordynacji wzrokowo-ruchowej). Co ciekawe, żadnemu dziecku nie trzeba podpowiadać sposobów eksplorowania świata ani tłumaczyć, jak powinno się bawić. Dzieci umieją to doskonale, tak samo jak przez nikogo nieinstruowane doskonale potrafią tworzyć.

W ujęciu neurobiologicznym zabawa jest niezbędna do nauki — do tego, by mózg dziecka mógł się intensywnie rozwijać. W ujęciu psychologii twórczości zabawa to przejaw naturalnej, wrodzonej kreatywności.

Bawię się, więc tworzę

Małe dziecko tworzy spontanicznie. Instynktownie odkrywa możliwości własnej ekspresji, sprawczości i stwarzania czegoś z niczego. W pierwszych latach życia są to przede wszystkim działania manualne, ruchowe i wykorzystujące zmysły. Dwulatek, któremu podsunie farby do malowania dłońmi, zaangażuje się w to bez reszty, całym sobą. Nie dlatego, że jest szczególnie utalentowany plastycznie — równie chętnie podejmie każdą nową czynność stymulującą zmysły i pozwalającą na wykorzystywanie niedawno odkrytych czy nabytych umiejętności manualnych.

Dzieci instynktownie i nieprzypadkowo dążą do wszelkich czynności zajmujących dłonie. Ręka to część ciała, która ma dużą reprezentację w korze mózgowej, a jej aktywność powoduje powstawanie wielu nowych struktur neuronalnych. Neurobiolodzy potwierdzają, że nic tak silnie nie stymuluje rozwoju mózgu jak zajmowanie się wszelkimi rodzajami sztuki. Nic dziwnego: tworząc — grając na instrumencie, malując, rysując, rzeźbiąc — maksymalnie angażujemy ręce.



Na przełomie drugiego i trzeciego roku życia dzieci zaczynają bawić się symbolicznie, a wyobrażenia nabiera rozpędu: patyk w mgnieniu oka staje się pterodaktylem, kamień wielorybem, a karton okrętem. Starsze przedszkolaki z upodobaniem wchodzą w rolę: bawią się w dom, sklep, w wojnę. Odtwarzają sceny znane z życia, ale i te ze snów, wyobraźni, filmów, bajek i gier. Nie potrzebują do tego wymyślnych przebrań ani przygotowań. Same ustalają reguły zabawy, bez odgórnych ustaleń czy narzuconych zasad. Korzystają z wolności tworzenia i wolności ekspresji. W swoich pracach plastycznych dzieci w tym wieku najchętniej będą powracać do osobistych przeżyć, wrażeń, emocji, tego, co je zachwyca, dotyka, obchodzi najbardziej. Z zapalem będą kreować na kartce papieru możliwe konfiguracje ulubionej gry komputerowej, z detalami odtworzą park wodny, centrum handlowe, plac zabaw — jakiegokolwiek miejsce, które dostarczyło im ostatnio nowych bodźców. W równym stopniu zainspiruje je wystawa stworzona specjalnie z myślą o najmłodszych odbiorcach, na której będą mogły bez ograniczeń eksplorować przestrzeń, spektakl teatralny dla „najmłodszych”, działający jednocześnie na wiele zmysłów, koncert, ale i spacer po parku bądź plaży, wycieczka do lasu lub przejażdżka tramwajem. W tym wdzięcznym okresie w rozwoju dziecka każde nasze działanie, każda przestrzeń, każde doświadczenie rozbudzą wyobraźnię, stymulują ciekawość i potrzebę ekspresji. Warto jednak przy tym pamiętać, że kontakt ze sztuką w dzieciństwie (szczególnie taki, który umożliwia aktywny w niej udział poprzez zmysły) — poza tym, że rozwija człowieka poznawczo, utrwała wewnętrzne przekonanie, że sztuka to inspirujący świat doznań, a muzeum czy galeria są fascynującymi miejscami, do których chce się powracać.

Bliskość to podstawa

Do pewnego momentu życia do rozwijania kreatywności u dziecka wystarczy tylko uważna, wspierająca

obecność rodzica czy opiekuna, jego otwartość i wyobraźnia. To on ma moc ograniczania lub poszerzania pola do eksperymentowania. Okazując dziecku zainteresowanie, towarzysząc, pozwalając na swobodę, włączając się w zabawę, czasem naśladując, innym razem wskazując nowe możliwości, dodamy maluchowi pewności, ośmielimy go i pozytywnie wzmocnimy.

Brzmi poważnie i odpowiedzialnie? Wystarczy spontaniczne pomysły i to, co dostępne tu i teraz. Miska z wodą, kawałek taśmy klejącej, zakręcany słoik, patyk, sznurek, tektura, stara gazeta, kamienie, trawa, piasek, liście. Mąka, drewniana łyżka i kilka garnków. Ekscytację wywoła ogień i zabawy światłem i cieniem, budowanie domku-kryjówki z gigantycznego kartonu, rozłożony na ziemi szary papier, na którym można zostawiać ślady mokrych stóp lub odciski dłoni zanurzonych wcześniej w farbie. Trzeba tylko się pilnować, by nieopatrnie tej naturalnej kreatywności nie zepsuć, nie wygasić potrzeby ekspresji. Nie przytłoczyć dobrymi radami i świetnymi tematami, nie zagłuszyć przestrogami, zakazami i nakazami. Nie oceniać, nie krytykować, ale też nie chwalić bez zastanowienia.

Od kreacji do relacji

Najmłodsze dzieci do tworzenia i eksperymentowania napędza ciekawość, pragnienie poznawania, sprawdzania, porządkowania i rozumienia świata. Starsze dodatkowo w twórczych aktywnościach znajdują możliwość wyrażania emocji, przeżyć, nadawania kształtu temu, co wyobrażone, niematerialne, pozawerbalne. Mając wolność kreacji, zaspokajają swoje pragnienie sprawczości, samodzielności, samorealizacji. Odkrywają też, że poprzez sztukę mogą się komunikować i budować relacje.

„Jedyna chwila, kiedy mogę spotkać dziecko w jego świecie, jest możliwa dzięki sztuce” — przyznała w poprzednim numerze magazynu *Zachęta* Magdalena Bieleś, która od lat wspólnie z synem tworzy gry planszowe. Możliwość takiego spotkania jest nie do przecze-



Władysław
Hasior

nienia — warto więc włączać sztukę w budowanie relacji z dzieckiem na każdym etapie rozwoju. Przykłady takich spotkań i współpracy możemy obserwować na wystawie *Co dwie sztuki to nie jedna* w Zachęcie.

Żadne dziecko nie dorasta w próżni. W tworzącej się relacji z rodzicem lub opiekunem obserwuje, naśladuje, powtarza. W ten sposób — poprzez modelowanie — najłatwiej zapamiętuje i najefektywniej się uczy. Nie znaczy to, że jest w tym układzie wyłącznie odbiorcą. Samo także kreuje, wprowadza innowacje, wpływa i... inspiruje. Wymiana jest obustronna: dziecko—twórca może także mieć wpływ na nas — pod warunkiem, że dostrzeżemy jego twórczość i potraktujemy ją poważnie. W tym miejscu dotykamy jeszcze jednego jej aspektu: obserwując spontaniczną dziecięcą twórczą aktywność, zyskujemy dostęp do perspektywy dziecka — sposobu odbierania i odczuwania rzeczywistości, od którego się oddaliliśmy, który zwykle tracimy z wiekiem, w wyniku socjalizacji i wieloletniej edukacji.

Obserwując dzieci, odnajdujemy nową drogę do własnego dzieciństwa — powstaje miejsce na przywołanie wspomnień, zabaw, najwcześniejszych zachwytów, fantazji i pomysłów. Przestrzeń na ożywienie pamięci, dotknięcie dzieciaka—twórcy w nas samych. Zakopywane w ziemi szkiełka z kolorowymi kwiatkami (sekrety lub widoczki), kryjówki tworzone pod przykrytym kocami stołami i krzesłami, cienie rzucone na ścianę przy tajemniczym świetle świec, bazy z pułapkami budowanymi z patyków, mchu i sznurków, domki na drzewach, czy samo chodzenie po nich... Powrót do zabaw z dzieciństwa uruchamia w nas niedostępne na co dzień emocje.

Strefa wolności, czyli po co nam sztuka

W odróżnieniu od artystów dzieci nie tworzą z myślą o efekcie końcowym. Proces tworzenia przebiega spontanicznie, pod wpływem emocji, jako wynik pragnienia utrwalenia przeżycia, podzielenia się czymś wyjątkowym. Tworzą, bo znajdują w tym przyjemność.

„Fajne w rysowaniu i malowaniu jest to, że możesz sobie robić, co chcesz. W dzieciństwie ciągle trzeba być posłusznym, a w życiu dorosłym niby możesz już robić, co chcesz, ale musisz za wszystko płacić [...]. A w sztuce i wyobraźni możesz być wolny” — stwierdza w jednym z wywiadów Tymek Rogalski, którego portrety ważnych ludzi możemy oglądać na wystawie w Zachęcie.

Sztuka to przestrzeń wolności! Czy to nie z tego powodu tak mało jej w systemie edukacji — szczególnie tym obejmującym starsze dzieci? Im dalej dzieci zagłębiają się w edukacyjny las, tym mniej mają miejsca (i czasu) na tworzenie, wymyślanie, fantazjowanie, eksperymentowanie, zabawę. Niepostrzeżenie każda twórcza aktywność, a ta plastyczna w szczególności, staje się w oczach dorosłych czymś błahym, nieistotnym, bez walorów edukacyjnych. Sprawia przyjemność, a więc pewnie jest łatwa. Łatwa, a więc pewnie niczego nie uczy. Nie przekłada się na wyniki egzaminów, nie jest mierzalna, niczemu nie służy. Tak jakby neurodydaktyczne fakty na temat rozwoju mózgu starszych już nie dotyczyły dzieci i nastolatków. Tak jakby wraz z osiągnięciem pewnego wieku człowiek stawał się odporny na korzyści płynące z tworzenia.

„Mniej wykładów, więcej działań!” — postulat amerykańskiej neurobiolożki Lise Eliot bynajmniej nie dotyczy wyłącznie etapu edukacji wczesnoszkolnej. „Reprodukowanie informacji na temat wielkich malarzy to nie to samo, co samodzielne malowanie; czytanie o kompozytorach to co innego niż nauka gry na wybranym instrumencie. Rozmowa o rytmie to nie to samo co taniec” — powtarza w swoich wystąpieniach zajmująca się neurodydaktyką dr Marzena Żylińska.

Powtórzmy więc także: wszelkie spontaniczne twórcze aktywności nie tylko dostarczają odpowiedniej stymulacji mózgowi. Działają relaksacyjnie, rozwijają wyobraźnię, pomagają wyrazić siebie i sprawiają przyjemność. Wzmacniają poczucie sprawczości, uczą non-

konformizmu, przyzwyczajają do partycypacji w świecie i w kulturze.

Sztuka — jeśli tylko zechcemy ją dostrzec — pozwala spotkać się najodleglejszym od siebie światom, zrozumieć to, co wyrażone w inny sposób nie znalazłoby zrozumienia. W relacji rodzica z dorastającym dzieckiem, nastolatkiem, wreszcie młodym dorosłym jest narzędziem bezcennym. I nie ma chyba racjonalnego powodu, dla którego mielibyśmy pozbawiać dorastające dzieci i siebie samych wszystkich płynących z tworzenia i kontaktu ze sztuką korzyści. ●●●

Children are creative by nature, practically from the very first moments of their lives. They don't require a lot of encouragement to experiment and create. It's enough to not interrupt them, give them space to act freely, allow them to express themselves, and inspire them from time to time.

I play, therefore I am

Children experiment basically from the first moments of their lives. Initially focused mainly on their own bodies, they discover how their senses work by trial and error. After several months, they learn to manipulate things within arm's reach. And so we surround children with toys, to provide them with new stimuli, stimulate their senses, support their development and acquisition of new skills (grabbing, crawling, walking, hand-eye coordination). Interestingly, it is not necessary to give any child hints on how to explore the world or explain how they should play. Children know how to do this perfectly, just like — without any instruction — they know perfectly how to create.

From a neurobiological point of view, play is essential for learning — for the child's brain to develop intensively. From a psychological point of view, play is a manifestation of natural, innate creativity.

I play, therefore I create

A young child creates spontaneously. They instinctively discover the limits of their own expression, agility, and creating something out of nothing. In the first years of life, these are mainly manual, motor and sensory activities. The two-year-old given hand paints will engage in the activity completely with their whole self. Not because they are particularly artistically talented — they will be equally keen to take up any new activity that stimulates the senses and allows the use of recently discovered or acquired manual skills.

Tymon Rogalski, *Władysław Hasior*, rysunek z cyklu *Artyści*, 2019–2020

na sąsiedniej stronie:

Tymon Rogalski, *Yayoi Kusama*, rysunek z cyklu *Artyści*, 2019–2020

Tymon Rogalski, *Władysław Hasior*, drawing from the *Artists* series, 2019–2020

opposite:

Tymon Rogalski, *Yayoi Kusama*, drawing from the *Artists* series, 2019–2020

Children instinctively and not by accident pursue all activities occupying their hands. The hand is a part of the body that has a large representation in the cerebral cortex, and its activity causes the formation of many new neuronal structures. Neurobiologists confirm that nothing stimulates brain development as strongly as dealing with all kinds of art. No wonder: when creating — playing an instrument, painting, drawing, sculpting — we involve our hands as much as possible.

At the turn of the second and third year of life, children begin to play symbolically and their imagination gains momentum: a stick becomes a pterodactyl in the blink of an eye, a rock becomes a whale and a cardboard box a ship. Older preschoolers like to take on roles: they play house, shop, war. They reenact scenes from life, but also those from dreams, imagination, films, fairy tales and games. They don't need fancy costumes or preparations for this. They set the rules of play themselves, without any top-down instructions or imposed guidelines. They use the freedom of creation and freedom of expression. In their artwork, children of this age are most likely to turn to their personal experiences, impressions, emotions — to what delights, touches and interests them the most. They will eagerly use a piece of paper to create all kinds of configurations of their favourite computer game, recreate the details of a water park, shopping mall or playground — any place that has recently provided them with new stimuli. They will be equally inspired by an exhibition created especially with the youngest viewers in mind, where they will be able to explore the space without any limitations, a theatrical spectacle for the 'best of the best', affecting many senses simultaneously, a concert, but also a walk in the park or one the beach, a trip to the forest or a tram ride. In this graceful period in the development of a child, each of our actions, each space, each experience fires up the imagination, stimulates curiosity and the need for expression. It is worth remembering, however, that contact with art in childhood (especially one that enables active participation through the senses) — apart from the fact that it helps humans develop cognitively, perpetuates the inner conviction that art is an inspiring world of experience, and that a museum or a gallery are fascinating places to return to.

Closeness is key

Up to a certain point in life, a child's creativity can only be developed through the careful, supportive presence of the parent or guardian, their openness and imagination. They have the power to limit or broaden the field for experimentation. Showing an interest in the child, accompanying them, allowing them freedom, joining in with play, sometimes imitating, at other times pointing out new possibilities, we will give the child confidence, draw them out and positively strengthen them.

Sounds serious and responsible? Spontaneous ideas and what is on hand here and now will suffice. A bowl of water, a piece of adhesive tape, a twist-top jar, a stick, string, cardboard, old newspaper, rocks, grass, sand and leaves. Flour, a wooden spoon and some pots. Excitement will be sparked by fire and playing with light and shade, building a hideout made of cardboard, grey paper spread on the ground on which you can leave traces of

wet feet or hands dipped in paint. You just have to take care not to spoil this natural creativity, not to extinguish the need for expression. Do not overwhelm them with good advice and great topics, don't deafen with warnings, prohibitions and orders. Don't judge, don't criticise, but also don't praise without thinking.

From creation to relation

The youngest children are driven to create and experiment by curiosity, a desire to explore, verify, organise and understand the world. The older ones find in creative activities additional possibilities for expressing emotions, experiences, giving shape to what is imagined, the immaterial, the extraverbal. Having the freedom of creation, they satisfy their desire for efficiency, independence and self-fulfilment. They also discover that through art, they can communicate and build relationships.

'The only moment when I can meet my child in his world is through art', Magdalena Bieleś, who has been creating board games together with her son for years, admitted in the last issue of *Zachęta* magazine. The possibility of such a meeting cannot be overestimated — so it is worthwhile to include art in building relations with a child at every stage of development. Examples of such meetings and collaboration can be observed at the exhibition *Two Arts Are Better than One* at Zachęta.

No child grows up in a vacuum. In the relationship with a parent or guardian that is being formed, they observe, imitate, repeat. In this way — by means of modelling — they memorise things easily and learn effectively. This does not mean that they are only a recipient in this arrangement. They also create, innovate, influence and inspire. The exchange is mutual: the child-creator can also influence us — provided that we see their work and take it seriously. Here we touch on another aspect: by observing spontaneous childhood creative activities, we gain access to the child's perspective — the way we perceive and feel reality, from which we have moved away, which we usually lose with age, as a result of socialisation and many years of education.

By observing children, we find a new way to our own childhood — we gain a place to recall memories, games, the earliest raptures, fantasies and ideas. A space to revive memory, to touch the child-creator in ourselves. Pieces of glass buried in the ground with colourful flowers ('secrets' or 'views'), hiding places created under tables and chairs covered with blankets, shadows cast on the wall by the mysterious light of candles, bases with traps made of sticks, moss and strings, houses built in trees or just climbing trees . . . A return to the games of childhood triggers emotions inaccessible in everyday life.

The sphere of freedom, or why we need art

Unlike artists, children do not create with the end result in mind. The process of creation takes place spontaneously, under the influence of emotions, as a result of the desire to preserve the experience, to share something special. They create because they find pleasure in it.

'The cool thing about drawing and painting is that you can do what you want. In childhood you always have to obey, and in adult life you seem to be able to do what you want, but you have to pay for everything . . .

But in art and imagination you can be free', says Tymek Rogalski in one of his interviews. His portraits of important people can be seen at the exhibition at Zachęta.

Art is a space of freedom! Is this not why there is so little of it in the education system — especially where it includes older children? The further children delve into the educational forest, the less space (and time) they have for creating, inventing, fantasising, experimenting, playing. Unnoticed, every creative activity, and artistic activity in particular, becomes something trivial, unimportant, without educational value in the eyes of adults. It gives pleasure, so it's probably easy. It's easy, so it probably doesn't teach anything. It doesn't translate into exam results, it's not measurable, it doesn't serve a purpose. It is as if neurodidactic facts about older people's brain development no longer applied to children and teenagers. It is as if, with reaching a certain age, a person becomes immune to the benefits of creation.

'Less lecturing, more action!' — the postulate of American neurobiologist Lise Eliot does not apply only to the early years of education. 'Reproducing information about great painters is not the same as painting yourself; reading about composers is different from learning to play a particular instrument. Talking about rhythm is not the same as dancing', Dr Marzena Żylińska, a neurodidact, repeatedly states in her presentations.

Let us also repeat: all spontaneous creative activities not only provide adequate stimulation of the brain, they act as a relaxant, develop the imagination, help to express ourselves and give us pleasure. They strengthen the sense of agency, teach nonconformism, help us get used to participation in the world and culture.

Art — if we only want to see it — allows us to encounter the most distant worlds, to understand what would not be understood otherwise. In the relationship between a parent and an adolescent child, a teenager, and finally a young adult, it is an invaluable tool. And there is probably no rational reason why we should deprive adolescent children and ourselves of all the benefits of creation and contact with art. ●●●

Izabela Chlewińska, Tomasz Bergmann i Miłosz Bergmann, *Ciało*, 2020, instalacja performatywna (wizualizacja)

Izabela Chlewińska, Tomasz Bergmann and Miłosz Bergmann, *Body*, 2020, performative installation (visualisation)

Artyści i dzieci

Artists and Children

Magdalena Ujma



fot. dzięki uprzejmości artystów | photo courtesy of the artists

Artyści są jak dzieci. Nie znam autora tego powiedzenia, ale wydaje się ono streszczać powszechnie podzielane dzisiaj poglądy. A przecież włączanie tematów dziecka i dzieciństwa do sztuki ma całkiem świeży rodowód. Kultura Zachodu narodziła się w świecie, gdzie nie istniało dzieciństwo. Dziecko było małym dorosłym. Nikt się nim specjalnie nie przejmował, śmiertelność niemowląt była przecież wysoka. Jeśli dziecku udało się przeżyć pierwszy okres życia, zajmowała się nim cała duża rodzina albo oddawano je obcym ludziom do odchowania (mamkom do wykarmienia), wysyłano do szkół, albo terminowało u mistrzów bądź pracowało razem z rodzicami, jeśli było przydatne. Los dzieci przez wieki był całkowicie odmienny od ich obecnej sytuacji w świecie zachodnim.

Dzisiejsze podejście dorosłych do własnego potomstwa jest zadaniowe, ale też pełne rodzicielskiego lęku, ambicji i poczucia winy. Rodzice mają świadomość, że dzieciństwo to wyjątkowy okres życia i trzeba jego czas wykorzystać do cna. Dzieci zatem oprócz szkoły chodzą na wszelakie lekcje, zajęcia, warsztaty, a rodzice inwestują w pociechy, oczekując wysokiej stopy zwrotu. Są bowiem przekonani, że to na nich spoczywa wyłączna odpowiedzialność za to, czego dziecko się nauczy i jak uformuje w ciągu krótkiego okresu dorastania — co wpłynie na jego szanse na sukces w życiu dorosłym. W tym wszystkim ginie dzieciństwo jako moment specjalny:

wolności, nudy, życia po swojemu, zabaw, poznawania smaku pierwszych rzeczy poprzez doświadczanie ich na własnej skórze. Nie tak dawno temu, bo jeszcze w latach osiemdziesiątych zeszłego stulecia (a i wcześniej) dzieci spędzały czas same, bawiąc się na podwórku, wspinając na drzewa czy biegając po boisku. O takich złotych latach dzieciństwa opowiadają klasyczne lektury, z *Dziećmi z Bullerbyn* Astrid Lindgren na czele. Postępy psychologii zrobiły jednak swoje, do życia codziennego przesiąkła i zaczęła je kształtować kultura terapii. Dzisiaj podejście do dzieci zabarwione jest lękiem i poczuciem winy dorosłych. To psychoanaliza wpoila nam, że za ukształtowanie młodego człowieka odpowiadają prawie wyłącznie rodzice. Do tego dochodzi jeszcze neoliberalna rzeczywistość, która każe przygotowywać małe dzieci od najmłodszych lat do konkurencji na rynku pracy, wożąc je z lekcji angielskiego na wykłady z fizyki i odmawiając im po prostu wolności.

Jeśli mowa o sytuacji dzieci w środowisku artystycznym, to istnieją badania z ostatnich lat, wykazujące, że współcześni twórcy w ogóle nie mogą sobie na dzieci pozwolić. Jeśli się ich dorabiają, to w późnym wieku i zazwyczaj tylko jednego dziecka. W raporcie z badań przeprowadzonych przez Wolny Uniwersytet Warszawy w latach 2013–2014 wynika, że jedynie 20% ankietowanych uczestników życia artystycznego w Polsce ma dziecko. Jedynie 1% ankietowanych ma trójkę dzieci lub



foto. dzięki uprzejmości artystów i Fundacji Galerii Foksal | photo courtesy of the artists and Foksal Gallery Foundation

więcej. Wskaźnik dzieciństwa w badanej grupie wypada zatem blado, wynosi bowiem 0,5%, co daje wynik około dwa razy niższy od średniej krajowej, a trzy razy niższy od średniej unijnej. „Ludzie na polu sztuki bardzo rzadko mają dzieci albo kogokolwiek pod opieką. Raczej pozostają pod opieką niż są w stanie jej komuś udzielić” — piszą badacze.

Nie wiem, czy ktoś prowadził badania na temat tych nielicznych dzieci, których jednak artyści się dorobili. Czy potomkowie artystów także stają się artystami? Wiadomo skądinąd, że wielu twórców nie życzy swoim dzieciom takiej przyszłości, z niepewnością finansową na czele. Ale jednak dzieci idą w ślady rodziców, szczególnie tych, którzy osiągnęli sukces i silną pozycję w hierarchiach świata sztuki. Zyskują wtedy zaplecze, jeśli nie w uzbieranym przez rodzinę majątku, to w równie ważnym kapitale symbolicznym i kulturowym, co pozwala im choćby na łatwiejszy start. Jeśli mowa zatem o synach, to do głowy przychodzi mi przykład wybitnych postaci Stanisława Witkiewicza i Stanisława Ignacego Witkiewicza syna. Znamy też przecież znakomite, współcześnie działające artystki będące córkami innych znakomitych artystek i artystów, jak chociażby

Bettina Bereś, Alicja Bielawska, Pola Dwurnik czy Zuzanna Janin. Co ciekawe, większość z wymienionych ukończyła studia inne niż artystyczne i sztuką zajęła się później.

Kontynuując tematykę związków artystów-rodziców z ich potomstwem, warto wspomnieć o zjawisku wspierających dzieci. Są to młodzi ludzie, którzy dzieciństwo spędzili, towarzysząc rodzicom na różnorodnych wydarzeniach życia artystycznego: plenerach, festiwalach, montażach i otwarciach wystaw, przysłuchując się licznym oficjalnym i nieoficjalnym dyskusjom. Doświadczają z bliska kuchni życia artystycznego, funkcjonowania sztuki w siatce uwikłań społecznych i ekonomicznych. Gdy takie dzieci trochę podrosną, zajmują się wspieraniem rodziców. Prowadzą im archiwa i profile w mediach społecznościowych, zakładają strony internetowe. Projektują wydawnictwa, montują filmy. Zdarzają się nawet takie przypadki (choć nie zdradzę nazwisk), że dzieci artystów wymyślały rodzicom prace, by zyskały na aktualności i wyczuciu ducha czasu.

Ikonoografia dzieci to temat niezwykle obszerny. Najpierw ich wizerunki nie występują samodzielnie i spotyka się je rzadko. W antyku i średniowieczu, je-

śli przedstawia się najmłodszych, to jako pomniejszone postaci dorosłych. Przedstawienia takie pojawiają się przede wszystkim w scenach z macierzyństwem w roli głównej, tematem znanym od starożytności (motywy bogini z dzieckiem — Izdy z małym Horusem, motywy z mitologii — Niobe, Medea), które zostały zaadaptowane w wiekach średnich w wizerunkach Matki Boskiej. Najbardziej znanym dzieckiem w sztuce chrześcijańskiej stało się wtedy Dzieciątko Jezus. Początkowo i ono było przedstawiane jako „dorosłe dziecko”, homunkulus.

Wizerunki dzieci z czasem są coraz częstsze, by wreszcie stać się samodzielnym tematem na początku oświecenia. Zmiany te wiążą się ściśle z przemianami dotyczącymi rozumienia tego, kim jest dziecko i czym dzieciństwo, z rozwojem pedagogiki. Im bardziej wyróżniano wczesny okres w rozwoju człowieka, im bardziej dostrzegano odrębność dziecka, tym więcej wizerunków najmłodszych znajdziemy w sztuce. Jeszcze w przypadku portretów infantki Małgorzaty Teresy pędzla Diego Velázqueza, dziewczynka zasłużyła na samodzielnym konterfekt dlatego, że pochodziła z cesarskiego rodu. Ale portrety coraz częściej zamawiali lu-

Zbigniew Rogalski, *Mnich*, z cyklu *Tatry*, 2017, ołówek, papier

na sąsiedniej stronie:

Paweł i Kosma Althamer, *Bananowy goryl i Tata małpuje*, 2018, technika mieszana, wystawa FOAF 2018, Fundacja Galerii Foksal, Warszawa

Zbigniew Rogalski, *Mnich*, from the *Tatra Mountains* series, 2017, pencil on paper

opposite:

Paweł i Kosma Althamer, *Banana Gorilla and Dad Goes Monkey*, 2018, mixed media, FOAF 2018 exhibition, Foksal Gallery Foundation, Warsaw

dzie bogaci, przedstawiając się ze swoim potomstwem. Z czasem pożyłagodniały i wyzbywały się oficjalnej sztywności, w wizerunki wkradały się emocje. Wspomniały autoportret artystki z córką, autorstwa Louise Elisabeth Vigée Le Brun (1789), utrzymany został w duchu sentymentalizmu. Punktem odniesienia dla tego obrazu pozostaje jednak stary typ ikon maryjnych Eleusa, co oznacza „miłosierna, kochająca, czuła”. Dawne wzorce ikonograficzne trwają, ale w XIX wieku mnożą się mniej skonwencjonalizowane dzieła przedstawiające dzieci artystów. Jeszcze w *Portrecie dzieci* Jana Matejki (1870) w widoczny sposób pozują one do obrazu, ale w pastelowych portretach Stanisława Wyspiańskiego Helenka, Miecio i Staś śpią, są rozespani lub zamyśleni.

Prace konceptualne artystów z lat siedemdziesiątych, jak Anny Kutery *Język kwiatów* (1975) czy też duetu KwieKulik *Działania z Dobromierzem* (1972–1974), stanowią przykład wykorzystania dziecka jako elementu w kompozycjach, których celem było dokonywania operacji logicznych na języku wizualnym. Zdjęcia Kutery ukazują jej syna z rozmaitymi rekwizytami (kwiatami, czapką, a nawet z obiadem). Syn jest tutaj modelem i nie traci swojej podmiotowości, mimo że traktowany jest pretekstowo. Zdjęcia Przemysława Kwieka i Zofii Kulik przedstawiają z kolei ich syna jako niemowlę, które układane jest np. w muszli klozetowej, na podłodze, wśród książek. Dzisiaj fotografie te wywołują mocne wrażenie swoim brakiem zwyczajowej czułości w przedstawianiu małego dziecka. A już w zupełnie współczesnych cyklach zdjęć Sally Man dzieci zostały uchwycone zupełnie naturalnie, jakby w swojej pierwotnej dzikości, spędzające wakacje w oszalałająco bujnej naturze, skupione na własnych zajęciach i wzajemnych relacjach.

Przykładem inspiracji dzieckiem w sztuce współczesnej będzie także przejście dziecięcego języka wizualnego. Wynika on z wyobraźni i pomysłowości najmłodszych. Artyści inspirowani stylem rysowania i malowania, lepienia i wycinania dzieci, wyrażają pragnienie przejścia tych właśnie cech wieku. Dostrzeżenie naiwnego, lecz bezbłędnego w intuicyjnym dopasowania treści do formy plastycznego języka dzieci, nastąpiło w momencie, gdy twórcy nie tylko odrzucali tradycyjny język sztuki, ale i zaczęli czerpać inspi-

racje z rejonów do tej pory niedostrzeganych jako wartościowe artystycznie — z dzieł sztuki naiwnej, dzieł egzotycznych, dzieł ludzi umysłowo chorych, ale także twórczości dziecięcej. Wymienić tu można m.in. Jeana Dubuffeta czy Henriego Michaux. Ze współczesnej polskiej sceny artystycznej na wzmiankę zasługuje Basia Bańda — inspirowana jest ona rysunkami i malowanymi dziełami w swych niewielkich formatach obrazach przypominających ilustracje do bajek. Malwina Małgorzata Niespodziewana w komiksach, które opowiadają o życiu codziennym jej rodziny i rozmowach z córką, także czerpie ze sposobu rysowania dzieci i stylu ilustracji przeznaczonych dla nich książeczek.

Na koniec wymienimy przykłady dzieci współtworzących dzieła sztuki. Ze swoją nieskrępowaną wyobraźnią i kreatywnością są one artystami w stanie naturalnym, przez co stanowią wymarzonego partnerów dla dorosłych twórców. A jednak nie ma zbyt wielu przykładów takiej współpracy. To przede wszystkim przypadek Edwarda Dwurnika z córką Polą, która w dzieciństwie dodawała swoje szkice i barwne plamy na obrazach i rysunkach ojca. Jak wspominał malarz, interwencje te były zawsze bezbłędne kolorystycznie i formalnie. Takie prace są zazwyczaj podpisane przez nich obojga. Monika Drożyńska współpracowała z synem oraz innymi dziećmi, wykonując ogromne rysunki



na płótnie przedstawiające zwierzęta (cykl *Stworzenie świata*, od 2015). Rysunek jest bajkowo kolorowy, wygląda trochę jak zasłona w rajskie ptaki. Nieznająca granic wyobraźnia dziecka spłotła się tutaj w jedno z wrażliwością i wyćwiczonym spojrzeniem artystki.

Świadomość, że dziecko jest odrębną istotą, myślącym i odczuwającym człowiekiem, nie przyszła od razu. Proces przyznawania najmłodszym podmiotowości postępował wolno i stopniowo, a jego etapy odzwierciedla sztuka. W dzisiejszych czasach wiadomo już, że dziecko nie tylko stanowi dla sztuki niewyczerpane źródło inspiracji, lecz jest też wdzięcznym, bo szczerym odbiorcą, ale też uzdolnionym twórcą pozbawionym chęci przypodobania się innym. Ostatecznie w dzisiejszej kulturze, która promuje wieczną niedojrzałość, w dzieciach leży cała nadzieja na lepszą przyszłość — sztuki i świata. ●●●

Artists are like children. I don't know the author of this saying, but it seems to summarise the views commonly shared today. And yet the combination of the themes of the child and childhood with art has a quite fresh pedigree. Western culture was born in a world where there was no childhood. The child was a small adult. Nobody cared about them — after all, infant mortality was high. If a child managed to survive the first period of their life, it was taken care of by the whole large family, or it was given to strangers for rearing (handed off to wet nurses), sent to schools, or apprenticed to masters, or they worked together with their parents if they were useful. For centuries, the fate of children was completely different from their current situation in the Western world.

Today's approach of adults to their own offspring is task-oriented, but also full of parental fear, ambition and guilt. Parents are aware that childhood is a special time in life and that it has to be taken advantage of to the fullest. Therefore, apart from school, children go to all kinds of lessons, classes, workshops, and parents invest in their children, expecting a high rate of return. They are convinced that they are solely responsible for what a child learns and how they will form during the short period of adolescence — which will affect their chances of success in adult life. In all this, childhood is lost as a special moment of free time, boredom, living one's own life, playing, learning the taste of first things by experiencing them on one's own. Not so long ago — as early as the 1980s (and earlier) — children spent time on their own, playing in the backyard, climbing trees or running around a sports field. Such golden years of childhood are told about in classic children's books, starting with Astrid Lindgren's *The Six Bullerby Children*. However, the progress of psychology has done its job, it has permeated everyday life and the culture of therapy has begun to shape it. Today's approach to children is tinged with fear and adult guilt. It was psychoanalysis that made us believe that it was almost exclusively the parents who were responsible for shaping a young person. On top of that, there is the neoliberal reality, which makes it necessary to prepare young children from an early age for competition on the labour market, driving them from English lessons to lectures in physics and simply denying them freedom.

As far as the situation of children in the artistic environment is concerned, there are studies from recent years which show that contemporary artists cannot afford to have children at all. If they do have them, it is at an older age and usually only one child. The report from the research conducted by the Free University of Warsaw in 2013–2014 shows that only 20% of the surveyed participants of artistic life in Poland have a child. Only 1% of the respondents have three or more children. The fertility rate in the studied group is therefore poor, as it amounts to 0.5%, which is about twice as low as the national average and three times as low as the EU average. 'People in the arts very rarely have children or anyone in their care. They're more likely to be taken care of than provide care for someone else', researchers write.

I don't know if anyone has done research on the few children the artists have managed to have. Do descendants of artists also become artists? We also know that many artists do not wish their children such a future, with financial uncertainty at the forefront. Still, children follow in the footsteps of their parents, especially those who have achieved success and a strong position in the hierarchies of the art world. They gain a ready-made background, if not through the family's accumulated property, then through the equally important symbolic and cultural capital, which allows them an easier start, among other things. Thus, if we are talking about sons, I can think of the example of the outstanding figures of Stanisław Witkiewicz and his son, Stanisław Ignacy Witkiewicz. After all, we also know excellent, contemporary artists who are daughters of other outstanding artists, such as Bettina Bereś, Alicja Bielawska, Pola Dwurnik or Zuzanna Janin. Interestingly enough, most of the above mentioned graduated from non-artistic studies and took up art later.

Continuing the theme of artists–parents' relations with their offspring, it is worth mentioning the phenomenon of supporting children. These are young people who spent their childhood accompanying their parents to various events of artistic life: open-air events, festivals, exhibition installations and openings, listening to numerous official and unofficial discussions. They experienced up close the backstage of artistic life, the functioning of art in a network of social and economic entanglements. When such children grow up a little bit, they take provide support for their parents. They keep their archives and social media accounts, they set up websites. They design publications, edit videos. There are even cases (although I won't tell you the names) when children of artists came up with ideas for their parents' works, to give them a sense of topicality and a spirit of the time.

The iconography of children is a very broad subject. At first, their images do not appear on their own and are rarely seen. In antiquity and the Middle Ages, if children are portrayed, it is as diminished adult figures. Such representations appear primarily in scenes featuring motherhood in the main role, a subject known since antiquity (motifs of the goddess with child — Isis with little Horus, motifs from mythology — Niobe, Medea), which were adapted in the Middle Ages to images of the Virgin Mary. At that time, the most famous child in

Olaf i Konstanty Brzeski, *Bałtyk*, 2015, wystawa *Na opak*, Galeria Labirynt, Lublin, 2016

Olaf Brzeski and Konstanty Brzeski, *Baltic Sea*, 2015, *A rebour* exhibition, Labirynt Gallery, Lublin, 2016

Christian art was the Child Jesus. Initially, he was also presented as an 'adult child', a homunculus.

Images of children became more frequent over time and finally became an independent subject at the beginning of the Enlightenment. These changes are closely linked to changes in understanding who a child is and what childhood is, and to the development of pedagogy. The more the early period in human development was distinguished and the more the child's distinctiveness was perceived, the more images of children are found in art. Even in the case of the portraits of Diego Velázquez's portraits of Infanta Margarita Teresa, the girl ranked an independent portrait because she came from an imperial family. However, portraits were more frequently commissioned by wealthy people, presenting themselves with their offspring. With time, the poses became softer and less official and rigid, and emotions crept into the images. Louise Elisabeth Vigée Le Brun's wonderful self-portrait with her daughter (1789) was maintained in the spirit of sentimentalism. The point of reference for this painting, however, remains the old Eleusa type of Marian icons, meaning 'merciful, loving, tender'. Old iconographic patterns continued, but in the 19th century, less conventional works depicting the artists' children multiplied. In Jan Matejko's *Portrait of the Artist's Children* (1870), the visibly pose for the painting, but in Stanisław Wyspiański's pastel portraits, Helenka, Miecio and Staś are asleep, sleepy or deep in thought.

Conceptual works by artists from the 1970s, such as Anna Kutera's *The Language of Flowers* (1975) or the KwieKulik duo's *Activities with Dobromierz* (1972–1974), are an example of using a child as an element in compositions whose aim was to perform logical operations on visual language. Kutera's photographs show her son with various props (flowers, a cap, and even dinner). Her son is a model here and does not lose his individuality, even though he is treated as a pretext. The photographs by Przemysław Kwiek and Zofia Kulik, in turn, show their son as an infant, placed, for example, in a toilet bowl, on the floor, or among books. Today, these photographs make a strong impression with their lack of customary tenderness in depicting a tiny child. In turn, in Sally Man's completely contemporary photo series, children have been captured completely naturally, as if in their original wildness, spending their holidays in stunningly lush nature, focused on their activities and mutual relations.

If one were to look for the contemporary Polish equivalent of Vigée Le Brun's self-portrait with her daughter, one would not find direct analogies. Zuzanna Janin combined her images with those of her daughter in the series *Majka from the Movie* (2009–2012), but it was more about the experience of youth, about a young woman entering into adulthood. The photographs of the mother and daughter were arranged in such a way that



fot. | photo: Olaf Brzeski

they looked as if they were twins, since they were the same age in the photographs. Elżbieta Jabłońska's photographs from the *Supermother* series (2003) reveal a fragment of the artist's privacy. Made in the privacy of her home, they are saturated with a warm, slightly ironic view of motherhood and its stereotypical visual representations. They refer to the old topos of images of the goddesses with a child, the Virgin Mary on the throne with the Child. In Jabłońska's view, the interior of the temple is the kitchen, while she herself, with her son on her lap, is the household goddess. An equally famous work by Anna Baumgart, *I Got It From My Mom* (2002) is a self-portrait of the artist with her daughter, with both women wearing wedding dresses. Both figures are equally slick, smooth, timelessly beautiful — and dead. This work shows the rivalry between two women who are close to each other — a mature mother and a young daughter, entering life. Małgorzata Markiewicz takes photographs of herself with her daughter every year. They both appear in crochet dresses connected with each other by a string — like an umbilical cord.

An example of taking inspiration from children in contemporary art is also the adoption of children's visual language, which results from their imagination and creativity. Inspired by children's style of drawing and painting, moulding and making cut-outs, artists express a desire to take on these very characteristics of the young age. Children's naive language — flawless in intuitive adjustment of the content to the visual form — was noticed when artists not only rejected the traditional language of art, but also started to draw inspiration from areas so far not perceived as artistically valuable — from works of naive art, exotic works, works by mentally ill people, but also children's works. Here, we can mention Jean Dubuffet or Henri Michaux, among others. On the contemporary Polish art scene, Basia Bańda is

noteworthy — she draws inspiration from children's drawings and paintings in her small format pictures resembling fairy tale illustrations. In her comics, which tell the story of her family's everyday life and conversations with her daughter, Małgorzata Niespodziewana also draws on the way children draw and the style of illustrations in the books intended for them.

Finally, let us list examples of children co-creating works of art. With their unrestrained imagination and creativity, they are artists in their natural state, which makes them ideal partners for adult artists. And yet there are not many examples of such collaboration. This is primarily the case of Edward Dwurnik and his daughter Pola, who in her childhood added sketches and colourful spots to her father's paintings and drawings. As the painter recalled, these interventions were always flawless in colour and form. Such works are usually signed by both of them. Monika Drożyńska worked with her son and other children, making huge drawings on canvas depicting animals (the *Creation of the World* series, from 2015). The drawings are fabulously colourful, somewhat resembling a curtain decorated with birds of paradise. A child's imagination, which knows no boundaries, is intertwined here with the artist's sensitive and trained gaze.

The awareness that a child is a separate being, a thinking and sensing person, did not come immediately. The process of granting individuality to children was slow and gradual, and art reflects its stages. Today, we already know that a child is not only an inexhaustible source of inspiration for art, but is also a grateful, sincere recipient, as well as a gifted creator not ruled by a desire to please others. After all, in today's culture, which promotes eternal immaturity, there is all hope for a better future in children — the future of art and the world. ●●●

**„Rodzice!
Nie bądźcie
nudni!” Rozmowy
z artystami i ich
dziećmi**

**‘Parents! Don't be boring!’
Conversations with artists
and their kids**

Olaf Brzeski + Konstanty

PYTANIA WSPÓLNE:

Co lubicie razem robić?

Lubimy grać razem, improwizować piosenki; ja gram na pianinie, mówię temat piosenki, a tata do tego wymyśla słowa i śpiewa. Nazywamy takie utwory „DZIKIMI”, robimy to dość często. Lubimy grać jeszcze w różne gry: scrabble albo wyścigówki na komputerze.

Czy macie swoje rodzinne zwyczaje albo wymyślone przez siebie zabawy? Jakie?

Kłócimy się często. Czasem oglądamy wspólnie filmy (*Różową panterę* z mamą, *Dobry, zły i brzydki* z tatą). Robimy sobie wtedy budyń waniliowy.

Skąd pomysł na waszą pracę na wystawę?

Z wakacji nad Bałtykiem, z wiatru, słońca i suchego piasku, na którym gramy w kapsle. Chcemy to ulotne wrażenie wakacyjnej idylli złapać, podzielić się nim, dlatego złożyliśmy tę pływającą wyspę z różnych skarbów znalezionych nad morzem.

Czym chcielibyście podzielić się z innymi dziećmi i rodzicami?

Miłością ogromną, dużo przytulasów, takich, że aż kości trzeszczą. Mam jeszcze dwie karty piłkarskie do oddania i dużo słodyczy z Indii, które mama przywiozła.

PYTANIA DO DZIECI:

Co jest dla ciebie najciekawsze w świecie?

Być w czyjeś głowie i odczuwać to, co ona czuje.

Kiedy pomyślisz o świecie za 10 lat, co sobie wyobrażasz?

Nasz świat pogrąży się w ciemności przez technologię, którą tworzymy, nie wiedząc, jaką ma ogromną siłę. Na przykład bomba atomowa.

Czym się zajmuje twój tata?

Nie wiem, mówię wam, nie wiem.

Co to jest sztuka?

Takie coś, co jest w twoim umyśle. Wrodzony talent artystyczny, który zagłębia się w tobie w wieku trzech dni. Zaczyna ci się chcieć robić różne rzeczy, na które normalnie nie miałbyś ochoty. Kiedy masz na przykład jakieś emocje; złość, radość, smutek, to wtedy niektórzy tworzą sztukę. Niektórzy potrafią to robić.

Jak wyobrażasz sobie sztukę i wystawę za 100 lat?

Wyobrażam sobie, że sztuka będzie na pewno pokazywana tylko na monitorach ogromnych. Będą małe wyjątki, że ludzie będą robić sztukę, głównie jednak będą ją robić roboty.

PYTANIA DO RODZICÓW:

Czy dziecko zmieniło twój sposób patrzenia na świat?

Zmieniło z pewnością. Dziecko cię uzupełnia, wydaje się niezbędne dla dopełnienia naszego doświadczenia jako jednostki ludzkiej. Więcej się boję mówić, ponieważ za bezgraniczną miłością do dziecka nieuchronnie kroczy równie silny strach przed jego utratą. Musiałem odciąć część swojego egoizmu, co wyszło wszystkim na dobre, mi w szczególności. No, i ta niczym nie skrzepowana kreatywność dziecka jest niedoścignionym wzorem. Trochę rzeczy od niego siłą rzeczy zagarnąłem.

W jaki sposób twój zawód i praca wpływają na twoje dziecko/dzieci?

Pewnie wpływają, ale nigdy nie przewidzisz, w którą stronę ten wpływ go pociągnie. ●●

QUESTIONS FOR EVERYONE:

What do you like to do together?

We like to play music together, improvise songs. I play the piano, give the topic for a song, and dad makes up the words and sings. We call these songs ‘WILD’, we do it quite often. We also like to play games: Scrabble or racing games on the computer.

Do you have your own family customs or games you’ve come up with? What kind?

We argue often. Sometimes we watch films together (*The Pink Panther* with mum, *The Good, the Bad, and the Ugly* with dad). We make vanilla pudding then.

Where did you get the idea for the work for the exhibition?

From holidays on the Baltic shore, from the wind, sun and dry sand, where we play bottlecaps. We want to capture that fleeting feeling of a summer idyll, share it, that’s why we created this floating island from various treasures found at the seaside.

What would you like to share with other kids and parents?

Great love, lots of hugs, so tight that the bones creak. I also have two football cards to give away and lots of sweets from India that mum brought with her.

QUESTIONS FOR THE KIDS:

What’s the most interesting thing in the world for you?

To be in someone’s head and feel what they feel.

When you think about the world in 10 years — what do you imagine?

Our world is plunging into darkness through technology we create without realising the power it has. Like the atom bomb, for example.

What does your dad do?

I don’t know. I mean it, I don’t know.

What is art?

It’s something that’s in your head. A talent you’re born with that develops when you’re three days old. You start wanting to do things you normally wouldn’t want to do. Like when you have emotions — anger, joy, sadness — some people create art then. Some people can do it.

How do you imagine art and exhibitions in 100 years?

I imagine art will only be shown on huge monitors. There’ll be small exceptions, where people will make art, but mostly robots will make it.

QUESTIONS FOR PARENTS:

Has your child changed the way you look at the world?

He’s certainly changed it. A child completes you, seems essential for fulfilling our experience as a human individual. I’m afraid to say more because with the limitless love for a child, there’s also an equally strong fear of losing it. I had to cut off some of my own egoism, which was good for everyone, especially for me. And of course a child’s creativity, not restricted by anything, is an unattainable goal. I picked up a few things for him as a matter of course.

How do your profession and your work influence your child?

They probably have an influence, but you can never tell which way that influence will take him. ●●●

Kuratorki poprosiły uczestników wystawy o odpowiedź na kilka pytań dotyczących sztuki, prezentowanych prac, zainteresowań, sposobów wspólnego spędzania czasu. Te odpowiedzi pozwalają poznać ich lepiej, a wy na większość z tych pytań możecie spróbować odpowiedzieć również w waszych rodzinach.

The curators asked the participants of the exhibition to answer some questions about art, the works presented, their interests and ways of spending time together. These answers not only allow you to get to know them better, but you also can try to answer most of these questions in your families.

Iza Chlewińska & Tomasz Bergmann + Miłosz

PYTANIA WSPÓLNE:

Co lubicie razem robić?

Bawimy się, ćwiczymy razem, przytulamy się.

Czy macie swoje rodzinne zwyczaje albo wymyślone przez siebie zabawy? Jakie?

„Skok i zapłon!”, akrobacje, poranne przytulanie, granie na pianinie wszystkimi palcami, zabawy w sensoryczną dziurę, konstruowanie balonów i ścieżek sensorycznych.

Skąd pomysł na waszą pracę na wystawę?

Z doświadczenia ciała na różnych poziomach. Nasza relacja z dzieckiem jest bardzo fizyczna i „podłogowa”, a ponieważ „duże” ciało bywało czasem przeszkodą — to pomogliśmy sobie tworzeniem obiektów sensorycznych, którymi wspieramy swoje dorosłe ciała. Szybko okazało się, że obiekty wspierają system nerwowy, wyciszają i stymulują układy sensoryczne, że w chwilach zmęczenia i kryzysu pomagają nam przetrwać zwykły dzień. Dzięki pracy warsztatowej wiemy już, że pomagają też innym osobom dorosłym i są pewnego rodzaju pretekstem do przeżywania samego siebie, odyskaniem ciszy, prywatnego czasu, własnej przestrzeni. Dzieci natomiast będą mogły na wystawie w twórczy sposób stymulować układ proprioceptywny i przed-sionkowy, trenować motorykę dużą i koordynację wzrokowo-ruchową. I koniec końców — wyciszyć się, doznać ulgi, odseparować się od zewnętrznych bodźców, zajrzeć do swojego ciała. Rodzina przeżywa swoisty kryzys, zakładanie jej wydaje się dużym ryzykiem i zawodowym, i emocjonalnym.

Chcemy tworzyć instalacje czy przestrzenie performatywne realnie wpływające na zmianę stanu umysłu, w których możemy odzyskać „utracony czas”, pobycć sami ze sobą, „porobić nic”. Czas i cisza wydają się ekskluzywnym marzeniem większości rodziców, ale nie tylko rodziców. Czyż nie jesteśmy wszyscy czyimiś dziećmi? Te potrzeby dotyczą wszystkich, niezależnie do wieku.

Czym chcielibyście podzielić się z innymi dziećmi i rodzicami?

Mamy nadzieję, że zainspirujemy inne rodziny do wspólnego kreatywnego odpoczynania, zajrzenia w głąb ciała i zrozumienia, dlaczego czujemy to, co czujemy, do zejścia na podłogę i rozluźnienia sztywnych podziałów na dorosłych i dzieci. To może też być okazją do obserwowania swojego dziecka, zrozumienia jego potrzeb, zachwycenia się nim na nowo, ale też do własnego wytchnienia i wzięcia głębszego wydechu, odpuszczenia, zdjęcia maski z twarzy. Czasami trzeba zacząć od zdjęcia butów:)

PYTANIA DO DZIECI:

Co jest dla ciebie najciekawsze w świecie?

Bajka/zabawki/książki/bawienie się.

Kiedy pomyślisz o świecie za 10 lat, co sobie wyobrażasz?

Samochody latające, samochody, które same kierują, samochody, które same jeżdżą.

Czym się zajmuje twoja mama?

Pracuje ze studentami, siedzi przed komputerem (!).

Co to jest sztuka?

Obraz do góry nogami, przyklejanie niebieskiego paska.

Jak wyobrażasz sobie sztukę i wystawy za 100 lat?

Bombki słuchawki choinka (:)

PYTANIA DO RODZICÓW:

Czy dziecko zmieniło twój sposób patrzenia na świat?

Iza: Totalnie. Zmieniło mnie jako osobę, dzięki niemu poznałam siebie. Był to bolesny i twórczy proces, niepowtarzalny, nieporównywalny z żadnym innym okresem w moim życiu.

Miłosz zrekonstruował moją praktykę cielesną, zainspirował do stworzenia instalacji performatywnej i stał się moim osobistym radarem — co, gdzie i z kim robić. Widzę świat przez niego, jak przez kolorowe szkiełko. Jednocześnie urosła we mnie przeogromna potrzeba nielimitowanej samotności. A to zaowocowało u mnie wdrożeniem do choreograficznej praktyki treningu uważności i workowania ciała.

W jaki sposób twój zawód i praca wpływają na twoje dziecko/dzieci?

Iza: Od samego początku podłączyłam swojego syna do życia zawodowego, którego nie przerwałam. Gdy miał 5 tygodni, był na Polskiej Platformie Tańca, w wieku 16 miesięcy, poleciał ze mną do Japonii, był w kilkunastu teatrach w różnych miastach podczas prób. Wychowuje się w nienormalnych warunkach, bez regularnych interwałów czasowych. Jednocześnie ma świadomość dzieła, jest przekonany o swoich umiejętnościach artystycznych, przejawia wielką niezależność i siłę, podobnie jak artyści. Myślę, że patrzy na rzeczy w bardziej abstrakcyjny sposób, nie zna podziału na rzeczy ładne i brzydkie. Jest w bezpośrednim kontakcie z praktyką cielesną in-

Monika Drożyńska + Tymon

PYTANIA WSPÓLNE:

Co lubicie razem robić?

Tymon: Rysować i jeździć na łyżwach.

Monika: Lubię chodzić razem do szkoły i wracać, wtedy jest czas, by dużo rozmawiać.

Tymon często pyta: co dziś omówimy?

Czy macie swoje rodzinne zwyczaje albo wymyślone przez siebie zabawy? Jakie?

Tymon: Codziennie rano mama pije kawę, a ja bawarkę.

Monika: Spędzamy razem dużo czasu. Tymon ma swój pokój, ale nawet śpi w nim rzadko.

Skąd pomysł i jak powstało *Stworzenie Świata*?

Tymon: Z walnięcia dwóch meteorytów o siebie.

Monika: Tymek był chory którejs zimy, bardzo długo. Dostałam w prezencie album ze zwierzętami i zaczęliśmy go przeglądać; rysowanie zwierzątek z albumu było dla nas sposobem na zabicie czasu.

Czym chcielibyście podzielić się z innymi dziećmi i rodzicami?

Tymon: Rodzice! Nie bądźcie nudni!

Monika: Bądźcie dobrzy dla siebie.

PYTANIA DO DZIECI:

Co jest dla Ciebie najciekawsze w świecie?

To, że żyję, jest najciekawsze, ale szkoda, że się muszę uczyć do testów.

Kiedy pomyślisz o świecie za 10 lat — co sobie wyobrażasz?

Że kiedyś był fajniejszy.

Czym się zajmuje twoja mama?

Moja mama zajmuje się sztuką nowoczesną.

Co to jest sztuka?

Wszystko może być sztuką.

Jak wyobrażasz sobie sztukę i wystawy za 100 lat?

Każdy obraz będzie latać.

PYTANIA DO RODZICÓW:

Czy dziecko zmieniło twój sposób patrzenia na świat?

Tymon zmienił wszystko. Mnie, rytm życia i priorytety.

W jaki sposób twój zawód i praca wpływają na twoje dziecko?

Zanim Tymon poszedł do przedszkola, prawie zawsze byliśmy razem. Gdy miał 1,5 roku, przygotowywałam wystawę indywidualną w Bunkrze Sztuki. W zasadzie do trzeciego roku życia siedział ze mną w galerii. Dziś każdą wizytę w mieście chce zaczynać od wystawy w Bunkrze. Wszystkie panie go znają i zawsze mówią, jak bardzo urosł.

Tymon traktuje sztukę jak codzienną część życia, a oglądanie wystaw uważa za rozrywkę. ●●●

nych ludzi. Performans jest dla niego jedynie pretekstem do wzięcia w nim udziału, a warsztat po prostu chce prowadzić. Uważa, że instalacja *MaMoMi* jest JEGO i ma rację. Ona w pewnym sensie do niego należy. Jest organiczną częścią życia Miłosza. Jego apetyt na zajmowanie przestrzeni wydaje się wzięty bezpośrednio ze świata sztuki, nie zna kompromisu. ●●●

QUESTIONS FOR EVERYONE:

What do you like to do together?

We play, exercise together, we cuddle.

Do you have your own family customs or games you've come up with? What kind?

'Jump and ignition!', acrobatics, morning hugs, playing the piano with all fingers, sensory hole, constructing balloons and sensory paths.

Where did you get the idea for the work for the exhibition?

From experiencing the body at various levels. Our relationship with our child is very physical and 'floor-level', and since the 'big' body was sometimes an obstacle, we aided ourselves by creating sensory objects that we use to support our adult bodies. It quickly turned out that the objects support the nervous system, quiet and stimulate sensory systems, and that in times of fatigue and crisis, they help us make it through an ordinary day. Thanks to workshop work, we know that they also help other adults and that they're a kind of pretext to experience one's own self, to get back some quiet, private time, one's own space. In turn, kids will be able to creatively stimulate their proprioceptive and vestibular systems, train large motor skills and hand-eye coordination. And at the end of the day — quiet down, feel some relief, isolate themselves from external stimuli, look inside their own bodies. Family is in a kind of crisis, starting one is a big risk, both professionally and emotionally.

We want to create installations or performative spaces that really influence the state of mind, where we can reclaim our 'lost time', be alone with ourselves, 'do nothing'. Time and quiet seem like a luxury dream for most parents, but not just parents. After all, aren't we all someone's children? These are everyone's needs, regardless of age.

What would you like to share with other kids and parents?

We hope that we can inspire other families to creatively relax together, to look deep inside their bodies and understand why we feel what we feel, to get down on the floor and loosen up the strict divisions into grown-ups and kids. This can also be an opportunity to observe their child, understand their needs, delight in them all over again, but also to relax and take a deep breath, to let go, take off their masks. Sometimes you have to start with taking off your shoes. :)

QUESTIONS FOR THE KIDS:

What's the most interesting thing in the world for you?

Stories/toys/books/playing.

When you think about the world in 10 years, what do you imagine?

Flying cars, cars without drivers, cars that drive themselves.

What does your mum do?

She works with students, sits in front of a computer (!).

What is art?

An upside down painting, a blue strip on the wall.

How do you imagine art and exhibitions in 100 years?

Ornaments headphones Christmas tree :)

QUESTIONS FOR PARENTS:

Has your child changed the way you look at the world?

Iza: Completely. He's changed me as a person, I've gotten to know myself thanks to him. It was a painful and creative process, like nothing else, incomparable to any other period in my life.

Miłosz reconstructed my bodily practice, inspired me to create a performative installation and became a kind of radar — what to do, where and with whom. I see the world through him, like through a coloured lens. At the same time, there's this enormous need for unlimited solitude that's grown in me. And that resulted in my incorporation of mindfulness training and body sacks in my choreographic practice.

How do your profession and your work influence your child?

Iza: From the very beginning, I included my son in my professional life, which I didn't interrupt. When he was five weeks old, he was at the Polish Dance Platform, he flew with me to Japan at 16 months, he's been in numerous theatres and cities with me during rehearsals. He's growing up in non-normative conditions, without regular time intervals. At the same time, he's got an awareness of the work, he knows his own artistic skills, he shows great independence and strength, much like artists do. I think he looks at things more abstractly, he doesn't know the division into pretty and ugly things. He's in direct contact with the bodily practice of other people. The performance is only a pretext for him to participate, and he just wants to lead the workshop. He considers the *MaMoMi* installation to be his and he's right. In a way, it is his installation. It's an organic part of Miłosz's life. His appetite for taking up space seems to be taken directly from the art world, he doesn't know how to compromise. ●●●

QUESTIONS FOR EVERYONE:

What do you like to do together?

Tymon: I like to draw and skate.

Monika: I like to walk to school together and back, when we have time to talk a lot. Tymon often asks: what will we talk about today?

Do you have your own family customs or games you've come up with? What kind?

Tymon: Every morning, mum drinks coffee and I drink tea with milk.

Monika: We spend a lot of time together. Tymon has his own room, but he rarely even sleeps there.

Where did you get the idea for *Creation of the World* and how did it come about?

Tymon: From the collision of two meteorites.

Monika: One winter, Tymon was sick for a long time. I got an album with animals as a present and we started looking through it. Drawing the animals from the album was a way to pass the time.

What would you like to share with other kids and parents?

Tymon: Parents! Don't be boring!

Monika: Be good to each other.

QUESTIONS FOR THE KIDS:

What's the most interesting thing in the world for you?

The fact that I'm alive is the most interesting, it's just too bad I have to study for tests.

When you think about the world in 10 years — what do you imagine?

That it used to be cooler.

What does your mum do?

My mom does modern art.

What is art?

Everything can be art.

How do you imagine art and exhibitions in 100 years?

Every painting will fly.

QUESTIONS FOR PARENTS:

Has your child changed the way you look at the world?

Tymon changed everything. Me, the rhythm of life and my priorities.

How do your profession and your work influence your children?

Before Tymon went to kindergarten, we were together almost all the time. When he was a year and a half, I was preparing an individual exhibition at the Art Bunker. Really, from the time he was three, he was with me at the gallery. Today, he wants to start every visit to the city by going to the Bunkier Sztuki. All the ladies there know him and always say how much he's grown.

Tymon treats art like an everyday part of life, and considers going to exhibitions to be fun. ●●●

Malwina Konopacka + Aniela + Teresa

PYTANIA WSPÓLNE:

Co lubicie razem robić?

Teresa: Bawić się, jeść razem.

Aniela: Bawić się, grać w gry planszowe, spędzać czas razem na świeżym powietrzu, rysować.

Malwina: Spędzać razem czas. Zawsze pojawiają się jakieś pomysły na zabawę.

Czy macie swoje rodzinne zwyczaje albo wymyślone przez siebie zabawy? Jakie?

Teresa: Lubię się bawić w koleżany. Śpiewamy razem.

Aniela: Gramy w kalambury. Udagemy różne postacie, także z naszej rodziny.

Skąd pomysł na waszą pracę na wystawę?

Teresa: Bo bardzo lubię cię.

Malwina: Dziewczynki często dodają coś do moich wazonów. Dodają różne elementy, dekoracje. Ostatnio Tereska z wielkim przejęciem oświadczyła, że nakleiła na mój wazon swoją ulubioną naklejkę Psi Patrol. Było to zaskakujące połączenie.

Czym chcielibyście podzielić się z innymi dziećmi i rodzicami?

Malwina: Że można razem działać, robić różne rzeczy.

Aniela: Że wszyscy ludzie na świecie mogą być artystami.

PYTANIA DO DZIECI:

Co jest dla was najciekawsze w świecie?

Teresa: Lubię Igunię. Lubię Anielcię. Zabawa w świecie.

Aniela: Historia. Natura, jak ona się rozwija. Uczucia też bardzo są dla mnie ciekawe.

Kiedy pomyślicie o świecie za 10 lat — co sobie wyobrażacie?

Teresa: Będę w świecie, będę duża i będę miała telefon.

Aniela: Że będzie dla nas normalne kąpanie się w misce, a nie w wannie, bo będzie za mało wody.

Teresa: Że świat się bardzo dużo zmieni, samochody nie będą miały kierowcy, tylko będzie się naciskać przycisk i samochód będzie jechał. Ja będę duża.

Czym się zajmuje wasza mama?

Teresa: Pracą. Już nic nie pamiętam.

Aniela: Mama najpierw rysuje wazony w specjalnym notesie, w którym ma różne sprawy ważne zanotowane, czasem pyta mnie i Tereskę, czy nam się podoba. Ma też swoją specjalną pracownię, w której ma wazony i maluje. Czasem jeżdżę z nią tam, zrobiłam kilka kubków i talerzy, ale moim zdaniem mama zna się na tym najlepiej.

Co to jest sztuka?

Teresa: Sztuka to dwa, sztuka to baletnica, obrazki to sztuka, muzyka też.

Aniela: Sztuka, z tego, co wiem i z tego, co myślę to obraz, arcydzieło, coś niepowtarzalnego, nawet mała kreseczka jest niepowtarzalna, nikt nie robi takiego samego obrazu.

W sztuce nie boisz się pokazać siebie samego.

Jak wyobrażacie sobie sztukę i wystawy za 100 lat?

Teresa: Sztuka to coś obrażanego. Rozwija się kulka.

Aniela: Wyobrażam sobie, że jej nie będzie prawie. Ludzie będą w telefonach i nie będą się interesować sztuką. ●●●

Kinga Nowak + Tytus

PYTANIA WSPÓLNE:

Co lubicie razem robić?

Tytus: Lubię rysować. Lubię się bawić w nicnierobienie z tobą. Lubię z tobą rozmawiać.

Czy macie swoje rodzinne zwyczaje albo wymyślone przez siebie zabawy? Jakie?

Bawimy się w gesty. Wymyślamy gesty, które znaczą różne rzeczy.

Skąd pomysł na waszą pracę na wystawę?

Tytus: Z Minecrafta.

Kinga: No tak, ale Pikachu nie jest z Minacrafta.

Tytus: Tak, ale jak się zainstaluje modyfikację, to jest.

Kinga: Tytus fascynuje się grą Minecraft i elementy tej gry, ale też szerzej z internetu, są często inspiracją dla jego rysunków. To jest dla mnie zaskakujące, że tak naturalnie może on przetwarzać wizualnie świat cyfrowy. W pracach Tytusa pojawiają się nie tylko postaci takie jak Steve, Creeper czy Enderman, ale też np. krata graficzna, która jest podobna na rysunku do wielkiego oka, logotypy znanych portali, ikonki aplikacji. Nie przyszłoby mi do głowy, żeby coś takiego rysować. Są też prace przedstawiające przyciski Youtube'a — czerwony, srebrny i złoty — portrety ulubionych youtube'erów, czy pokemony takie jak Pikachu. Te rysunki zainspirowały mnie do zrobienia form przestrzennych. Były w nich gotowe rozwiązania graficzne, których sama bym nie wymyśliła. Postanowiliśmy połączyć nasze pomysły i jednocześnie dodać tym wizualnym obiektom rozmaite funkcje. Dla dziecka sam wygląd to mało, forma musi się jeszcze do czegoś przydać, ma działać. Tak więc powstało sześć obiektów, od karty graficznej, która symbolicznie może być wejściem w wizualny świat cyfrowy, poprzez element przyrody, jakim jest kaktus, następnie obiekt w formie połączonych w jedno czterech charakterystycznych bohaterów, sześcian będący podstawowym budulcem, czyli blok, zagubiony w tym kwadratowym świecie okrągły pokemon i ostatni — Portal Netheru, przez który można skoczyć, zaliczając miękkie lądowanie w lawie.

Czym chcielibyście podzielić się z innymi dziećmi i rodzicami?

Tytus: Czasem. Pomysłami. Wspólną zabawą.

PYTANIA DO DZIECI:

Co jest dla ciebie najciekawsze w świecie?

Moją pasją jest rysowanie.

Kiedy pomyślisz o świecie za 10 lat, co sobie wyobrażasz?

Tytus: Myślę o rozwijaniu się. Że świat będzie bardzo nowoczesny.

Kinga: To znaczy jaki?

Tytus: Będzie tak, jak jest, tylko będą nowe samsungi.

Czym się zajmuje twoja mama?

To proste. Jest malarką.

Co to jest sztuka?

Tytus: Sztuka, to jest pokazywanie swojej kreatywności przez rysunki.

Kinga: I czym jeszcze?

Tytus: Pokazywaniem swojego piękna.

Kinga: Wewnętrznego czy zewnętrznego?

Tytus: I tak, i tak.

Jak wyobrażasz sobie sztukę i wystawy za 100 lat?

Jako jakąś bardzo nowoczesną sztukę. Banany sztuki. Tego jeszcze nie wiem, wiesz. Odwróconą. Świat do góry nogami. Jak na tym rysunku, który ostatnio zrobiłem.

PYTANIA DO RODZICÓW:

Czy dziecko zmieniło twój sposób patrzenia na świat?

Diametralnie. Uprościło go. Dotyczy to tak sfery życia, jak i formy czy języka artystycznego. Ten abstrakcyjny system znaków, którym się posługuję, rozwijał się bez wątplenia również w wyniku wspólnych zabaw prostymi klockami, robienia z tektury najróżniejszych dziwnych obiektów, używania skrótów wizualnych.

W jaki sposób twój zawód i praca wpływają na twoje dziecko/dzieci?

Wydaje mi się, że Tytus ma dużo większe pole tolerancji dla tego, co może być sztuką, niż ja w jego wieku. Ready-made czy gest są w oczywisty sposób dla Tytusa sztuką. On nie ma problemu, żeby to zrozumieć. Razem z tatą Tytus robił najróżniejsze zabawki, głównie drewniane, takie, które mają proste i skuteczne mechanizmy i nie psują się tak łatwo. Wymyślaliśmy wspólnie sposoby, np. jak uczyć się liczyć, wyprodukowaliśmy tekturową winę, żeby odliczać piętra. Tytus sam chętnie podejmuje takie działania, nie boi się proponować swoich rozwiązań. Wczoraj zrobił wielką

QUESTIONS FOR EVERYONE:**What do you like to do together?****Teresa:** Have fun, eat together.**Aniela:** Have fun, play board games, spend time together outdoors, draw.,**Malwina:** Spend time together. There are always new ideas for fun.**Do you have your own family customs or games you've come up with? What kind?****Teresa:** I like to play friends. We sing together.**Aniela:** We play charades. We pretend we're different people, including those from our family.**Where did you get the idea for the work for the exhibition?****Teresa:** Because I really like you.**Malwina:** The girls often add things to my vases. Different elements, decorations. Recently Teresa told me solemnly that she put her favourite Paw Patrol sticker on my vase. It was a surprising combination.**What would you like to share with other kids and parents?****Malwina:** That you can work together, do different things.**Aniela:** That all people in the world can be artists.**QUESTIONS FOR THE KIDS:****What's the most interesting thing in the world for you?****Teresa:** I like Igunia. I like Aniela. Playing in the world.**Aniela:** History. Nature, and how it grows. Feelings are also very interesting for me.**When you think about the world in 10 years — what do you imagine?****Teresa:** I'll be out in the world, I'll be big and I'll have a phone.**Aniela:** That it'll be normal to wash in a bowl, not in a tub, because there will not be enough water.**Teresa:** That the world will change a lot, cars won't have steering wheels, you'll just press a button and the car will drive itself. I'll be big.**What does your mum do?****Teresa:** She works. I don't remember anything else.**Aniela:** Mum first draws vases in her special notebook where she writes down important things, sometimes she asks me and Teresa if we like it. She also has her special studio where she has the vases and paints. Sometimes I go there with her, I've made some cups and plates, but I think mum knows it best.**What is art?****Teresa:** Art is two, art is a ballerina, paintings are art, and music, too.**Aniela:** From what I know, and what I think, it's a painting, a masterpiece, something unique, even a little line is unique, nobody will make a picture like that.

In art, you're not afraid to show yourself.

How do you imagine art and exhibitions in 100 years?**Teresa:** Art is something imagined. It unrolls like a ball.**Aniela:** I imagine there won't be almost any left. People will be on their phones and they won't be interested in art. ●●●

strugaczkę z bombki na choinkę. Pomysły, nawet te najdziwniejsze i niepraktyczne, zazwyczaj są realizowane. ●●●

QUESTIONS FOR EVERYONE:**What do you like to do together?****Tytus:** I like to draw. I like to do nothing with you. I like to talk with you.**Do you have your own family customs or games you've come up with? What kind?**

We play with gestures. We invent gestures that mean different things.

Where did you get the idea for the work for the exhibition?**Tytus:** From Minecraft.**Kinga:** Yes, but Pikachu isn't from Minecraft.**Tytus:** When you install a mod, he is.**Kinga:** Tytus is fascinated by the Minecraft game and its elements, but also more from the internet, they're often an inspiration for his drawings. It's surprising to me, how he can visually reproduce the digital world so naturally. Tytus' works feature not only figures such as Steve, Creeper or Enderman, but also the graphics card, which resembles a giant eye in the drawing, as well as logotypes of famous websites and application icons. I would have never thought of drawing something like this. There are works showing YouTube buttons — red, silver and gold — and portraits of favourite YouTubers or Pokémon like Pikachu. These drawings inspired me to create spatial forms. I found ready graphical solutions in them that I would have never come up with on my own. We decided to combine our ideas and at the same time add various functions to these visual objects. For a child, appearance alone is not enough, the form has to be useful, it has to do something. Six objects were created in this way, from a graphic card, which can be a symbolic entrance into the visual digital world, through an element of nature — a cactus, then an object made of four game characters combined into one, a cube that is a basic building block in the game, a round Pokémon lost in this square world, and last — the Nether Portal, through which you can jump, making a soft landing in lava.**What would you like to share with other kids and parents?****Tytus:** Time. Ideas. Playing together.**QUESTIONS FOR THE KIDS:****What's the most interesting thing in the world for you?**

My passion is drawing.

When you think about the world in 10 years, what do you imagine?**Tytus:** I think about developing. That the world will be very modern.**Kinga:** What does that mean?**Tytus:** It'll be like it is, but there'll be new Samsungs.**What does your mum do?**

That's easy. She's a painter.

What is art?**Tytus:** Art is showing your creativity through drawings.**Kinga:** What else?**Tytus:** It's showing your beauty.**Kinga:** Inner or outer?**Tytus:** One and the other.**How do you imagine art and exhibitions in 100 years?**

Like something very modern. Art bananas. I don't know yet, you know? Reversed. The world upside down. Like in the drawing I made recently.

QUESTIONS FOR PARENTS:**Has your child changed the way you look at the world?**

Immeasurably. He's made it simpler. I mean both in life and in the form or artistic language. This abstract system of signs I use without a doubt grew as a result of playing together with simple blocks, making all kinds of weird objects out of cardboard, using visual shortcuts.

How do your profession and your work influence your child?

I think Tytus has a much greater tolerance for what can be art than I did at his age. To him, ready mades and gestures are art in an obvious way. He has no problems with understanding that. Tytus and his dad made all kinds of toys, mainly wooden ones, the kind with simple and effective mechanisms that don't break easily. We came up with ways for him to learn how to count, we made a cardboard lift to count the floors. Tytus himself likes these kinds of activities, he's not afraid to suggest his own solutions. Yesterday, he made a huge pencil sharpener out of a Christmas ornament. We usually follow through on his ideas, even the strange and impractical ones. ●●●

Cecylia Malik + Urszula

PYTANIA WSPÓLNE:

Co lubicie razem robić?

Lubimy przebierać się, przymierzać ciuchy i bardzo lubimy chodzić na sąsiedzką wyprzedaż i kiermasz — ostatnio lubimy razem chodzić na ciuchy.

Czy macie swoje rodzinne zwyczaje albo wymyślone przez siebie zabawy? Jakie?

Urszula: Nasza rodzina ma jedną wigilijną tradycję: ten, kto znajdzie w uszkach w barszczu orzech, tego czeka w nadchodzącym roku wielkie szczęście.

Cecylia: Kiedy Urszulka była mała, zawsze wieczorem musiałam jej powiedzieć: „Będziesz miała dobre sny”. Gdy gdzieś wyjeżdżałam, wieczorem pisałam sms-a, do dziś zdarza mi się wysłać 18-letniej córce wiadomość — „będziesz miała dobre sny”.

Z Urszulką zawsze miałyśmy rytuał „kakao” — bardzo słodkie, ciepłe kakao do łóżka rano i wieczorem.

Skąd pomysł i jak powstały *Warkocze Białki*?

Urszula: W wakacje 2010 pojechaliśmy na rodzinną wyprawę przez Rumunię, kończąc na Bułgarii. Trasa trwała prawie miesiąc i spotykaliśmy wielu Cyganów. Mama była zachwycona sukniami w piękne kwiaty noszonymi przez Cyganki. Ale moją uwagę zwrócił sposób, w jaki dziewczyny plotły warkocze. Do włosów dołączały kolorowe kawałki materiału, co umożliwiało przedłużanie ich bez końca. Pamiętam, że w jednej wsi zostaliśmy zaproszeni do rumuńskiego domu, a nastoletnie dziewczyny nauczyły nas sposobu wplatania materiału we włosy. Po powrocie prosiłam mamę o plecenie mi tych „cygańskich” warkoczy niemal codziennie do szkoły, sama też chesałam koleżanki w podstawówce.

Akcja *Warkocze Białki* jest ściśle powiązana z tymi wydarzeniami, ponieważ owe kilometrowe błękitne warkocze są plectone właśnie ową techniką. Rodzice zabierali nas w różne miejsca, ale szczególnie upodobaliśmy sobie piękny przełom Białki. Bardzo dobrze pamiętam, jak przejrzysta była pędząca woda i jak przeraźliwie lodowata, co absolutnie nie przeszkadzało mi w siedzeniu w niej parę godzin. W mojej opinii ta rzeka jest szczególnie urodziwa, dzięki białym otoczekom na jej brzegach i dnie; dookoła rozpościera się las i widać wielką skałę, z której jacyś szaleńcy skakali do wody.

Mama, gdy dowiedziała się, że zamierzają przekopać rzekę, w ramach protestu postanowiła, że z pomocą ludzi uplecie „wodnisty” warkocz długości Białki. W Bunkrze Sztuki w Krakowie jeden pokój był przeznaczony na akcję; ludzie się zbierali, gadali i pletli warkocze w kolorach wody. Było to bardzo blisko mojej szkoły i często przychodziłam, sama lub z koleżankami, pomagać.

Cecylia: Tak jak Urszulka napisała. Inspiracją do akcji *Warkocze Białki* były warkoczyki Urszulki. Urszulka miała długie gęste włosy i grzywkę, przez całe dzieciństwo chesałam ją w dwa warkocze. Gdy miała 10 lat, pojechaliśmy na wakacje do Rumunii, gdzie kobiety nauczyły nas wplatać kolorowe materiały w warkocze cygańskim sposobem. Bardzo nam się to spodobało. Już w domu pociełam materiały na wstążki. Miałyśmy dwa kolorystyczne zestawy: zielonkawo-niebieski i czerwono-różowy. Urszulka codziennie chodziła do szkoły w długich bardzo kolorowych warkoczach. Gdy zimą 2013 roku podjęłam decyzję o akcji w obronie rzeki Białki, zastanawiałam się, jak ją zrobić. A może upleść taki warkocz długości rzeki? A może dziewczyny nad Białką mogłyby sobie powplatać paski materiałów we włosy i warkoczami się połączyć? Przecież Białka jest taka cygańska. Przepływa przez wioskę Czarna Góra, gdzie mieszkają jeszcze Romowie. Jest dzika, szybka i przepiękna, niepokorna, co roku płynie inaczej. Ma tak rwący nurt, że w niektórych miejscach nie da się przez nią przejść. Później dowiedziałam się od hydrobiologa Romana Żurka z PAN, że Białka jest rzeką o charakterze warkoczowym ☺ nie wiedziałam tego, gdy wymyślałam akcję. *Warkocze Białki* nagłośniły plany kontrowersyjnej regulacji rzeki. Przez sześć lat nie było koparek w rzece, więc akcja okazała się skuteczna i ważna. A prywatnie dla mnie była takim pożegnaniem warkoczy Urszulki. Po akcji Urszulka miała już 12 lat i ścięła włosy, więc od tego czasu już nie plotłam jej warkoczy do szkoły.

PYTANIA DO DZIECI:

Co jest dla ciebie najciekawsze w świecie?

Nie jestem pewna, czy jestem w stanie odpowiedzieć na to pytanie, cały świat to jedna wielka ciekawostka. Fascynujące są relacje pomiędzy zjawiskami przyrodniczymi,

harmonijne i zaskakujące uzupełnianie się fauny i flory... Niesamowite są liczby kultur wykształconych przez ludzi na świecie, od początku istnienia ludzkości. Kosmos to już nawet nie wspomnę. Nawet jeśli nie jest to do końca moja dobra strona, to przyznam, że niezwykle ciekawa jest chemia, fizyka, matematyka, sposób, w jaki to po prostu JEST, ma sens, a człowiek jest tylko po to, żeby to zauważyć, nie stworzyć. Niezwykle zajmujące są wszelkie mitologie, religie, powieści, ogólnie ludzka wyobraźnia. Człowiek jest w stanie w serii książek stworzyć kompletnie inny świat. Ciekawe jest to, jak działa nasza psychika, nasze ciało i jak na siebie wzajemnie wpływają, ciekawa jest polityka, moda (w sensie projektowania ubrań, jak również zjawiska społecznego). Ciekawe jest to, do jakiego stopnia każdy człowiek, każde pokolenie jest inne.

Kiedy pomyślisz o świecie za 10 lat, co sobie wyobrażasz?

Oby był jeszcze w miarę w dobrym stanie, albo lepiej, żeby siedł w kierunku poprawy. Tak naprawdę wątpię, żeby w ciągu 10 lat wiele się zmieniło, pewnie będzie multum kolejnych gadżetów i technologii, ale jakiś konkretniejszych zmian nie przewiduję, chociaż mam na nie nadzieję.

Czym się zajmuje twoja mama?

Moja mama jest artystką i aktywistką. Robi mnóstwo rzeczy, maluję obrazy, kręci filmy, broni zabytkowych budynków. Współpracuje z wieloma ekologami i razem z nimi walczy np. z regulacją rzek, zabudową/niesprawiedliwym podziałem Zakrzówka (krakowski zalew w kamieniołomie, w którym wszyscy kąpiemy się latem) czy wycinką drzew. Mam wrażenie, że moją mamę ostatnimi laty zaabsorbowało szczególnie organizowanie akcji i manifestacji ekologicznych, ale każda z nich jest konceptem artystycznym o dużych walorach estetycznych. Mama ma talent do zrzeszania ludzi, którzy chcą coś wspólnie tworzyć. Oprócz tego prowadzi wiele warsztatów i prezentacji, próbując uświadamiać problemy ekologiczne, ostatnio nawet napisała książkę dla dzieci o drzewach.

Co to jest sztuka?

Sztuka to sposób wyrażania siebie i emocji. Jest wiele dziedzin sztuki, ale myślę, że łączy je wszystkie gra na ludzkich emocjach.

Jak wyobrażasz sobie sztukę i wystawy za 100 lat?

Myślę, że będzie dużo więcej technologii, a sztuka stanie się poszukiwaniem czegoś zupełnie nowego; możliwe, że postęp technologiczny umożliwi człowiekowi znalezienie czegoś, czego jeszcze nie było, ale będą zachowane również klasyczne formy sztuki (przetrwały tyle wieków, to jeszcze trochę dadzą radę).

PYTANIA DO RODZICÓW:

Czy dzieci zmieniły twój sposób patrzenia na świat?

Dzieci pomagają mi widzieć świat. Być bardziej uważną. Pozwalają mi też robić rzeczy, które bardzo lubię, a pewnie bez nich nie poświęcałabym na to czasu. Z dziećmi jeszcze bardziej cieszę się z turkusowej wody w Zakrzówku, jedwabistego piasku na wyspach na Wiśle. Gdy Antek i Urszulka byli mali, zaczęłam malować cykle obrazów z obiektami znalezionymi pod nogami. W Krakowie, gdzie pod nogami znajdowałam żeliwne zawory studzienek, i w górach, dokąd jeździliśmy na wakacje, gdzie na drodze zbierałam kamyczki czy opalone kawałki drewna. Zauważyłam te małe skrawki rzeczywistości, bo tak wolno chodziłam, patrząc w dół i prowadząc za rączki córeczkę i synka. Łażenie po drzewach, czytanie pięknych bajek, jedzenie żelków i lodów, strzelanie z łuku, wrzucanie kamyczków do rzeki i inne przyjemności.

W jaki sposób twój zawód i praca wpływają na twoje dzieci?

Myślę, że moje dzieci dzięki mojej pracy mają wiele przygód. Np. Ignasz w tym roku spłynął ze mną Wisłą w ramach akcji Siostry Rzeki. Ignasz zrobił akcję *Matki Polki na wyrębie*. Nawet był na rękach u papieża Franciszka, gdy pojechaliśmy wręczyć mu skargę na ministra Jana Szyszko. Z kolei podczas projektu 365 Drzew 9-letni Antek był jednym z głównych fotografów. Ulubione miejsca moich dzieci to krakowski Zakrzówek i przełom Białki. Antek i Urszula całe lato chodzą na Zakrzówek z przyjaciółmi — już bez mamy. Ale wiedzą, że ich mama o to miejsce walczyła i że nasze życie rodzinne jest splecione z historią tego miejsca. Chyba sobie coraz bardziej to cenią. ●●●

QUESTIONS FOR EVERYONE:

What do you like to do together?

We like to dress up, try on clothes and we really like to go to neighbourhood sales and fair — recently, we've really enjoyed shopping for clothes together.

Do you have your own family customs or games you've come up with? What kind?

Urszula: We have one Christmas Eve tradition — whoever finds the nut in a borscht dumpling will have great luck during the coming year.

Cecylia: When Urszula was little, I had to tell her 'sweet dream' every night. Whenever I left town, I'd send her an SMS, and to this day, I sometimes send my 18-year-old daughter a message — 'sweet dreams'.

We always had a 'cocoa' ritual with Urszula — very sweet, hot cocoa in bed, in the morning and at night.

Where did the idea for *Braids of Białka River* come from? How did the project come about?

Urszula: In summer 2010, we went on a family trip through Romania, ending in Bulgaria. It took almost a month and we met many Romani people. Mum loved the flower dresses the Romani ladies wore, but what caught my eye was the way the girls braided hair. They added colourful pieces of fabric to their hair, which made it possible to keep going without end. I remember in one village, we were invited to a Romanian home, and the teenage girls taught us how to braid the fabric in. After we came back, I would ask mum to give me 'Romani' braids almost every day, and I braided my friends' hair in school the same way.

The Braids of Białka River action was closely linked with these events because those kilometres-long blue braids are made using the technique. My parents would take us to all kinds of places, but we really loved the beautiful Białka pass. I remember it very well, how clear the rushing water was, and how terribly cold, which didn't stop me from sitting in it for hours. I think the river is particularly beautiful thanks to the white pebbles on the shores and the bottom; there's a forest all around and you can see the big rock that some wild people would jump from.

When mum found out that they were going to regulate the river, decided to protest it, and with the help of other people make a 'watery' braid the length of the Białka. There was a room set aside for the action at the Bunkier Sztuki in Kraków; people would come together, talk and make braids the colour of the water. It was very close to my school, so I was often there, alone or with my friends, helping.

Cecylia: Just like Urszula wrote. Her braids were the inspiration for the *Braids of Białka River* action. She had long, thick hair and a fringe, throughout all her childhood, I always plaited her hair into two braids. When she was ten, we went on holiday to Romania, where women taught us to plait colourful fabric into the braids, the way the Romani do it. We loved it. At home, I cut up some fabric into ribbons; we had two colour sets: a green-and-blue and a red-and-pink one. Urszula wore these long, colourful braids to school every day. When I decided on an action to defend the Białka River in winter 2013, I wondered how to do it. What if I made a braid the length of the river? And maybe the girls along the Białka could braid the strips into their own hair, and be linked by their braids? After all, the river is like the Romani. It flows through the village of Czarna Góra, where the Romani still live. It's wild, fast and beautiful, defiant, flowing along a different course every year. It's so fierce that in some places, you can't even cross it. Later, I found out from Roman Żurek, a hydrobiologist from the Polish Academy of Sciences, that the Białka is a braided river — I didn't know this when I came up with the idea for the action. *Braids of Białka River* spread the news about the controversial regulation of the river. In the past six years, there haven't been any diggers in the river, so the action was effective and important. For me, privately, it was kind of a farewell to Urszula's braids. After the action, Urszula was 12 years old and she cut her hair, so since then, I haven't braided her hair for school.

QUESTIONS FOR THE KIDS:

What's the most interesting thing in the world for you?

I'm not sure I can answer that question, the whole world is interesting. There are fascinating relationships between natural phenomena, the harmonious and surprising complementarity of flora and fauna . . . There is an incredible number of cultures

shaped by people in the world, from the beginning of humanity's existence. Not to mention space. Even if it's not exactly my strength, I have to say that chemistry, physics and maths are incredibly interesting, the way they simply ARE, the way they make sense, and people are just here to notice it, not create it. All the mythologies, religions, stories, just human imagination in general, it's all very absorbing. People are able to create completely different worlds in a series of books. What's interesting is how our psyche works, our bodies, and how they affect each other, as well as politics, fashion (in the sense of clothing design, as well as the social phenomenon). The way every person, every generation is different is also interesting.

When you think about the world in 10 years, what do you imagine?

Hopefully it'll still be in relatively good shape, or better yet, it'll be headed towards improvement. To be honest, I doubt much can change in ten years. There'll probably be a ton of new gadgets and technologies, but I don't foresee any more specific changes, although I am hopeful.

What does your mum do?

My mum is an artist and an activist. She does a lot of things, she paints pictures, makes films, defends historical buildings. She works with many ecologists and with them, she fights with things like river regulation, development/unjust division of Zakrzówek (a Kraków-area reservoir in a quarry, where we all swim in summertime) or clearcutting trees. I feel like lately my mum has been particularly absorbed by organising ecological actions and demonstrations, but each of them is an artistic concept of great aesthetic value. Mum has a talent for bringing together people who want to create something together. On top of that, she runs a lot of workshops and presentations, trying to make people aware of ecological problems. Recently, she even wrote a children's book about trees.

What is art?

Art is a way to express yourself and your emotions. There are many art disciplines, but I think they're all connected by playing with human emotions.

How do you imagine art and exhibitions in 100 years?

I think there will be a lot more technology and art will become the search for something completely new. Perhaps technological advancement will make it possible for people to find something that hasn't been there before, but classical art forms will also be preserved (they've survived all these centuries, they'll manage a bit longer).

QUESTIONS FOR PARENTS:

Have children changed the way you look at the world?

Children help me see the world, to be more attentive. They allow me to do things I really love, but without kids, I probably wouldn't do them. With kids, I enjoy the turquoise water in Zakrzówek even more, I enjoy the silky sand on the islands on the Vistula more. When Antek and Urszula were little, I made series of paintings with objects found underfoot — in Kraków, where I found cast iron valves for drains, and in the mountains, where we'd gone on holidays, where I collected rocks or burned pieces of wood. I noticed these small scraps of reality because I walked slowly, leading my daughter and son by the hand. Climbing trees, reading beautiful stories, eating gummies and ice cream, archery, throwing rocks into the river, and other pleasures.

How do your profession and your work influence your children?

I think my children have many more adventures thanks to my work. For example, this year, Ignas sailed down the Vistula with me as part of the Sister Rivers actions. Ignas was part of the action *Polish Mothers on Tree Stumps*. He was even held by Pope Francis when we went to Rome to present him with the complaint about Minister Jan Szyszko. And then during the *365 Trees* project, 9-year-old Antek was one of the main photographers. My children's favourite places are Zakrzówek in Kraków and the Białka River pass. Antek and Urszula go to Zakrzówek all summer with their friends — without me now. But they know that their mother fought for this place and that our family life is linked with its history. I think they appreciate it more and more. ●●●

Zbigniew Rogalski + Tymon

PYTANIA WSPÓLNE:

Co lubicie razem robić?

Lubimy razem podróżować, przebywać w pracowni, rozmawiać o fajnych rzeczach i gotować.

Czy macie swoje rodzinne zwyczaje albo wymyślone przez siebie zabawy?

W weekendy robimy razem duże śniadania; rozmawiamy na filozoficzne tematy; bawimy się w wymyślanie abstrakcyjnych dowcipów.

Skąd pomysł na waszą pracę na wystawę?

W naszym domu czytanie zawsze było ważne. Tymek napisał swoje pierwsze litery w wieku dwóch lat. Pomysł na *W poszukiwaniu straconego czasu* podsunęła Karolina — mama Tymona, a my go rozwinęliśmy.

Czym chcielibyście podzielić się z innymi dziećmi i rodzicami?

Chcielibyśmy, aby dorośli i dzieci mogli przenieść się na chwilę do epicentrum literkowej burzy śnieżnej. Być może uda się komuś złapać jakieś słowo w tej chaotycznej zawierusze...

PYTANIA DO DZIECI:

Co jest dla ciebie najciekawsze w świecie?

Najciekawsze są sztuka i wszechświat.

Kiedy pomyślisz o świecie za 10 lat, co sobie wyobrazasz?

Wyobrażam sobie różne urządzenia, których obecnie nie da się wykonać, na przykład wehikuł czasu. Mam nadzieję, że wtedy ludzkość bardziej przykładać się będzie do ratowania planety, nie będzie aż tak wielkiego ocieplenia klimatu i mniej się będzie

produkować oleju palmowego, plastiku, palić mniej węglem, budować mniej elektrowni węglowych, a więcej słonecznych, wodnych i wiatrowych, pojazdy będą elektryczne i hybrydowe, a nie spalinowe itd.

Czym się zajmuje twój tata?

Mój tata zajmuje się tworzeniem dzieł sztuki i prowadzeniem wykładów w Akademii Sztuki w Szczecinie.

Co to jest sztuka?

W sztuce możesz być kreatywny. Mogą znajdować się akty i przekleństwa. Możesz robić, co chcesz. Możesz nawet zrobić coś bardzo dziwnego. Wszystko zależy od ciebie!

Jak wyobrażasz sobie sztukę i wystawy za 100 lat?

Wyobrażam sobie, że będą zupełnie nowe rzeczy. Z drugiej jednak strony powstało już tyle dzieł sztuki, że na pewno będzie bardzo ciężko wymyślić coś oryginalnego i artyści będą musieli się głowić.

PYTANIA DO RODZICÓW:

Czy dziecko zmieniło twój sposób patrzenia na świat?

Zmiany są bardzo konkretne. Przede wszystkim ego traci na znaczeniu, a w związku z tym rzeczy wokół są wyraźniejsze. Zaskakujące są chwile, kiedy relacja ojciec-nauczyciel—syn—uczeń tracą na oczywistości i zdarza się, że dziecko staje się mistrzem, którego dobrze jest posłuchać.

W jaki sposób twój zawód i praca wpływają na twoje dziecko/dzieci?

Tymek wraz ze mną ogląda dużo sztuki, co z pewnością wpływa na jego zainteresowania. Zagląda do pracowni, gdzie ma kontakt z różnymi materiałami oraz warszta-

Jaśmina Wójcik + Zoja + Lea

PYTANIA WSPÓLNE:

Co lubicie razem robić?

Grać w gry planszowe, jeździć na rowerach, robić ciasteczka owsiane, przytulać się, czytać.

Czy macie swoje rodzinne zwyczaje albo wymyślone przez siebie zabawy? Jakie?

Mamy, ale są nasze i ich nikomu nie zdradzamy.

Skąd pomysł na waszą pracę na wystawę?

Bazy to temat wszechobecny. Dziewczyny uwielbiają robić bazy w lesie (z gałęzi, suchych drzew), ale także w domu (własnym lub dziadków). Mama z kolei wspomina z rozrzewnieniem swoje domowe bazy z dzieciństwa. Jest to temat bardzo ważny dla wszystkich pokoleń dzieci.

Czym chcielibyście podzielić się z innymi dziećmi i rodzicami?

Zoja: Tym, że bardzo fajnie jest, kiedy z rodzicem zrobisz bazę. Wystarczy do tego wyobraźnia, cztery krzesła, albo nawet dwa, jeden, a najwięcej to cztery duże koce — przykrywa się krzesła, tworzą one okrąg, ale zostawia się otwór i można tam wejść przez ten otwór, zapalić latarkę i można się pobawić, a nawet spać (w śpiworze, albo pod kołdrą).

PYTANIA DO DZIECI:

Co jest dla was najciekawsze w świecie?

Zoja: Delfiny, bo mają własne imiona i mają przewodnika. Bardzo mnie ciekawią oceany i co jest za Kosmosem, bo on ciągle rośnie, bo musi być za nim jakiś inny świat.

Lea: Mam różne rzeczy.

Kiedy pomyślicie o świecie za 10 lat, co sobie wyobrażacie?

Lea: Wyobrażam sobie katastrofę, że nie będzie wody, że będzie ziemia zaśmiecona, nie będzie można na niej żyć.

Zoja: Wyobrażam sobie, że oceany wyschną, bo jest ocieplenie klimatu. a wszystkie drzewa uschną, bo będzie gorąco i nie będzie wody i nawet powietrza może zabraknąć.

Czym się zajmuje wasza mama?

Zoja: Moja mama zajmuje się robieniem projektów. Jeden z nich to jest właśnie ten, o którym teraz czytacie i mama zajmuje się nami, żebyśmy wyrosły na dobrych ludzi.

Lea: Zajmuje się filmami, zbiera pieniądze na film *Król Maciuś I*; tak ogólnie mama moja robi filmy.

Co to jest sztuka?

Lea: Nie wiem, co to jest.

Zoja: Nie rozumiem, co to słowo znaczy dla ciebie i innych osób.

Jak wyobrażacie sobie sztukę i wystawy za 100 lat?

Zoja: Za 100 lat wystawy będą jak takie wózki, którymi kierujesz i oglądasz to, co chcesz, a wszystko jest na ekranach i nie ma prawdziwych rzeczy (np. rzeźby na ekranach, zrobione zdjęcia i wszystko takie nowoczesne).

Lea: Że są tylko prawdziwe rzeczy, np. prawdziwy pająk, prawdziwy człowiek w gablocie, koń prawdziwy w gablocie dużej. Tylko trzeba chodzić w kombinezonach, takich bardziej skorupach, bo tam jest dużo zwierząt jadowitych, i w bardzo mocnych, ciężkich butach, skorupach żółwia, po to, żeby nie pogryzły cię zwierzęta.

PYTANIA DO RODZICÓW:

Czy dzieci zmieniły twój sposób patrzenia na świat?

Zmieniły całkowicie i totalnie. Uwielbiam się od nich uczyć, obserwować je. Są napędzającym mnie motorem, ciągłą inspiracją. Potrafią mnie także jak nikt inny wyprowadzić z równowagi, a jednocześnie rozczulić i zaskoczyć.

W jaki sposób twój zawód i praca wpływają na twoje dzieci?

Myślę, że moja praca pobudza ich ciekawość i sprawia, że mają więcej zabawy, poznają więcej osób i miejsc. Staram się je zawsze wtajemniczać w moje projekty, bardzo często są ich częścią lub inspiracją. Staram się uczyć od nich zachwyty i za nim podążać. Nauczyłam się bardziej ufać intuicji i wsłuchiwać się w moje dzieci. Moja praca momen-

tem plastycznym. Nie wiem, czy można tu mówić o „zmianie”. Świat rodzica jest częścią świata dziecka, jego naturalnym środowiskiem. Nie wiem, jak bardzo wpływam na przyszłość syna. Z pewnością jego doświadczenie z twórczością jest intensywne, działa samodzielnie. Ja tylko chciałbym tej spontaniczności nie popsuć. ●●●

QUESTIONS FOR EVERYONE:

What do you like to do together?

We like to travel together, spend time in the studio, talk about cool things and cook.

Do you have your own family customs or games you've come up with?

On the weekends, we make big breakfasts together, we talk about philosophical things, we make up abstract jokes.

Where did you get the idea for the work for the exhibition?

In our home, reading has always been important. Tymek wrote his first letters when he was two years old. Karolina, Tymon's mum, gave us the idea for *In Search of Lost Time*, and we developed it.

What would you like to share with other kids and parents?

We'd like adults and kids to travel for a moment into the centre of the blizzard of letters. Perhaps someone will be able to catch a word in this chaotic storm . . .

QUESTIONS FOR THE KIDS:

What's the most interesting thing in the world for you?

Art and the universe and the most interesting things.

When you think about the world in 10 years — what do you imagine?

I imagine various devices that are currently impossible to make, for example a time machine. I hope that by then people will be more committed to saving the planet, there won't be as much global warming and less production of palm oil, plastic, burning less coal, building fewer coal-fired power plants and more solar, water and wind power

plants, vehicles will be electric and hybrid rather than combustion, and so on.

What does your dad do?

My dad makes works of art and gives lectures at the Academy of Arts in Szczecin.

What is art?

You can be creative in art. There can be nudes and curse words. You can do what you want. You can even do something very strange. It's all up to you!

How do you imagine art and exhibitions in 100 years?

I imagine there'll be completely new things. On the other hand, there have been so many works of art already that I'm sure it'll be difficult to come up with something original and artists will have to make an effort.

QUESTIONS FOR PARENTS:

Has your child changed the way you look at the world?

The changes are very specific. First of all, the ego loses its meaning, which means things become clearer. It is surprising when the teacher-father—student-son relationship loses its obvious aspects and it happens that the child becomes a master worthy of listening to.

How do your profession and your work influence your child?

Tymek sees a lot of art with me, which is certain to influence his interests. He visits the studio, where he has contact with various materials and visual techniques. I don't know if we can talk about a 'change' here. The world of the parent is part of the child's world, their natural environment. I don't know how much I'm influencing my son's future. I'm sure his experience with creativity is intense, he works individually. I just don't want to spoil that spontaneity. ●●●

tami staje się dla mnie wytchnieniem, połączonym z tęsknotą za dziećmi, żeby z nową energią móc do nich powrócić. ●●●

QUESTIONS FOR EVERYONE:

What do you like to do together?

Play board games, ride bikes, make oatmeal biscuits, hug, read.

Do you have your own family customs or games you've come up with? What kind?

We do, but they're ours and we don't tell anyone about them.

Where did you get the idea for the work for the exhibition?

Forts are an ever-present subject. The girls love to build forts in the forest (out of branches and dry trees), but also at home (our own or their grandparents'). Their mum, on the other hand, recalls her own home forts with a sense of nostalgia. It's a very important subject for all generations of children.

What would you like to share with other kids and parents?

Zoja: How much fun it is to build a fort with a parent. All you need is your imagination, four chairs, or even two, one to four large blankets — you cover up the chairs, they stand in a circle, but you leave an opening and you can go inside through it, light a torch and play, or even sleep (in a sleeping bag or under a duvet).

QUESTIONS FOR THE KIDS:

What's the most interesting thing in the world for you?

Zoja: Dolphins, because they have their own names and they have a guide. I'm very interested in the oceans and what's beyond the Cosmos because it's constantly growing and there has to be a world beyond it.

Lea: I have different things.

When you think about the world in 10 years — what do you imagine?

Lea: I imagine a disaster, that there won't be any water, that the Earth will be so polluted we won't be able to live here.

Zoja: I imagine the oceans will dry up because of global warming, and all the trees will dry out because it'll be hot and there'll be no water, and we could even run out of air.

What does your mum do?

Zoja: My mum makes projects. One of them is the one you're reading about now, and mum also takes care of us so we grow up into good people.

Lea: She makes films, she's collecting money for the film *King Maciuś I*; my mum makes films generally.

What is art?

Lea: I don't know what it is.

Zoja: I don't understand what this word means to you and other people.

How do you imagine art and exhibitions in 100 years?

Zoja: In 100 years, exhibitions will be like chairs that you control and see what you want, and everything will be on screens and there won't be any real things (sculptures on screens, photos and everything high-tech).

Lea: There will only be real things, a real spider, a real person in a display case, a real horse in a large display case. Except people will have to wear protective suits, or more like shells, because there are a lot of venomous animals, and in very strong, heavy boots, like turtle shells, so the animals don't bite you.

QUESTIONS FOR PARENTS:

Have children changed the way you look at the world?

They've changed it totally and completely. I love to learn from them, observe them. They're my driving force, a constant inspiration. They can also drive me mad like nobody else can, but at the same time make me feel tenderness and wonder.

How do your profession and your work influence your children?

I think my work stimulates their curiosity and means they have more fun, they meet more people and see new places. I always try to bring them in on my projects because they're often a part of them or an inspiration for them. I try to learn their sense of wonder and follow it. I learned to trust my intuition more and listen to my children. At times my work becomes a respite for me, combined with a longing for my children, so I can return to them with new energy. ●●●

Wywiad z Kosmą Althamerem

Interview with Kosma Althamer

Co jest dla Ciebie najciekawsze w świecie?

Obrazy.

Rozwiniesz?

Hmm... e... nie wiem...

No, co jest dla ciebie najciekawsze w świecie?

Najciekawsze w świecie, e... Najciekawsze w świecie jak w kobiecie! Nie no, e... najciekawsze w świecie, e... są rzeczy, które lubię.

A co lubisz?

Lubię gry, lubię... ubrania, lubię filmy, książki, seriale, no i obrazy, rysunki, no i lubię mnóstwo rzeczy... lubię sport, kendo. Tak. Dziś na lekcji historii otworzyliśmy ćwiczenia i tam zobaczyłem na małym zdjęciu obraz Rembrandta, aż tak mnie nie zachwycił — najbardziej mi się spodobało jego imię, bo pomyślałem, że brzmi jak z fantasy i sobie zapisałem. A później pani pokazała na rzutniku jego obrazy i uznałem, że są jeszcze lepsze!

Lepsze niż jego imię?

No tak. Są świetne! Bardzo spodobała mi się jego kreska!

Kiedy pomyślisz o świecie za 10 lat, co sobie wyobrazasz?

Że będzie tak samo jak teraz? Możliwe, że nic się nie zmieni... a może będą gruzy?

Czym zajmuje się twój tata?

Rzeźbami i malunkami.

A co to jest sztuka?

Sztuka to piękno podane w różny sposób. Różni ludzie wyrażają je na różne sposoby: obrazem, rysunkiem, rzeźbą, ale też filmem, muzyką; sztuka objawia się w różny sposób...

Jak wyobrażasz sobie sztukę i wystawy za 100 lat?

Myślę, że pewnie będą się różnić od tych dzisiejszych, ale nadal będą to rzeczy jakoś podobne i że nie będą to same koła i kwadraty uznawane za coś o wow! niesamowitego, myślę, że aż tak bardzo ta abstrakcja na wszystko nie wpłynie. Myślę, że sztuka będzie podobna do tego, co jest teraz, ale i do tego, co było bardzo dawno temu.

Dziękuję za wywiad.

Nie ma za co. ●●●

z Kosmą Althamerem rozmawiał Filip Rutkowski (FGF)

What's the most interesting thing in the world for you?

Paintings.

Can you elaborate?

Hmm . . . Uh . . . I don't know . . .

Well, what's the most interesting thing in the world for you?

The most interesting thing in the world, um. . . The most interesting in the world like a woman! Well, no, um. . . the most interesting in the world, um. . . things I like.

What do you like?

I like games, I like. . . clothing, I like films, books, TV series, and paintings, drawings, I like lots of things. . . I like sport, kendo. Yes. Today in history class we opened our exercise books and I saw a Rembrandt picture in the photo, it was so wonderful — I like his name the most, I thought it sounded like something out of fantasy and wrote it down. And then the teacher showed us his paintings on the project and I decided they were even better!

Better than his name?

Well, yes. They're awesome! I really liked his line!

When you think about the world in 10 years, what do you imagine?

That it'll be the same as now? Maybe nothing will change. . . or maybe it'll be in ruins?

What does your dad do?

Sculptures and paintings.

And what do you think art is?

Art is beauty presented in different ways. Different people show it in different ways: paintings, drawings, sculptures, but also in film, music; art appears in many different ways.

How do you imagine art and exhibitions in 100 years?

I think they'll probably be different from today, but there'll still be similar things and it won't be just circles and squares considered to be something wow! incredible, I think that abstraction won't influence everything so much. I think art will be similar to what we have now, but also to what there was a long time ago.

Thank you for your time.

You're welcome. ●●●

Kosma Althamer talks to Filip Rutkowski (FGF)



15.02–13.04.20

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

Wideo taśmy. Wczesna sztuka wideo (1965–1976)

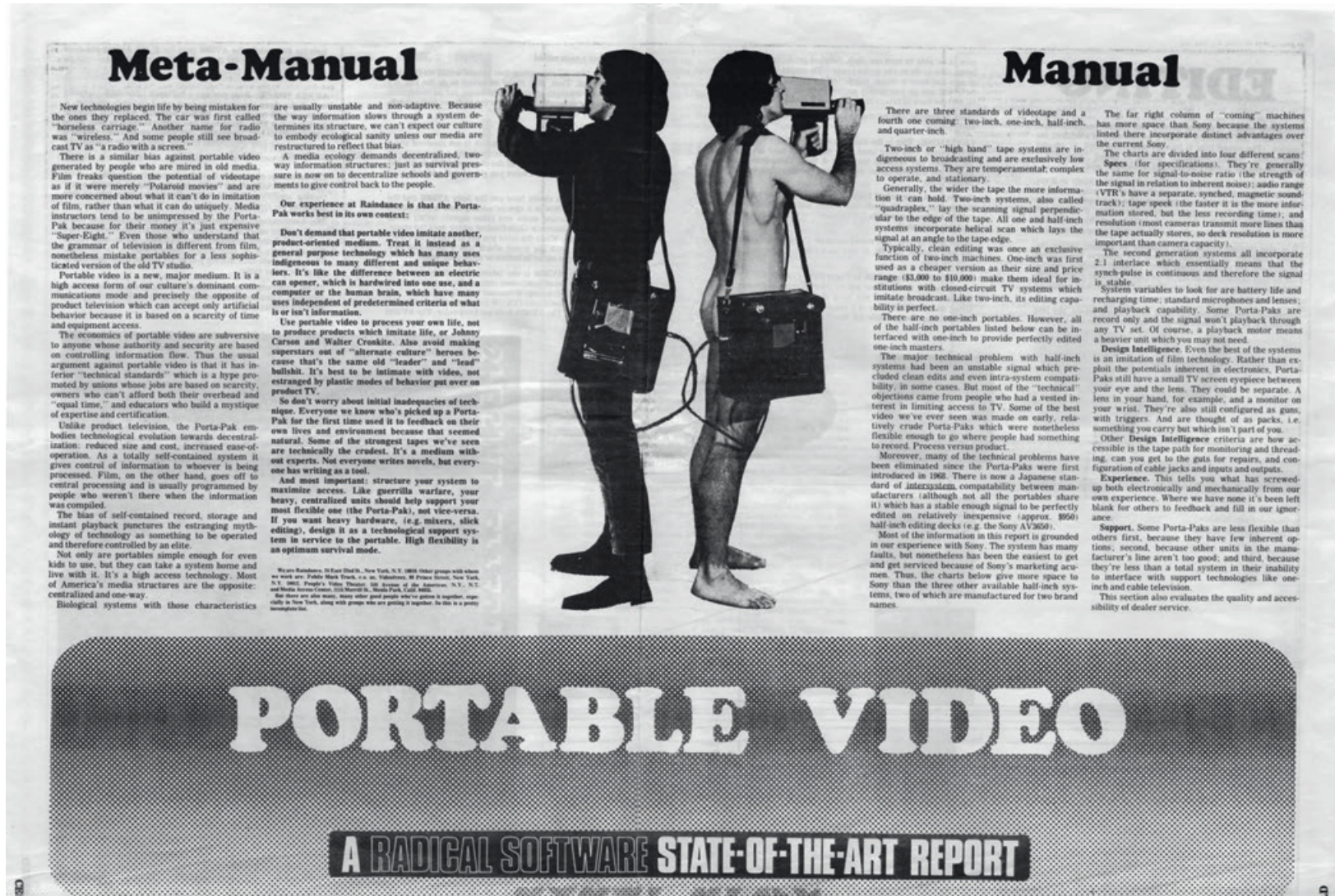
Videotapes. Early Video Art (1965–1976)

kurator | curator: Michał Jachuła

współpraca | collaboration: Julia Leopold

projekt ekspozycji | exhibition design: Wojciech Popławski (OP Architekten)

artystki i artyści | artists: Vito Acconci, John Baldessari, Lynda Benglis, Dara Birnbaum, Don Burgy, James Byrne, peter campus, Douglas Davis, Cara DeVito, Valie Export, Terry Fox, Anna Bella Geiger, Frank Gillette, Tina Girouard, Julie Gustafson, Hermine Freed, Nancy Holt, Joan Jonas, Beryl Korot, Marlene Kos, Paul Kos, Shigeko Kubota, Suzanne Lacy, Richard Landry, Mary Lucier, Ivens Machado, Andy Mann, Cynthia Maughan, Susan Mogul, Antoni Muntadas, Bruce Nauman, Leticia Parente, Nam June Paik, Józef Robakowski, Martha Rosler, Dan Sandin, Ira Schneider, Ilene Segalove, Steina & Woody Vasulka, Videofreex, William Wegman, Lawrence Weiner



Portable Video, a Radical Software, State-of-the-Art-Report, „Radical Software” 1971, nr 3 (wiosna), dzięki uprzejmości Iry Schneidera

‘Portable Video, A Radical Software, State-of-the-Art-Report’, *Radical Software*, no. 3, Spring 1971, courtesy of Ira Schneider

Wideo, forma sztuki o krótkiej tradycji i pozbawiona rytualnego zakotwiczenia..., jest idealnym medium dla artystów konceptualnych, których prace kwestionują istotę sztuki.

David Ross¹

Początki sztuki wideo w połowie lat sześćdziesiątych XX wieku zbiegły się w czasie z rozkwitem praktyk konceptualnych, performansu, dematerializacją sztuki i działań, w których proces często był ważniejszy niż finalne dzieło. Jej zaistnienie w obiegu artystycznym z jednej strony łączy się z wyczerpaniem formuły „starych” mediów, przede wszystkim malarstwa i rzeźby, z drugiej — z możliwościami technicznymi otwierającymi nowe perspektywy dla twórczości. Sztuka wideo od początku nie ograniczała się do odtwarzania zarejestrowanego materiału na ekranach telewizorów, ale ewoluowała w kierunku wideorzeźby, wideoinstalacji i działań rozgrywających się w czasie rzeczywistym, m.in. z wykorzystaniem kamer telewizyjnych. Łączy ją z telewizją technologia — rejestrowany przez kamerę sygnał jest transmitowany, a następnie odtwarzany przez odbiornik telewizyjny jako obraz i dźwięk, a magnetowidy i analogowe taśmy do rejestracji obrazu były używane przez telewizję przez kilka dekad. Zarazem jednak rozwojowi wideo od początku towarzyszyła krytyka telewizji jako środka masowego przekazu serwującego odbiorcom obraz świata zbudowany na konsumeryzmie. Jako medium artystyczne oraz — w szerszym wymiarze — jako środek wypowiedzi za pomocą udźwiękowionego ruchomego obrazu było ono wykorzystywane w alternatywnych wobec publicznej telewizji naziemnej kanałach telewizji kablowej. Stało się demokratycznym, oddolnym głosem aktywistów i samoorganizujących się społeczności pragnących mówić o ważnych sprawach z innej perspektywy niż mainstreamowe media, w tym telewizja uwikłana w różne zależności polityki i innych interesów.

Badacze jednogłośnie twierdzą, że nie byłoby sztuki wideo, gdyby nie wprowadzenie na rynek amerykański w latach sześćdziesiątych ubiegłego stulecia przenośnego sprzętu wideo i jego popularyzacji na dużą skalę. Największą rolę w tej historii odegrała kamera Sony Portapak — przenośna, przystępna cenowo, stosunkowo lekka i łatwa w obsłudze szybko stała się dla artystów nowym narzędziem twórczych działań. Dzięki wykorzystywaniu taniej taśmy wielokrotnego użytku można było w prosty sposób rejestrować obraz razem z dźwiękiem. Hermine Freed wyjaśnia, dlaczego twórcy wizualni tak chętnie sięgnęli po tę technologię: „[...] wydaje się, że Portapak został stworzony specjalnie dla artystów — właśnie wtedy, gdy wyczerpała się formuła czystego formalizmu, kiedy tworzenie przedmiotów stało się politycznie kompromitujące, lecz niedorzecznością byłoby nie robić niczego [...]; kiedy głupio było zadawać to samo stare berkeleyańskie pytanie: »Jeśli zbudujesz rzeźbę na pustyni, gdzie nikt jej nie widzi, to czy ona istnieje?« [...] właśnie wtedy zrozumieliśmy, że aby zdefiniować przestrzeń, konieczne jest uwzględnienie czasu [...] — Portapak stał się dostępny”².

Obecna wystawa zgodnie z tytułem sytuuje wideo w czasie, gdy nie było ono jeszcze wpisane w główny nurt artystycznego obiegu i funkcjonowało przede wszystkim jako eksperyment pozostający poza obszarem zainteresowania instytucji sztuki, rynku oraz dyskusji. Obejmuje prace 42 autorów (w tym twórców uznawanych za pionierów sztuki wideo) — jednokanałowe rejestracje na taśmach magnetycznych. Skupia się zatem na ortodoksyjnym i wąskim rozumieniu medium, pomijając inne zapisy obrazu klasyfikowane w literaturze przedmiotu również jako sztuka wideo (takie jak taśmy filmowe 16 mm, 35 mm, Super 8 czy transmisje). Większość prezentowanego materiału to prace z amerykańskiego kręgu kulturowego, w tym liczne wideotaśmy zrealizowane przez kobiety. Można je scharakteryzować jako intymne, spontaniczne zapisy, w większości wykonywane przez samych artystów. Dobór wideo oraz znaczenie samego medium na wystawie bliskie jest myśleniu o rysunku. „Kamera jest ołówkiem”³ — pisał Douglas Davis. Odręczny szkic na kartce papieru i wideo będące rodzajem notatki na taśmie magnetycznej mają wiele wspólnego. W pokazanych na wystawie pracach ingerencje za pomocą montażu są nieznaczne bądź w ogóle nieobecne, kiedy rejestracje zostały wykonane w jednym ujęciu. Zobaczyć tu można przede wszystkim prace nieprzetworzone komputerowo i niepoddane zabiegom deformującym obraz.

Dla twórców wczesnych prac wideo istotna była możliwość zarejestrowania i zobaczenia siebie na ekranie odbiornika telewizyjnego. Podobnie jak w przypadku autoportretów tworzonych w tradycyjnych mediach nie było to podyktowane tylko chęcią uwiecznienia swojego wizerunku, lecz także względami praktycznymi — dostępnością „modela” w dowolnym momencie. Wielu artystów odgrywało więc jednocześnie rolę aktora, reżysera, operatora czy narratora, snując opowieść w zupełnie innych warunkach niż w wypadku realizacji kosztownego filmu na taśmie celuloidowej. Kwestia różnicy podejścia do pracy w obu tych technologiach powraca w wypowiedziach autorów, m.in. japońskiej artystki Shigeko Kuboty: „Zawsze uważałam, że wideo jest bardzo organiczne, jak brązowy ryż. [...] W porównaniu z filmem, ponieważ film jest bardzo chemiczny. Cały proces jest chemiczny. [...] Ale wideo jest bardzo organiczne. Przewijasz wstecz i oglądasz”⁴.

Wystawa prezentuje zarówno prace dotyczące kwestii społecznych, egzystencjalnych, emancypacyjnych i tożsamościowych, jak i te autotematyczne, podejmujące temat samego medium. Można tu wyróżnić wiele rodzajów ruchomego obrazu: od zapisów o charakterze osobistych narracji, poprzez performans dokameryowy i wypowiedzi konceptualne, skończywszy na pracach bliskich dokumentowi. Taśmy zostały podzielone na cztery grupy. W pierwszej sali znalazły się te, w których wyraźnie widoczna jest fascynacja artystów możliwością pracy z ruchomym obrazem, obecnym również na ekranach telewizorów zarejestrowanych na taśmie. Ruchomy obraz w ruchomym obrazie stał się bohaterem takich prac jak *Lewa strona, prawa strona* (1972) autorstwa Joan Jonas, *Teraz* (1973) Lindy Benglis oraz

Przezroczysty i Oba Jamesa Byrne’a (oba 1974). Inne są wyrazem zainteresowania zagadnieniem iluzoryczności czasu i przestrzeni oraz rzeczywistości realnej przeciwstawionej rzeczywistości zapośredniczonej. W pracy *Zaginiony byk z Lascaux* (1973) Beryl Korot rysunek byka pojawia się na tle płomieni i ostatecznie znika w ogniu, by za chwilę pojawić się w analogicznej sytuacji na ekranie telewizora. *Telewizja jako medium twórcze* (1969) Iry Shneidera to dokumentacja wystawy o tym samym tytule (*TV as a Creative Medium*) w Howard Wise Gallery w Nowym Jorku w 1969 roku, w której artysta uczestniczył razem z Nam June Paikiem i Frankiem Gillette, a która stała się jednym z kluczowych wydarzeń w historii sceny wideo. Artyści skupiają też uwagę na samej kamerze Sony Portapak — *Rozmowa Portapak* (1973) zrealizowana przez kolektyw Videofreex i *Taśmy kolońskie* (1974) Douglasa Davisa — oraz na fenomenach percepcji obrazu z wykorzystaniem prostych trików technicznych, jak m.in. Dan Sandin w wideo *Trójkąt przed kwadratem przed kołem przed trójkątem* (1973).

Następną grupę stanowią wideotaśmy z dominującym tematem namysłu nad własnym i cudzym doświadczeniem egzystencjalnym. W wielu z nich wyraźnie akcentowane są postawy feministyczne. Wideo *Polityka intymności* (1972) Julie Gustafson przedstawia dziesięć kobiet w różnym wieku opowiadających o własnej seksualności, odczuciach i zachowaniach związanych z ich życiem intymnym. Praca Hermine Freed *Album rodzinny* (1973), rodzaj retrospekcyjnej podróży, konfrontuje wspomnienia autorki z dzieciństwa i dorastania z jej dorosłym życiem. Dramatyczne w wymowie wideo *Ama l'uomo tuo* (*Zawsze kochaj swojego mężczyznę*) (1975) Cary DeVito to portret babci artystki. Z kolei *Mój ojciec* (1973–1975) Shigeko Kuboty jest osobistym zapisem żałoby. Obserwacja świata i jego tajemnic stała się tematem kontemplacyjnych utworów: *Uwaga, zbliżenie i ruch* (1975) Mary Lucier, *Błyskawica* (1976) Paula i Marlene Kos oraz *Let It Be* (1972) duetu Steina & Wody Vasulka.

W kolejnej sali zobaczyć można prace stworzone przez klasyków konceptualizmu oraz artystów eksplorujących teoretycznie i praktycznie kwestie języka i rozmaitych konstruowanych przez nich systemów, m.in. *Tworzę sztukę* (1971) Johna Baldessario, *Taśmy dziecięce* (1974) Terry’ego Foxa oraz *Tekst wizualny: poemat palców* (1968–1973) Valie Export. Don Burgi w swoim wideo *21 kwietnia 1973* spaceruje po lesie i opowiada o analogii pomiędzy nim a systemem sztuki, w którym artyści funkcjonują jak drzewa. Martha Rosler w *Semiotyce kuchni* (1975) demonstruje codzienność kobiety w gospodarstwie domowym za pomocą narzędzi kuchennych, a Lawrence Weiner w wideo *Na plaży* (1970) definiuje warunki tworzenia sztuki. Razem z taśmami amerykańskich twórców pokazano w tej sali pracę Józefa Robakowskiego — kluczowego artysty dla rozwoju sztuki wideo w Polsce. W konceptualno-performatywnym działaniu *Po linii (idę, skacząc, biegnę)* (1976) Robakowski obrazuje historię, w której kamera wideo stała się przedłużeniem ciała artysty.



1



2



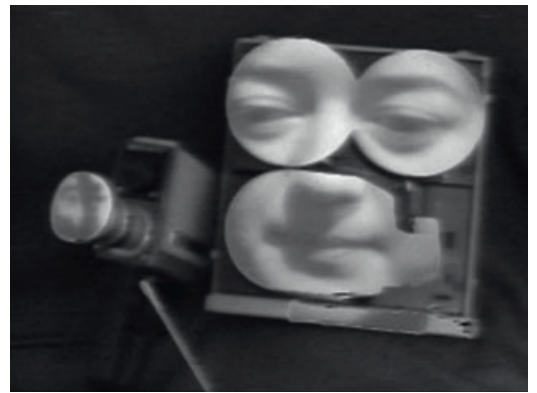
3



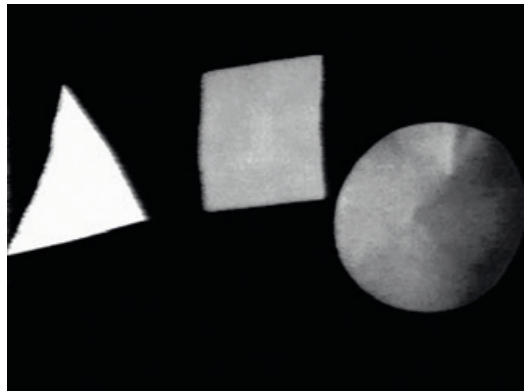
4



5



6



7

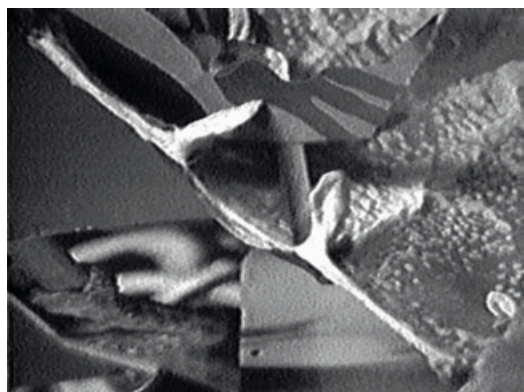


8

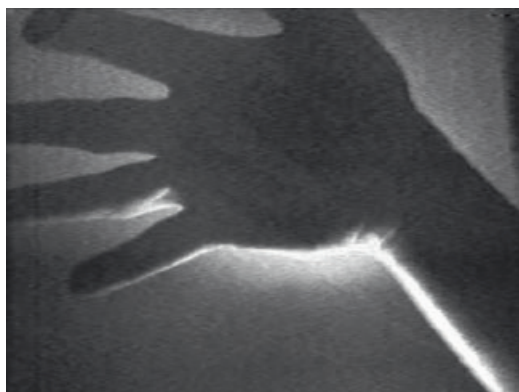


9

1. Joan Jonas, *Lewa strona, prawa strona*, 1972, dzięki uprzejmości Video Data Bank, School of the Art Institute of Chicago | Joan Jonas, *Left Side Right Side*, 1972, courtesy of Video Data Bank at the School of the Art Institute of Chicago; 2. Ira Schneider, *Telewizja jako medium twórcze*, 1969, dzięki uprzejmości artysty | Ira Schneider, *TV as a Creative Medium*, 1969, courtesy of the artist; 3. Lynda Benglis, *Teraz*, 1973, dzięki uprzejmości Video Data Bank, School of the Art Institute of Chicago | Lynda Benglis, *Now*, 1973, courtesy of Video Data Bank at the School of the Art Institute of Chicago; 4. Beryl Korot, *Zaginiony byk z Lascaux*, 1973, dzięki uprzejmości artystki | Beryl Korot, *Lost Lascaux Bull*, 1973, courtesy of the artist; 5. James Byrne, *Oba*, 1974, dzięki uprzejmości Electronic Arts Intermix (EAI), Nowy Jork | James Byrne, *Both*, 1974, courtesy of Electronic Arts Intermix (EAI), New York; 6. Videofreex, *Rozmowa Portapak*, 1973, dzięki uprzejmości Video Data Bank, School of the Art Institute of Chicago | Videofreex, *Portapak Conversation*, 1973, courtesy of Video Data Bank at the School of the Art Institute of Chicago; 7. Dan Sandin, *Trójkąt przed kwadratem przed kołem przed trójkątem*, 1973, dzięki uprzejmości Video Data Bank, School of the Art Institute of Chicago | Dan Sandin, *Triangle in Front of Square in Front of Circle in Front of Triangle*, 1973, courtesy of Video Data Bank at the School of the Art Institute of Chicago; 8. peter campus, *Podwójne widzenie*, 1971, dzięki uprzejmości artysty i Cristin Tierney Gallery, Nowy Jork | peter campus, *Double Vision*, 1971, courtesy of the artist and Cristin Tierney Gallery, New York; 9. Douglas Davis, *Taśmy koloriskie*, 1974, dzięki uprzejmości Stichting LIMA, Amsterdam | Douglas Davis, *The Cologne Tapes*, 1974, courtesy of Stichting LIMA, Amsterdam; 10. Frank Gillette, *Rytuały dla martwej natury*, 1974–1975, dzięki uprzejmości Electronic Arts Intermix (EAI), Nowy Jork | Frank Gillette, *Rituals for a Still Life*, 1974–1975, courtesy of Electronic Arts Intermix (EAI), New York; 11. Richard Landry, *Raz, dwa, trzy, cztery*, 1972, dzięki uprzejmości Video Data Bank, School of the Art Institute of Chicago | Richard Landry, *One, Two, Three, Four*, 1972, courtesy of Video Data Bank at the School of the Art Institute of Chicago; 12. Julie Gustafson, *Polityka intymności*, 1972, dzięki uprzejmości Electronic Arts Intermix (EAI), Nowy Jork | Julie Gustafson, *The Politics of Intimacy*, 1972, courtesy of Electronic Arts Intermix (EAI), New York; 13. Cara DeVito, *Ama l'uomo tuo (Zawsze kochaj swojego mężczyznę)*, dzięki uprzejmości Electronic Arts Intermix (EAI), Nowy Jork | Cara DeVito, *Ama l'uomo tuo (Always Love Your Man)*, 1975, courtesy of Electronic Arts Intermix (EAI), New York; 14. Andy Mann, *Jednooki włóczęga*, 1974, dzięki uprzejmości Andy Mann Archive, Aurora Picture Show, Houston | Andy Mann, *One-Eyed Bum*, 1974, courtesy of the Andy Mann Archive, Aurora Picture Show, Houston; 15. Shigeko Kubota, *Mój ojciec*, 1973–1975, dzięki uprzejmości Electronic Arts Intermix (EAI), Nowy Jork | Shigeko Kubota, *My Father*, 1973–1975, courtesy of Electronic Arts Intermix (EAI), New York; 16. Hermine Freed, *Album rodzinny*, 1973, dzięki uprzejmości Video Data Bank, School of the Art Institute of Chicago | Hermine Freed, *Family Album*, 1973, courtesy of Video Data Bank at the School of the Art Institute of Chicago; 17. Nancy Holt, *Fragmenty pełnego obrazu*, 1974, dzięki uprzejmości Video Data Bank at the School of the Art Institute of Chicago | Nancy Holt, *Underscan*, 1974, courtesy of Video Data Bank at the School of the Art Institute of Chicago; 18. Mary Lucier, *Uwaga, zbliżenie i ruch*, 1975, dzięki uprzejmości Electronic Arts Intermix (EAI), Nowy Jork | Mary Lucier, *Attention, Focus, and Motion*, 1975, courtesy of Electronic Arts Intermix (EAI), New York; 19. Ilene Segalove, *Wyznanie na temat węgla*, 1972, dzięki uprzejmości Video Data Bank, School of the Art Institute of Chicago | Ilene Segalove, *Coal Confession*, 1972, courtesy of Video Data Bank at the School of the Art Institute of Chicago; 20. Steina & Woody Vasulka, *Let It Be*, 1972, dzięki uprzejmości Video Data Bank, School of the Art Institute of Chicago | Steina & Woody Vasulka, *Let It Be*, 1972, courtesy of Video Data Bank at the School of the Art Institute of Chicago; 21. Paul Kos, Marlene Kos, *Błyskawica*, 1976, dzięki uprzejmości Video Data Bank, School of the Art Institute of Chicago | Paul Kos, Marlene Kos, *Lightning*, 1976, courtesy of Video Data Bank at the School of the Art Institute of Chicago



10



11



12



13



14



15



16



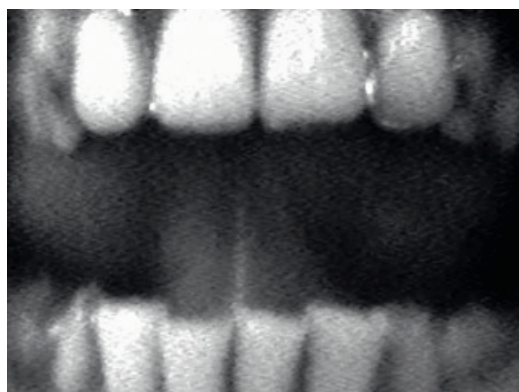
17



18



19



20



21

W ostatnim zestawie znalazły się taśmy rejestrujące szeroki wachlarz działań artystów. Wybrzmiewają tu kwestie cielesności, tożsamości i indywidualności bohaterów w sytuacjach zaaranżowanych przed kamerą. Wiele z nich jest wyrazem feministycznych poglądów, m.in. prace Letícii Parente, Suzanne Lacy, Tiny Girouard, Cynthii Maughan i Susan Mogul. Prezentowany jest tu także wybór wideo Williama Wegmana z lat 1970–1976, zrealizowanych z dużym poczuciem humoru. Obok nich zobaczyć można kilka prac z motywem ubrań. Należą do nich *Blizna/szal* (1973–1974), *Naszyjnik z zyletek* (1975) i *Jakie naprawdę są majtki* (1975) Cynthii Maughan, w których artystka w krótkich sekwencjach próbuje zakryć bliznę na szyi, prezentuje na sobie tytułowy naszyjnik i dziurawą bieliznę. *Ubierraniu* (1973) Susan Mogul — które można nazwać odwrotnym striptizem — towarzyszy monolog artystki na temat okazynie zakupionych ubrań. I wreszcie *Happening z guzikami* (1965) Nam June Paika — najstarsza znana i zachowana wideotaśma artysty dokumentuje czynność zapinania i odpinania płaszcza. Artysta związany z Fluxusem w żartobliwy sposób daje tu wyraz nieufnej postawie wobec elitarnego świata sztuki definiującego, co jest „prawdziwą sztuką”. Powstały 55 lat temu utwór „ojca sztuki wideo” to jednocześnie najstarsza z prac prezentowanych na wystawie.

Wczesne wideotaśmy, choć są już pracami historycznymi, wydają się nadal fascynujące. Na ich wyjątkowy charakterłożyły się osobiste, a zarazem uniwersalne koncepcje, prostota przekazu i surowa forma. Bezpretensjonalne wypowiedzi artystów z jednej strony ukazują zaangażowane postawy wobec rzeczywistości, z drugiej — niepozabawione są dystansu i poczucia humoru. Dlatego wciąż pozostają aktualne i zrozumiałe.

•••

Michał Jachuła

Video, an art form with little tradition and no ritual grounding . . . is the perfect medium for conceptual artists whose work questions the nature of art itself.¹

David Ross

The beginnings of video art in the mid-1960s coincided with the flourishing of conceptual practices, performance, dematerialisation of art and activities, in which the process was often more important than the final work. Its existence in circulation of art is, on the one hand, connected with the exhaustion of the formula of ‘old’ media, mainly painting and sculpture, on the other hand, with technological possibilities opening new perspectives for creativity. From the beginning, video art was not limited to the playback of recorded material on TV screens, but evolved towards video sculpture, video installations and activities taking place in real time, including the use of TV cameras. It is linked to television by technology — the signal recorded by the camera is transmitted and then played on a TV set as picture and sound, and VCRs and analogue image recording tapes have been used by television for several decades. At the same time, however, the development of video has been accompanied from the very beginning by critique of television as a mass medium serving the viewers a picture of the world built on consumerism. As an artistic medium and, more broadly, as a means of expression employing a moving picture with sound, it was used in cable television channels that served as an alternative to public broadcast television. It became a democratic, grassroots voice of activists and self-organising communities who wanted to talk about important issues from a different perspective than mainstream media, including television entangled in different political and other interests.

Researchers unanimously claim that there would not have been video art if not for the introduction of portable video equipment to the American market in the 1960s and its large-scale popularisation. The biggest role in the story was played by the Sony Portapak camera — portable, affordable, relatively lightweight and easy to use, it quickly became a new tool for artists in their creative work. Thanks to the use of cheap reus-

able tapes, it was possible to easily record images along with sound. Hermine Freed explains why visual artists took to the technology so eagerly: ‘. . . the Portapak would seem to have been invented specifically for use by artists. Just when pure formalism had run its course; just when it became politically embarrassing to make objects, but ludicrous to make nothing; . . . just when it began to seem silly to ask the same old Berkeleyan question, “If you build a sculpture in the desert where no one can see it, does it exist?”; . . . just when we understood that in order to define space it is necessary to encompass time . . . — just then the Portapak became available.’²

The current exhibition, in accordance with the title, situates video in a time when it was not yet in the mainstream of artistic circulation and functioned primarily as an experiment that remained outside the area of interest of art institutions, market and distribution. It includes works by 42 authors (including those considered to be video art pioneers) — single-channel recordings on magnetic tapes. It thus focuses on an ‘orthodox’ and narrow understanding of the medium, omitting other image records classified as video art in the literature on the subject (such as 16 mm, 35 mm, Super 8 film or broadcasts). Most of the presented material is works from the American cultural circle, including numerous videotapes made by women. They can be characterised as intimate, spontaneous recordings, mostly made by the artists themselves. The selection of videos and the significance of the medium itself in the exhibition is close to thinking about drawing. ‘The camera is a pencil’,³ Douglas Davis wrote. A hand-drawn sketch on a piece of paper and a video, which is a kind of note on magnetic tape, have much in common. In the works shown at the exhibition, interference by means of editing is slight or completely absent, when the recordings were made in one shot. What we can see here are above all works that have not been computer-processed and which have not undergone procedures that distort the image.

For creators of early video works, the ability to record and see themselves on a TV screen was important. As in the case of self-portraits created using traditional media, this was not only due to the desire to immortalise their image, but also for practical reasons — the availability of a ‘model’ at any time. Many artists thus played

22. Valie Export, *Tekst wizualny: poemat palców*, 1968–1973, dzięki uprzejmości sixpackfilm, Wiedeń | Valie Export, *Visual Text: Finger Poem*, 1968–1973, courtesy of sixpackfilm, Vienna; 23. Martha Rosler, *Semiotyka kuchni*, 1975, dzięki uprzejmości Video Data Bank, School of the Art Institute of Chicago | Martha Rosler, *Semiotics of the Kitchen*, 1975, courtesy of Video Data Bank at the School of the Art Institute of Chicago; 24. Terry Fox, *Taśmy dziecięce*, 1974, dzięki uprzejmości Electronic Arts Intermix (EAI), Nowy Jork | Terry Fox, *Children’s Tapes*, 1974, courtesy of Electronic Arts Intermix (EAI), New York; 25. John Baldessari, *Tworzę sztukę*, 1971, dzięki uprzejmości Video Data Bank, School of the Art Institute of Chicago | John Baldessari, *I Am Making Art*, 1971, courtesy of Video Data Bank at the School of the Art Institute of Chicago; 26. Don Burg, *April 21, 1973, 1973*, dzięki uprzejmości artysty | Don Burg, *21 kwietnia 1973, 1973*, courtesy of the artist; 27. Lawrence Weiner, *Na plaży*, 1970, dzięki uprzejmości Video Data Bank, School of the Art Institute of Chicago | Lawrence Weiner, *Beached*, 1970, courtesy of Video Data Bank at the School of the Art Institute of Chicago; 28. Józef Robakowski, *Po linii (idę, skaczę, biegnę)*, 1976, dzięki uprzejmości artysty | Józef Robakowski, *On the Line (I’m Walking, I’m Jumping, I’m Running)*, 1976, courtesy of the artist; 29. Paul Kos, *rewOLUCJA. Uwagi do inwazji: mar mar marsz*, 1972, dzięki uprzejmości Video Data Bank, School of the Art Institute of Chicago | Paul Kos, *reVOLUTION: Notes for the Invasion: mar mar march*, 1972, courtesy of Video Data Bank at the School of the Art Institute of Chicago; 30. Letícia Parente, *Przygotowania*, 1975, dzięki uprzejmości Galeria Jaqueline Martins, São Paulo | Letícia Parente, *Preparation*, 1975, courtesy of Galeria Jaqueline Martins, São Paulo; 31. Suzanne Lacy, *Dowiedz się, skąd pochodzi mięso*, 1976, dzięki uprzejmości Video Data Bank, School of the Art Institute of Chicago | Suzanne Lacy, *Learn Where the Meat Comes From*, 1976, courtesy of Video Data Bank at the School of the Art Institute of Chicago; 32. Tina Girouard, *Ochrona III: Szyście, mycie, wykręcanie, płukanie i składanie partii Salomona*, 1973, dzięki uprzejmości Amy Bonwell | Tina Girouard, *Maintenance III: Sewing, Washing, Wringing, Rinsing and Folding Solomon’s Lot*, 1973, courtesy of Amy Bonwell; 33. Cynthia Maughan, *Naszyjnik z zyletek*, 1975, dzięki uprzejmości Electronic Arts Intermix (EAI), New York | Cynthia Maughan, *Razor Necklace*, 1975, courtesy of Electronic Arts Intermix (EAI), New York



22



23



24



25



26



27



28



29



30



31



32



33

the roles of actor, director, camera operator and narrator simultaneously, weaving their tale in completely different conditions than costly productions using celluloid film. The issue of the difference in approach to working in both technologies recurs in artists' statements, including Japanese artist Shigeko Kubota: 'I always thought video is very organic, like brown rice. . . . Compared to film. Because film is very chemical. The whole process is chemical. . . . But video is very organic. You play back and you see it.'³⁴

The exhibition presents works touching upon social, existential, emancipatory and identity issues, as well as autothematic ones, dealing with the medium itself. One can distinguish here many types of moving image: from recordings of personal narratives, through performances for the camera and conceptual statements, to works close to documentary. The tapes have been divided into four groups. In the first room are those in which the artists' fascination with the ability to work with the moving picture, also present on the screens of TV sets recorded on tape, is clearly visible. The moving picture within the moving picture appears in works such as Joan Jonas' *Left Side, Right Side* (1972), Linda Benglis' *Now* (1972), as well as James Byrne's *Translucent* and *Both* (both from 1974). Others are an expression of interest in the illusory nature of time and space, as well as real reality as opposed to mediated reality. In Beryl Korot's *Lost Lascaux Bull* (1973), the drawing of the bull appears against a background of flames and ultimately vanishes in the fire, only to reappear a moment later in an analogous situation on a TV screen. Ira Schneider's *TV as a Creative Medium* (1969) is a documentation of a 1969 exhibition of the same title at the Howard Wise Gallery in New York, in which the artist participated alongside Nam June Paik and Frank Gillette, and which became one of the key events in the history of the video scene. Artists also devote attention to the Sony Portapak camera itself — *The Portapak Conversation* (1973) made by the Videofreex collective and Douglas Davis' *The Cologne Tapes* (1974) — and to the phenomenon of the perception of the image using simple technical tricks, such as Dan Sandin in the video *Triangle in Front of Square in Front of Circle in Front of Triangle* (1973).

The next group is composed of videotapes with the dominant theme of reflecting on one's own and others' existential experience. In many of them, feminist attitudes are clearly emphasised. Julie Gustafson's video *The Politics of Intimacy* (1972) presents ten women of various ages talking about their own sexuality, feelings

and behaviour related to their intimate life. Hermine Freed's work *Family Album* (1973), a kind of retrospective journey, confronts the author's memories of childhood and adolescence with her adult life. Cara DeVito's dramatic video, *Ama l'uomo tuo (Always Love Your Man)* (1975) is a portrait of the artist's grandmother. In turn, Shigeko Kubota's *My Father* (1973–1975) is a personal record of mourning. The observation of the world and its mysteries has become the subject of contemplative works *Attention, Focus, and Motion* (1975) by Mary Lucier, *Lightning* (1976) by Paul and Marlene Kos, and *Let It Be* (1972) by the duo Steina & Woody Vasulka.

In the next room, we can see works created by classics of conceptualism and artists theoretically and practically exploring the issues of language and the various systems they construct, including John Baldessari's *I Am Making Art* (1971), Terry Fox's *Children's Tapes* (1974), and Valie Export's *Visual Text: Finger Poem* (1968–1973). In his *April 21, 1973*, Don Burgy walks through a forest and talks about the analogy between it and the system of art, in which artists function like trees. In *Semiotics of the Kitchen* (1975), Martha Rosler demonstrates the daily life of a woman in a household using kitchen utensils, while Lawrence Weiner defines the conditions for creating art in *Beached* (1970). Together with the tapes of American artists, the work of Józef Robakowski — a key artist in the development of video art in Poland — is shown in this room. In the conceptual-performance action *On the Line (I'm Walking, I'm Jumping, I'm Running)* (1976), Robakowski illustrates a story in which the video camera has become an extension of the artists' body.

The last set includes tapes with recordings of a broad range of artists' activities. They resound with the issues of the characters' carnality, identity and individuality in situations arranged in front of the camera. Many of them are an expression of feminist views, such as works by Leticia Parente, Suzanne Lacy, Tina Girouard, Cynthia Maughan and Susan Mogul. Also presented here is a selection of William Wegman's videos from 1970–1976, made with a great sense of humour. Next to them, we can see several works featuring a clothing motif. These include *Scar/Scarf* (1973–1974), *Razor Necklace* (1975) and *The Way Underpants Really Are* (1975) by Cynthia Maughan, short sequences in which the artist tries to cover the scar on her neck, wears the titular necklace and underwear with holes in it. Susan Mogul's *Dressing Up* (1973) — which may be called a reverse strip-tease — is accompanied by the

artists' monologue about clothing purchased at a great price. And finally, there is Nam June Paik's *Button Happening* (1965) — the artist's oldest known and preserved video tape documents the action of buttoning and unbuttoning a coat. The artist, associated with Fluxus, jokingly expresses here a distrustful attitude towards the elite art world defining what is 'real art'. The piece by the 'father of video art', created 55 years ago, is also the oldest work presented in the exhibition.

Early video tapes, although they are now historical works, still seem fascinating. They owe their unique character to the personal, yet universal, concepts, simplicity of communication and the raw form. The artists' unpretentious statements on the one hand show engaged attitudes towards reality, and on the other hand, they are not without distance and a sense of humour. And that is why they are still timely and understandable. ●●●

1 David Ross, untitled text, *Video Tape Review 83*, 1983 (Video Data Bank).

2 Hermine Freed, 'Where Do We Come From? Where Are We? Where Are We Going?', in Ira Schneider, Beryl Korot, *Video Art: An Anthology*, New York and London: Harcourt Brace Jovanovich, 1976, pp. 210.

3 Douglas Davis, 'Manifesto Exhibition at the Everson Museum', Syracuse, New York, December 1972, from the text 'The End of Video: Vapor (1978)', in *Video Writings by Artists (1970–1990)*, ed. Eugeni Bonet, Milan: Mousse Publishing, 2017.

4 Shigeko Kubota in conversation with Jeanine Mellinger, in *Shigeko Kubota: An Interview*, video tape, Chicago: Video Data Bank, 1983.

34. Susan Mogul, *Ubieranie*, 1973, dzięki uprzejmości Video Data Bank, School of the Art Institute of Chicago | Susan Mogul, *Dressing Up*, 1973, courtesy of Video Data Bank at the School of the Art Institute of Chicago; 35. Dara Birnbaum, *Ukrzesłowane lęki: obroty*, 1975, dzięki uprzejmości Electronic Arts Intermix (EAI), Nowy Jork | Dara Birnbaum, *Chaired Anxieties: Slewed*, 1975, courtesy of Electronic Arts Intermix (EAI), New York; 36. Anna Bella Geiger, *Przejścia II*, 1974, dzięki uprzejmości artystki | Anna Bella Geiger, *Passages II*, 1974, courtesy of the artist; 37. Bruce Nauman, *Synchronizacja ust*, 1969, dzięki uprzejmości Video Data Bank at the School of the Art Institute of Chicago | Bruce Nauman, *Lip Sync*, 1969, courtesy of Video Data Bank at the School of the Art Institute of Chicago; 38. Vito Acconci, *Phyta rezonansowa*, 1971, dzięki uprzejmości Video Data Bank, School of the Art Institute of Chicago | Vito Acconci, *Sounding Board*, 1971, courtesy of Video Data Bank at the School of the Art Institute of Chicago; 39. Antoni Muntadas, *Działania*, 1971, dzięki uprzejmości Electronic Arts Intermix (EAI), Nowy Jork | Antoni Muntadas, *Actions*, 1971, courtesy of Electronic Arts Intermix (EAI), New York; 40. Ivens Machado, *Versus*, 1974, dzięki uprzejmości Projeto Ivens Machado and Fortes D'Aloia & Gabriel, São Paulo | Rio de Janeiro | Ivens Machado, *Versus*, 1974, courtesy of Projeto Ivens Machado and Fortes D'Aloia & Gabriel, São Paulo | Rio de Janeiro; 41. William Wegman, *Nos*, 1970–1971, dzięki uprzejmości Electronic Arts Intermix (EAI), Nowy Jork | William Wegman, *Nosy*, 1970–1971, courtesy of Electronic Arts Intermix (EAI), New York; 42. Nam June Paik, *Happening z guzikami*, 1965, dzięki uprzejmości Electronic Arts Intermix (EAI), Nowy Jork | Nam June Paik, *Button Happening*, 1965, courtesy of Electronic Arts Intermix (EAI), New York



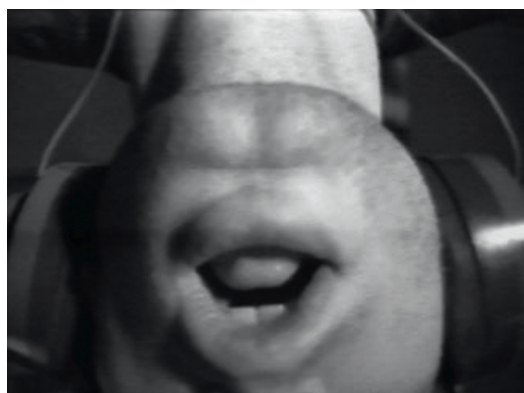
34



35



36



37



38



39



40



41



42

WIDEO

TAŚMY

WCZESNA SZTUKA WIDEO (1965-1976)

VIDEOTAPES. EARLY VIDEO ART (1965-1976)

22.02–17.05.20

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

Andrzej Krauze, wycinanka, 2018

Andrzej Krauze, cut-out, 2018

Andrzej Krauze. Lekcja fruwania

Andrzej Krauze. The Flying Lesson

kuratorka | curator: Hanna Wróblewska

współpraca | collaboration: Marta Miś

projekt ekspozycji i identyfikacji wizualnej | exhibition design and visual identity: Lotne Studio

Wystawa Andrzeja Krauzego nie jest ani retrospektywą, ani pełną monografią wybitnego polskiego rysownika, który od czterdziestu lat mieszka i tworzy w Londynie. Artysta współpracuje z wieloma tytułami prasowymi na świecie, a od 1989 roku jego rysunki regularnie ukazują się na łamach brytyjskiego dziennika „The Guardian”. Ta trzydziestoletnia kooperacja stała się głównym wątkiem konstruującym ideę pokazu — ukazanie ilustracji prasowej w kontekście zmieniającego się dynamicznie medium.

Lekcja fruwania gromadzi wszystkie oryginalne rysunki artysty wykonywane dla „Guardiana”. Koncentracja na jednym tylko czasopiśmie pozwala przyjrzeć się różnorodności form rysunkowych i przemian stylu autora, ale też prześledzić ewolucję formy wizualnej samej gazety. Zmiany rozkładu, pączkowanie dodatków lub wciąganie ich w obręb wydania głównego, zmniejszenie formatu i tabloidyzacja, zmiany proporcji między tekstem a ilustracją, ilustracją a fotografią czy wreszcie wprowadzanie koloru i powolne przechodzenie w stronę informacji internetowej — wszystko to miało także wpływ na sam rysunek, jego styl, miejsce i charakter. Jednocześnie stanowi widzialną oznakę ogólnoswiatowych przemian — politycznych i ekonomicznych, odzwierciedlając też zmiany w dystrybucji, doborze i odbiorze samej informacji, kiedy potęga i elitaryzm dotychczasowej „czwartej władzy” ustępują miejsca dostępności i powszechności, ale i bezwzględności internetu jako medium tworzonego przez nową „czwartą władzę”.

„Guardianowskie” ilustracje Krauzego to nie tyle rysunki satyryczne (z których przede wszystkim znany jest w Polsce), co uniwersalne komentarze bez słów, alegorie czasem wprost nawiązujące do tematu prasowego artykułu, często jednak będące swobodną interpretacją całych wątków, niejednokrotnie autonomiczne dzieła. Ujęte na wystawie w formie instalacji-archiwum zestawione zostały z seriami prac bardziej osobistych, tworzonych w pracowni i dla siebie. Wśród nich znajduje się po raz pierwszy prezentowany w całości autobiograficzny cykl rysunkowy *Pan Pióro*, a także swoje arcydzieła rysunku — wycinanki.

Tytuł wystawy odwołuje się do dyplomu Andrzeja Krauzego — filmu animowanego *Lekcja fruwania* z 1974 roku. To jedyna pokazywana na wystawie praca artysty z tego okresu, będąca też metaforycznym podsumowaniem jego twórczości i biografii.

...

Hanna Wróblewska

Wystawie towarzyszy bogato ilustrowana książka *Pan Pióro* wydana przez Państwowy Instytut Wydawniczy i Zachętę — Narodową Galerię Sztuki.

The exhibition of works by Andrzej Krauze is neither a retrospective nor a complete monograph of the outstanding Polish illustrator who has lived and worked in London for forty years. The artist contributes to many press titles around the world, and since 1989, his drawings have been regularly published in the British daily *The Guardian*. This thirty-year-long collaboration has become the main focus of constructing the idea of the show — showing press illustration in the context of the dynamically changing medium.

The Flying Lesson gathers all the artist's original drawings made for *The Guardian*. Focusing on just one paper allows us to examine the diversity of drawing forms and changes in the author's style, but also to trace the evolution of the visual form of the newspaper itself. Changes in the layout, the budding of supplements or their inclusion in the main additions, reduction in format and tabloidisation, changes in the proportions between the text and illustrations, illustrations and photographs, and finally the introduction of colour and gradual transition to an online news format — all these also affected the drawings, their style, place and character. At the same time, these factors are a visible sign of global political and economic changes, also reflecting changes in distribution, selection and reception of information itself, when the power and elitism of the former 'fourth estate' give way to accessibility and universality, but also to the ruthlessness of the Internet as a medium created by the new 'fourth estate'.

Krauze's illustrations in *The Guardian* are not so much satirical drawings (for which the artist is primarily known in Poland) as universal comments without words, allegories that sometimes directly refer to the subject of the article, but often being a liberal interpretation of entire themes, often autonomous works. In the exhibition, which takes the form of an installation-archive, they have been presented alongside series of more personal works, which the artist created in his studio and for himself. They include the autobiographical drawing series *Mr Pen* — presented for the first time in its entirety — as well as cut-outs, characteristic masterpieces of drawing.

The title of the exhibition refers to Andrzej Krauze's 1974 diploma project, the animated film *The Flying Lesson*. This is the only work by the artist from this period shown at the exhibition, which also serves as a metaphorical summary of his work and biography. ...

Hanna Wróblewska

The exhibition is accompanied by the richly illustrated book *Pan Pióro*, published by Państwowy Instytut Wydawniczy and Zachęta — National Gallery of Art.



Biurko w „Guardianie”

A Desk at *The Guardian*

Z Andrzejem Krauzem rozmawia M. A. Pióro
Andrzej Krauze talks to M. A. Pióro

M. A. Pióro: Zacząłeś w 1989 roku swoją współpracę z „Guardianem”. Chciałabym się dowiedzieć, jakim przemianom ulegała ona w ciągu tych trzydziestu lat?

Andrzej Krauze: Kiedy zacząłem współpracę z „Guardianem”, nie wiedziałem, że będzie trwała tak długo. Na początku zacząłem publikować u nich mniej więcej raz na dwa tygodnie. Po pewnym czasie raz w tygodniu, potem dwa–trzy razy. I w którymś momencie zorientowałem się, że właściwie nie jest to tylko tymczasowa współpraca.

Czy dostawałeś artykuły do zilustrowania, czy były to twoje samodzielne rysunki?

To były oczywiście ilustracje, moje interpretacje artykułów albo tematów, które gazeta miała drukować. Na początku dostawałem gotowe artykuły, żeby je przeczytać i swoim rysunkiem skomentować. Po jakimś czasie — ponieważ byli zadowoleni z tego, co robiłem — podawano mi sam temat.

Jeździłeś do redakcji?

W 1989 trzeba było jeździć do redakcji, ponieważ nie było innego sposobu na przeczytanie artykułu. Ale do pierwszego zrobionego przez mnie rysunku nie miałem artykułu, tylko przekazano mi temat telefonicznie. Siedziałem z rodziną przy kolacji, zadzwonił telefon. Nieznany mi człowiek powiedział, że jest szefem działu komentarzy w „Guardianie” i zapytał, czy byłbym w stanie zrobić na następny dzień rysunek do artykułu Francis Fukuyamy o końcu historii. Wcześniej czytałem różne rzeczy na temat jego teorii, więc odpowiedziałem, że bardzo chętnie. Po kolacji usiadłem i zacząłem szkicować, a następnego dnia rano gotowy rysunek zawiózłem do redakcji.

Tak spotkałeś Alana Rusbridgera po raz pierwszy?

Tak, wtedy spotkałem po raz pierwszy Alana, jego zastępców i innych współpracowników. Podziękował mi za rysunek i powiedział, że się do mnie odezwie. Jakoś po tygodniu zadzwonił i zapytał, czy mógłbym przyjeżdżać i robić rysunki w redakcji. Odpowiedziałem, że oczywiście, więc zapytał, czy mógłbym przyjść następnego dnia. Przyjechałem, pokazano mi wolne miejsce przy jakimś biurku. Nawet artykułu jeszcze nie było, tylko krótka notka, o czym będzie tekst. Zawsze robię dwa–trzy szkice dla siebie, ponieważ bardzo często nie jestem pewien, który pomysł będzie najlepszy. Oni wybrali szkic i ten rysunek wykonałem w redakcji. Chyba po pół roku (czy po roku) dostałem już stałe miejsce, gdzie mogłem rysować. To były bardzo interesujące

czasy, bo wtedy nie było komputerów, faksów i komunikacja polegała na tym, że teksty zamawiane z zagranicy przychodziły przez telefon. Było bardzo dużo sekretarek, które miały słuchawki na uszach i przepisywały dyktowane im artykuły.

Skąd Rusbridger miał twój numer telefonu?

Nie wiem. Mówił, że nie pamięta, kto mnie polecił. Podejrzewam, że musiał to być ktoś związany z „New Statesman”, w którym dużo już wtedy publikowałem. Rusbridger opowiadał, że kiedy objął stanowisko szefa komentarzy politycznych w „Guardianie”, postanowił zilustrować to rysunkiem, a nie fotografią. I gdy zacząłem z nimi współpracować, byłem tam właściwie jedynym rysownikiem. Z gazetą współpracował jeszcze jeden ilustrator — Peter Clarke. Robił takie jakby fotomontaże, trochę karykatury twarzy. Ale ogólnie rzecz biorąc, na tej stronie ukazywały się zdjęcia i z czasem, stopniowo, wyparły je moje rysunki.

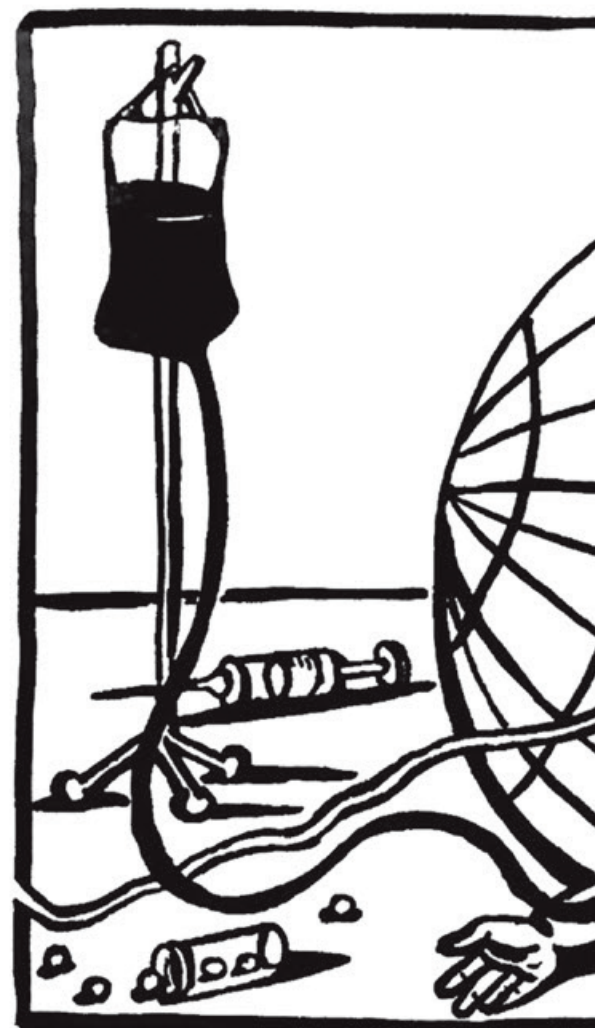
Na początku jeździłeś raz w tygodniu?

Czasem raz, czasem dwa razy w tygodniu. Były też dościsłe przerwy. Czekałem niecierpliwie, że znowu zamówią rysunek, bo oczywiście rodziła się już we mnie jakaś ambicja. Pieniądże nieduże, żadna gazeta nie płaciła dobrze za rysunki, więc żeby utrzymywać się z rysowania, musiałbym bardzo często drukować. Opublikowałem chyba ze sto rysunków w ciągu pierwszych dwóch lat współpracy z „Guardianem”. Okazało się, że inne działy też zaczęły się zwracać do mnie z zamówieniami. Jednym z pierwszych był dział poświęcony sprawom socjalnym i pracy w Wielkiej Brytanii. W czwartek był dział książek. Był też dział poświęcony zdrowiu, edukacja była bardzo ważna. Chyba najwięcej rysunków, poza stroną komentarzy politycznych, opublikowałem tam. Z czasem, jak gazeta się rozwijała, miałem również okładki. Był też dział kultury, finansowy, dział poświęcony naturze — dla nich też dużo rysowałem. Robiłem rysunki o zanieczyszczeniu środowiska, o niszczeniu przyrody, jak ją ratować, jak ratować świat. Przez jakiś czas stałem elementem moich rysunków była kula ziemiska, z której zrobiłem człowieka — sama głowa i coś wokół niej zawsze się działo. Kiedy Rusbridger został zastępcą redaktora naczelnego, Petera Prestona, zwrócił się do mnie z pytaniem, czy mógłbym zmienić swój styl, ponieważ inni rysownicy zaczęli mnie naśladować.

Od strony formalnej czy od strony treści?

Mówimy tutaj o stronie formalnej. Kiedy przeniesiono duży materiał komentarzy politycznych do środka

gazety, gdzie normalnie do tej pory były wiadomości, chodziło o to, żeby w jakiś sposób zatrzymać oko czytelnika. Oczywiście, kiedy mi to zaproponowano, byłem zdziwiony, że skoro tak świetnie rysuję i wszyscy są zachwyceni, nagle proszą mnie, żebym zmienił styl. Okropne, prawda? Ale powiedziałem, że spróbuję. Zrobiłem kilka rysunków na próbę, w których zamiast dużej liczby kresek i cieniowania, zacząłem używać pędzla, a powierzchnie między liniami wypełniać czarnym tuszem. Wydaje mi się, że była to znakomita propozycja redaktora, ponieważ w ten sposób zacząłem robić coś nowego i to bardzo pomogło również mnie, nie tylko gazecie. Moja współpraca z nimi jeszcze bardziej się rozwinęła — po kilku miesiącach publikowałem na różnych stronach gazety i zaczęli mnie prosić, żebym narysował to albo w starym, albo w nowym stylu.



W którym to było roku?

W 1993. Mniej więcej trzy lata po rozpoczęciu z nimi współpracy. W 1992 ukazał się duży artykuł poświęcony mojej współpracy z „Guardianem”.

Artykuł o rysowniku?

Tak, o mnie i moich rysunkach. Całą stronę poświęcono mojej twórczości i zilustrowano rysunkami z serii niepublikowanej, czyli *Mr Pen*. I tak zostałem oficjalnie przedstawiony czytelnikom „Guardiana” jako Mr Pen. Było kilku dziennikarzy, którzy debiutując w „Guardianie”, chcieli mieć przy swoim tekście mój rysunek.

Ukazywał się dodatek kobiecy?

Tak, bardzo ważny dodatek. „Guardian” był chyba pierwszą gazetą, która wprowadziła taki dział. Pisały do niego głównie kobiety, ale i redagowały kobiety. To był bardzo silny ruch i wyszły stamtąd znakomite dziennikarki. Można powiedzieć, że one porozchodziły się z „Guardiana” do innych gazet, a gazety zaczęły naśladować „Guardiana”, wprowadzając dział kobiecy u siebie. Pamiętam jak „The Times” podjął taką decyzję, wtedy jeszcze czasami coś robiłem dla nich. I strony poświęcone książkom. To było też coś nowego i pamiętam, że też się rozpowszechniło.

Mówimy o pierwszych dziesięciu latach twojej współpracy — do 1999 roku.

Chyba po koniec 1999 roku zaczął pojawiać się na stronach pierwszy kolor. W tym czasie nastąpiła wielka

zmiana w technologii. Kiedy zaczynałem, w piwnicach „Guardiana” znajdowała się tak zwana przygotowalnia, w której pracowali zecerzy, i całą gazetę robiono właściwie w bardzo staroświeckim stylu. W 1989 roku każda strona była składana ręcznie, a każdą ilustrację czy zdjęcie fotografowano i przekładano na folie. Gotowe strony redaktorzy akceptowali i dopiero wtedy samochód wiozł je do drukarni. Jeśli do godziny 19 ktośkolwiek się spóźniał — piszący czy rysujący — były nerwy, czy gazeta ukaże się w terminie, bo wszystko zajmowało znacznie więcej czasu niż obecnie. Nie pamiętam dokładnie, w którym roku pojawił się pierwszy faks i pierwszy komputer. To bardzo przyspieszyło tempo pracy, ale również zmienili się ludzie pracujący w gazecie.

Kto miał pierwszy komputer? Do czego służył?

Był związany z produkcją gazety. Nie był to jakiś doskonały sprzęt, ale na tamte czasy znakomity.

Te pierwsze komputery były wielkie i niewygodne. Ale potem przyszły lepsze i pojawiło się ich coraz więcej. Ich wprowadzenie spowodowało, że maszynistki — panie będące częścią redakcji — zniknęły. Ludzie, którzy czytali gazetę, poprawiali błędy, także zniknęli, bo stało się to częścią obowiązków redaktora robiącego stronę.

A korekta?

Pracowało bardzo wielu korektorów i pamiętam sytuację, że jednego dnia zapadła decyzja o zwolnieniu

ponad dziesięciu osób. Ktoś nawet próbował zorganizować strajk. Ludzie pracujący po dwadzieścia, trzydzieści lat w „Guardianie” nagle stracili pracę. No, ale przyszła nowa technologia.

W tym czasie miałeś w redakcji swoje biurko czy siadałeś przy różnych stołach?

Początkowo siadałem tam, gdzie było wolne miejsce. Ponieważ od początku wiadomo było, że bardzo szybko rysuję, więc mogłem usiąść byle gdzie, bo zanim redaktor wróci, ja już na pewno skończę. Ale potem dostałem swoje biurko. Mówię swoje, ale pracowali przy nim również inni rysownicy — w te dni, kiedy ja nie rysowałem.

To znaczy, że było to biurko rysowników?

Tak. Był to chyba najlepszy czas dla ilustratorów. „Guardian” słynął z tego, że miał największą liczbę rysowników, dla których przeznaczono biurka. Steve Bell miał biurko, David Austin, Nicola Jennings...

A Peter Till też wtedy rysował, czy jeszcze nie?

Peter chyba jeszcze wtedy nie rysował. A kiedy rysował, to nigdy w gazecie. Słynął z tego, że żądał, aby mu przysyłano artykuł motocyklem i w ten sam sposób odsyłał gotowy rysunek. Były awantury, bo on odmawiał robienia szkiców i nie chciał pokazać, co zamierza narysować, kilkakrotnie odrzucano mu więc rysunki. Ale technologia się zmieniała. Miałem w pracowni faks, więc pod koniec tych dziesięciu lat pracy dla „Guardiana” zacząłem wysyłać szkice faksem.

W czym faks pomógł?

Kiedy wyjeżdżaliśmy na wakacje do Włoch, nie musiałem przerywać współpracy z gazetą i z biura w Forte dei Marmi wysyłałem rysunek, który się ukazywał w gazecie przedrukowany z faksu, biało-czarny. Wydruk z faksu miał taką jakość, że czasami ktoś musiał uzupełnić czerń. Raz wysłałem czarno-biały rysunek i dostałem telefon, że właśnie zaczęto wprowadzać kolor. To było pod koniec lat dziewięćdziesiątych. „Andrzej, mamy kolor na stronie, co zrobimy z kolorem?”. Zapytałem, czy jest w gazecie jakiś rysownik. „Jest Nicola”. Więc poprosiłem Nicolę, czy mogłaby ten przefaksowany rysunek podkolorować.

Mówiłeś jej, jakich kolorów ma użyć?

Nie. Powiedziałem, żeby wybrała. To były małe rysunki, bo początkowo tylko takie rysunki i dodatki ukazywały się w kolorze.



Andrzej Krauze dla „The Guardian”, 1994

Andrzej Krauze for *The Guardian*, 1994



Była też taka sytuacja, że telefonicznie mówiłeś redaktorowi, jakiego koloru mają użyć w tle albo na jakiejś części rysunku. To zanim pojawił się całkowity kolor. Okazało się, że głównie w sobotnich wydaniach mają ekstra kolor. Szczególnie chodziło o pierwszą stronę. Robiłem tak, jak to się robiło kiedyś, jak jeszcze na Akademii nas uczono: trzeba zrobić rysunek, a potem obrys, malujesz to na czarno i piszesz, że czarna część ma być w kolorze — zielonym czy innym.

I to był płaski kolor?

Oczywiście, mówimy o płaskim kolorze, bez żadnych półtonów. Chodziło tylko o gładką powierzchnię. Ale potem zaczęło się robić normalne rysunki kolorowe.

Czyli kiedy?

Po roku 2000. Były wtedy jeszcze ograniczenia, że jak miał być kolor, to rysunek musiał być zrobiony o pół godziny wcześniej, ponieważ drukarze potrzebowali na to więcej czasu.

Kiedy miałeś pierwszy komputer?

W 1998 roku.

Co na nim robiłeś?

Tylko skanowałem, tak jak do tej pory. Z tym że na początku używałem go głównie do kontaktu z redaktorem i czytałem teksty. W 2002/2003 jeszcze jeździłem do redakcji, ale wysyłałem też czasami rysunki z komputera, ponieważ miałem tyle dodatkowych zamówień spoza „Guardiana”, a rysowanie na miejscu, w redakcji, niestety zajmowało mi zbyt dużo czasu. Kiedy przyjeżdżałem o godzinie 14, a czasami nawet wcześniej, nigdy

nie mogłem wyjść przed 18. W tym czasie byłem właściwie skazany na gazetę i na moich redaktorów. Czekaliśmy na przykład dwie godziny na artykuł. Oczywiście nie było to całkowite marnowanie czasu, ale kiedy miałem wykonać dwa czy trzy rysunki do innych gazet, to nie mogłem tego robić w „Guardianie”. I wtedy zrezygnowałem ze swojego biurka i powiedziałem, że będę robić wszystko ze studia.

Inni zrobili to już wcześniej?

Tak, znacznie wcześniej. Steve Bell, który przyjeżdżał do gazety z Brighton, był chyba pierwszy. A ja nie nadążałem z wykonywaniem rysunków i siedzenie w gazecie bardzo źle na mnie wpływało. Zależało to także od tego, który redaktor w danym dniu pracował. Kiedy jeszcze pracował Alan Rusbridger, to nie tylko on, ale i jego współpracownicy byli perfekcyjnie przygotowani. Przekonałem się, że wszystko zależy jednak od ludzi. Miałem pięciu czy sześciu różnych redaktorów od strony komentarzy politycznych. I to było dla mnie zaskoczenie — różnica w poziomie profesjonalizmu.

Pamiętam, że w 2008 wszystko zaczęło się walić.

W wyniku kryzysu małe magazyny padły pierwsze. Pamiętam magazyn dla księgowych „Accountancy Age”. To był pierwszy sygnał budzący pewien smutek. Może ja tego nie odczuwałem, bo miałem codziennie tyle zamówień — kiedy jakiś magazyn nagle przestawał się ukazywać, mogłem tylko powiedzieć: „Uff, o jeden rysunek mniej do zrobienia”. Natomiast z dużym smutkiem przyjąłem wiadomość o tym, że zamknięto „The Bookseller” — zlikwidowano jego wersję papierową, ponieważ nakład spadł i nie było reklam. W 2005 roku

„The Guardian” zmniejszył swoją wielkość do tzw. formatu berlińskiego. I kiedy zrobiono nową szatę graficzną, okazało się, że już nie potrzeba co tydzień tylu ilustracji.

Czy to był okres, kiedy duża grupa rysowników straciła pracę w „Guardianie”? Pamiętam, że byłeś jednym z bardzo niewielu, a nie wiem, czy nie jedynym oprócz Bella, który jeszcze został ze starej gwardii rysowników?

Doszło do tego, że zostało nas dwóch. I nie tylko dlatego, że spadła liczba ilustracji, ale i ograniczono ich rozmiar, stały się małe. Poza tym Bell robi rysunek satyryczny, to trochę coś innego, ten rysunek ukazuje się jako kolumna satyryczna.

Gdy „Guardian” zwolnił większość ilustratorów, zaczął zamieszczać zamiast tego fotografie, bo jakiś materiał wizualny musiał być?

Albo zamiast ilustracji ukazywał się zielony kwadrat, zaczął się kształtować inny design gazety. Przecież również za zdjęcie trzeba było płacić. Nie tylko rysownicy stracili pracę, ale też fotografowie. „Guardian” zatrudniał sześciu czy siedmiu stałych fotografów, a w pewnym momencie okazało się, że używa tych samych zdjęć, co „Times” czy „Telegraph” — z agencji.

Rozwój przez dziesięć lat jest tak kolosalny, że to są właściwie dwa różne światy.

Zaszły niesamowite zmiany. Nakłady gazet i tygodników zaczęły spadać, ponieważ większość wiadomości znajdziesz w internecie. Kiedyś kupowałem jedną albo dwie gazety dziennie. W tej chwili wszystko pod koniec dnia znajdę w internecie, więc kiedy następnego dnia

kupuję gazetę, okazuje się, że większość wiadomości jest mi znana.

Wersja internetowa „Guardiana” w konkursach na różne aspekty prasy wygrywa w każdym niemal dziale.

Mają podobno największy nakład internetowy na świecie, czyli największą liczbę kliknięć dziennie. Większość nagród zdobywa „Guardian”, ale są to nagrody prestiżowe, niemające żadnego wpływu na nakład papierowy, a również nie gwarantujące niczego, jeśli chodzi o wydanie internetowe.

Największy kryzys, jeśli chodzi o twoją współpracę z „Guardianem”, dotyczy ostatniego roku?

Nie. Kilku ostatnich lat. Pierwsze odpadły wszystkie ilustracje do dodatków. Potem następne, żeby ograniczyć koszty stron. Bo każdy redaktor odpowiedzialny za stronę miał, i ma chyba do tej pory, wyznaczony na nią jakiś budżet, w którym musi się zmieścić.

Jak to było w twoim wypadku?

Najpierw utraciłem wszystkie ilustracje w dodatkach, w związku z tym rysowałem chyba tylko trzy razy w tygodniu. To mi całkiem odpowiadało i wystarczało w sensie spełnienia artystycznego i zarobków. Miałem dwa rysunki w gazecie dużej i ilustracje do tekstu Catherine Bennett w każdej środę. Potem straciłem ilustrowanie kolumny Bennett. Zostały mi dwa rysunki tygodniowo. Ale zmieniono format, w związku z czym te ilustracje nie były już takie efektowne. Do tego wprowadzono kolor. Szczepnie mówiąc, nie lubię koloru w ilustracji prasowej, ale go akceptuję. Wówczas przestało mnie interesować samo rysowanie, wydawało się już nie tak atrakcyjne jak przedtem. Rysunki stały się mniejsze. Pewnego razu ktoś do mnie zadzwonił i powiedział: „Musimy twoją współpracę ograniczyć do jednego rysunku tygodniowo”. Napisałem wtedy list do Rusbridgera, że finansowo dużo na tym stracę, że mnie to zaskoczyło, nikt mnie nie uprze-

dził o takiej możliwości. Skutek był taki, że chyba jeszcze przez rok czy dwa lata drukowano mi dwa rysunki. Ale kiedy w gazecie zrobiło się tak ciężko, że nawet nie było już mojego redaktora artystycznego, to ktoś z gazety do mnie napisał, że od któregoś tam dnia będzie tylko jeden mój rysunek w tygodniu. A po kilku latach ktoś mi powiedział, że nie mogę mieć rysunku nawet co tydzień.

Dopiero od tego roku rysujesz co drugi tydzień?

W ubiegłym roku powstała nowa sekcja — *Europe Now*, która ukazuje się co dwa tygodnie. Jej redaktorka powiedziała, że chce, abym robił tam duży rysunek, co mnie bardzo ucieszyło, ponieważ format tego rysunku przypomina formaty z moich najwcześniejszych czasów współpracy z „Guardianem” — jest na tyle duży, że można coś narysować.

Prawie na całą stronę.

Tak. Naprawdę duży rysunek, co się rzadko w tej chwili w gazetach zdarza. To był jeden rysunek, a drugi do komentarza. Pewnego dnia powiedziano mi, że rezygnuję z rysunków ze strony komentarzy i od pierwszego stycznia tego roku mam ilustrację już tylko co drugi tydzień, do działu europejskiego. Ale muszę tu coś dodać, bo to jest ciekawe. Nie wiem, czy to jest związane z moim wiekiem, czy z latami pracy z „Guardianem”: nie czułem, że ze mnie rezygnują. Odczułem nawet pewnego rodzaju ulgę, ponieważ te dwa rysunki tygodniowo przez ostatnie cztery czy pięć lat nie przynosiły mi już żadnej satysfakcji. Tematy się nie zmieniły — są powtarzalne, szczególnie na stronie komentarzy politycznych. Zaczyna być to w którymś momencie, również dla rysownika, przewidywalne. Mogę powiedzieć, że reaguję chwilami jak pies Pawłowa na zapalającą się żarówkę — ślina mi cieknie, czyli mam pióro gotowe do rysowania, kiedy słyszę pierwsze wypowiedziane słowo. Ale zmienili się ludzie. Często nie są w stanie podjąć żadnej decyzji na temat szkicu, który im wysyłam, w związku z tym starają się wybierać szkic najbardziej neutralny, na którym nic nie ma.

Ty robisz szkice, na których nic nie ma?

Nie, ja robię szkice, na których zawsze coś się dzieje i coś chcę czytelnikowi opowiedzieć. Często spotykam się z uwagami od redaktorów, jeszcze zanim przystąpię do rysowania, żeby moje komentarze nie były negatywne. Przeglądając teraz moje rysunki przy okazji wystawy w Zachęcie, jestem prawie na sto procent przekonany, że te z pierwszych dziesięciu lat nie mogłyby się teraz ukazać. I niekoniecznie ze względu na poprawność polityczną, ale w ogóle ze względu na swoją agresywną siłę wyrazu. Dzisiaj znalazłem jakąś teczkę starych rysunków, które były drukowane wiele lat temu — jakie ja miałem pomysły! Ale nie chodzi o to, że nie mam teraz pomysłów, tylko w tej chwili nie wysłałbym takiego szkicu, bo wiem, jaka by była reakcja.

Panuje taka opinia — ja tego nie wymyśliłam — że zmieniłeś oblicze ilustracji prasowej w Wielkiej Brytanii. Czy jesteś tego świadom?

Jestem. Może na początku, kiedy zacząłem rysować do gazet an-

gielskich, nie byłem tego świadom, ale chyba po roku czy dwóch, gdy pojawiło się wielu naśladowców mojego sposobu rysowania, zorientowałem się, że rzeczywiście mam wpływ na rodzaj komentarza rysunkowego w gazetach. Zaczęto inaczej o tym myśleć. Rysunek w prasie angielskiej polegał na karykaturze lub na bardzo dosadnej, pełnej ilustracji. Ja natomiast, nie znając języka, nie mogłem kontynuować — i zresztą nie chciałem — stylu, który uprawiałem w Polsce: komentowania wydarzeń politycznych przez żart czy przez jakąś filozoficzną metaforę z użyciem tekstu.

Rysunki, które robiłeś w Polsce, polegały w dużej mierze na tekście.

Oczywiście, ogólnie rysunek polegał na tekście. W Wielkiej Brytanii stanąłem wobec trudnej sytuacji, jak mam komentować, czy uda mi się komentować sprawy polityczne, społeczne, bez używania języka. W związku z tym odwołałem się do tego, co znałem z historii sztuki, a myślę tutaj o takich dziewiętnastowiecznych rysownikach jak Grandville, Gustave Doré, oczywiście też wielki Goya, u których rysunek sam w sobie był bardzo mocny. I że rysunkiem powinienem opowiedzieć historię, jednym obrazem zatrzymać wzrok czytelnika i coś mu powiedzieć, dodać coś do tekstu, przy którym ten rysunek będzie. I muszę ci powiedzieć, że to się bardzo udało. Tak oceniam to teraz, kiedy oglądam stare rysunki sprzed trzydziestu lat. Widzę ich siłę, ich zrozumiałość. Mimo że czasy się zmieniły — bez większego wysiłku można domyślić się, czego rysunki dotyczą.

Ktoś cię zapytał kiedyś, skąd bierzesz pomysły, jaki jest proces powstawania tych rysunków. Odpowiedziałeś, że to sprawa treningu.

W odpowiedzi na hasło czy na tekst mam w głowie jakiś obraz. Musi się to odbyć natychmiast, ale jest to sprawa treningu, ciągłego rysowania, ciągłego odwoływania się do jakichś symboli, znaków, które przekładam na papier, one przychodzą automatycznie: jak przedstawić smutek, jak radość, jak siłę, jak to pokazać wizualnie.

Jak można abstrakcyjne pojęcia przedstawić w rysunku?

Robię to automatycznie, wielokrotnie nie zastanawiając się. Gdybym chciał to sprecyzować, musiałbym wziąć do ręki konkretny rysunek i sobie przypomnieć, jak on powstał.

Ta droga jest tak krótka, że trudno ją prześledzić.

Ale można. Kiedy rysunek jest już na papierze. ●●●

Londyn, wrzesień 2019

oprac. Marta Miś

Andrzej Krauze, rysunek z serii *Pan Pióro*, 1984–2020

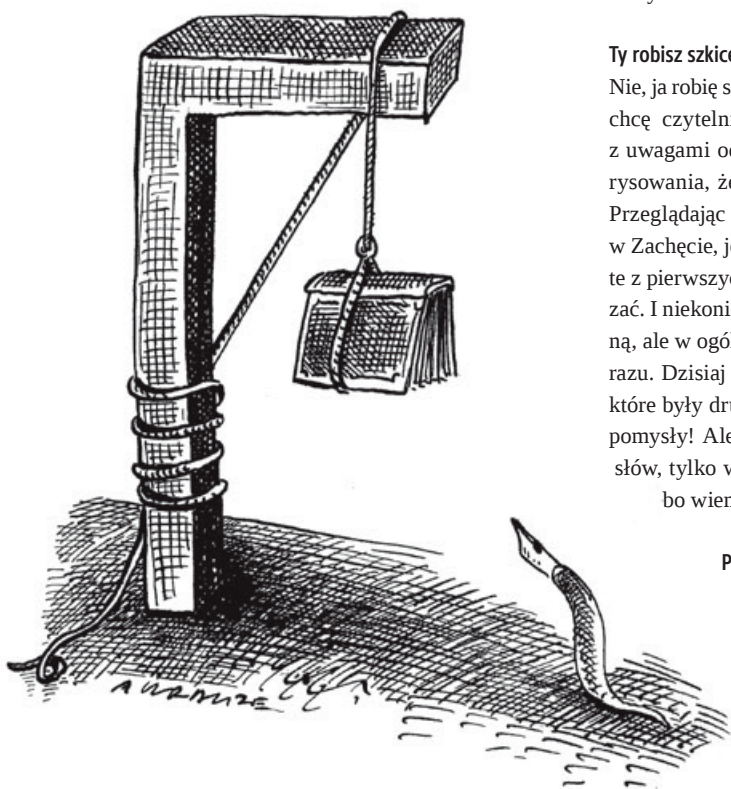
na sąsiedniej stronie:

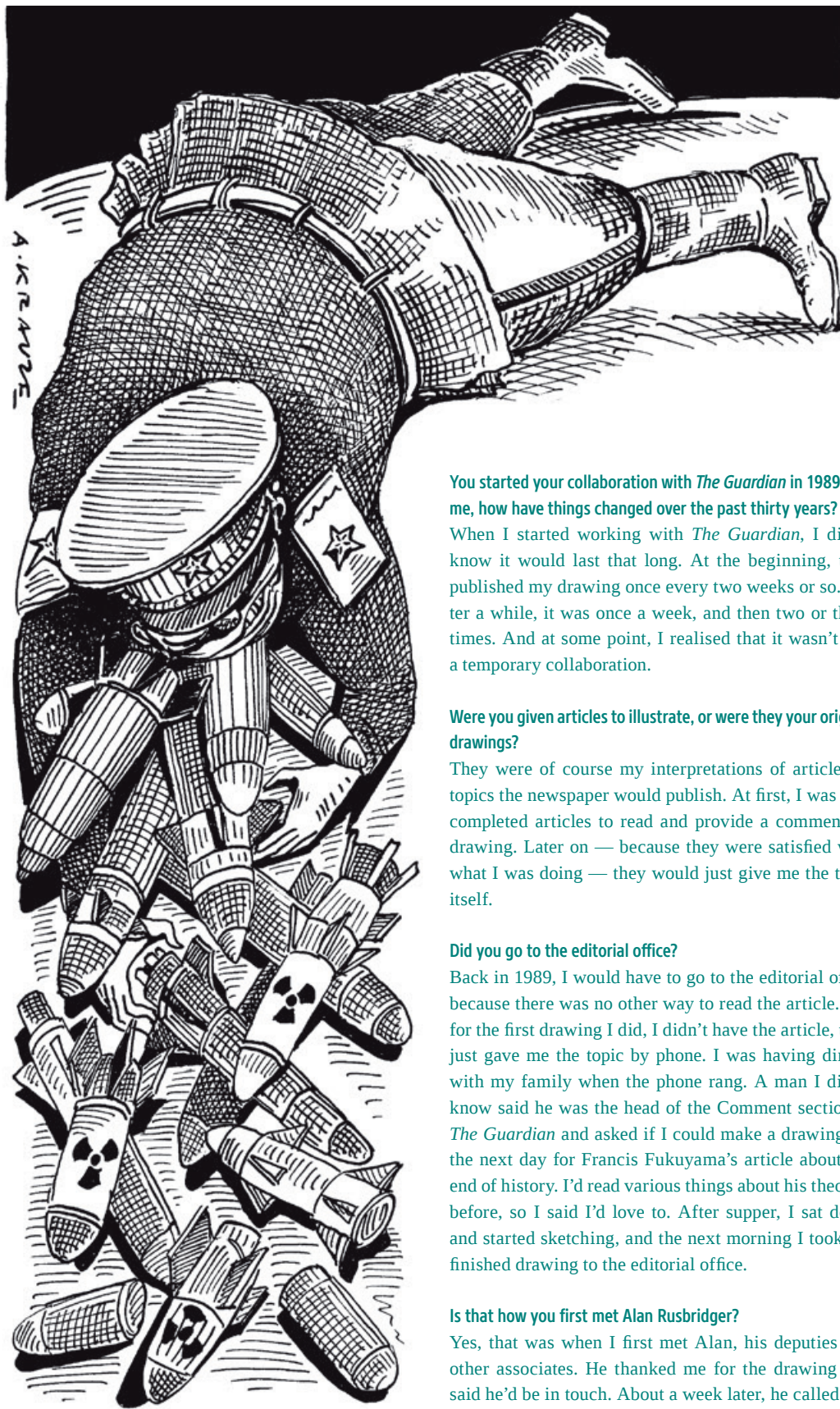
Andrzej Krauze dla „The Guardian”, 2018 (niepublikowany)

Andrzej Krauze, drawing from the *Mr Pen* series, 1984–2020

opposite:

Andrzej Krauze for *The Guardian*, 2018 (unpublished)





Andrzej Krauze dla „The Guardian”, 1991

na sąsiedniej stronie:
Andrzej Krauze dla „The Guardian”, 1992

Andrzej Krauze for *The Guardian*, 1991

opposite:
Andrzej Krauze for *The Guardian*, 1992

You started your collaboration with *The Guardian* in 1989. Tell me, how have things changed over the past thirty years?

When I started working with *The Guardian*, I didn't know it would last that long. At the beginning, they published my drawing once every two weeks or so. After a while, it was once a week, and then two or three times. And at some point, I realised that it wasn't just a temporary collaboration.

Were you given articles to illustrate, or were they your original drawings?

They were of course my interpretations of articles or topics the newspaper would publish. At first, I was sent completed articles to read and provide a commentary drawing. Later on — because they were satisfied with what I was doing — they would just give me the topic itself.

Did you go to the editorial office?

Back in 1989, I would have to go to the editorial office because there was no other way to read the article. But for the first drawing I did, I didn't have the article, they just gave me the topic by phone. I was having dinner with my family when the phone rang. A man I didn't know said he was the head of the Comment section at *The Guardian* and asked if I could make a drawing for the next day for Francis Fukuyama's article about the end of history. I'd read various things about his theories before, so I said I'd love to. After supper, I sat down and started sketching, and the next morning I took the finished drawing to the editorial office.

Is that how you first met Alan Rusbridger?

Yes, that was when I first met Alan, his deputies and other associates. He thanked me for the drawing and said he'd be in touch. About a week later, he called and asked if I could come and do drawings in the editorial office. I said of course, and he asked if I could come the next day. I turned up and they showed me to an empty desk. There wasn't even an article yet, just a short note on what it would be about. I always do two or three sketches because I'm often unsure which idea will be the best. They chose the sketch and I did the drawing at the editorial office. After six months, or maybe a year, I was assigned a permanent spot where I could draw.

Those were very interesting times — there were no computers then, no faxes, and texts commissioned from abroad came in by phone. There were lots of secretaries who wore headphones and transcribed articles that people dictated to them.

Where did Rusbridger get your phone number?

I don't know. He said he couldn't remember who recommended me. I suspect it must have been someone from the *New Statesman*, where I'd been published a lot. Rusbridger told us that when he took over as head of political commentary at *The Guardian*, he decided to illustrate them with drawings, not photographs. And when I started working with the paper, I think I was the only illustrator there. There was another illustrator who worked with the paper — Peter Clarke. He did some photo collages, some caricatures of faces. But generally, there were only photos on the page, and with time, they were gradually replaced by my drawings.

At the beginning, you went there once a week?

Sometimes once, sometimes twice a week. There would also be long breaks. I'd wait impatiently for them to commission a drawing again because of course there was an ambition already growing within me. There wasn't a lot of money in it, no newspaper paid really well for drawings, so to make a living from it, I would have had to be published a lot. I think I published about a hundred drawings in the first two years I worked for *The Guardian*. And then it turned out that other sections also started coming to me with commissions. The first was the section dedicated to social and labour issues in the UK. On Thursdays, there was a Books section. There was also a Health section, and Education was very important. I think other than the political comments section, that's where I was published the most. Over time, as the newspaper grew, I also got to do covers. There was also a Culture section, Finance, Nature — I drew a lot for them too. I did drawings about pollution, about the destruction of the environment, how to save it, how to save the world. For a while, a constant element of my drawings was a globe that I turned into a person — just a head — and something always happening around it. When Rusbridger became Peter Preston's deputy editor-in-chief, he asked me if I could change my style as other illustrators had started to imitate me.

Did he mean the stylistic aspect, or the content?

We're talking about the stylistic side. When the large amount of political commentary was moved into the middle of the newspaper, where there had normally been news before, they needed something to catch the reader's eye. Of course when the suggestion came up, I was surprised that, since I drew so well and everyone was delighted, they suddenly asked me to change my style. Horrible, right? But I said I'd give it a try. I did some test drawings where instead of a large number of lines and shading, I started to use a brush and filled the spaces between the lines with black ink. I think it was a great editorial suggestion because that's how I started to do something new, and that helped me a lot, not just the paper. My collaboration with them went even further — after a few months, I was published on various

pages of the paper and they started asking me to draw either in the old or the new style.

What year was that?

1993. About three years after I started working with them. In 1992, there was a big article about my work for *The Guardian*.

An article about an illustrator?

Yes, about me and my drawings. They devoted a whole page to my work and illustrated it with drawings from an unpublished series, *Mr Pen*. That was how I was officially introduced to readers of *The Guardian* as *Mr Pen*. There were a few journalists who, when they made their debut in *The Guardian*, wanted to have a drawing of mine with their text.

Was there a women's supplement?

Yes, and it was very important. *The Guardian* was probably the first paper to introduce a section like that. It was written mainly by women, but also edited by women. It was an important new trend and excellent women journalists came out of it. You could say they spread out from *The Guardian* to other papers, who started to imitate *The Guardian* by introducing their own women's sections. I remember when *The Times* made the decision, I was still working with them from time to time. There were also sections on books. That was something new, too, and I remember that it grew more popular, too.

We're talking about the first ten years of your collaboration — until 1999.

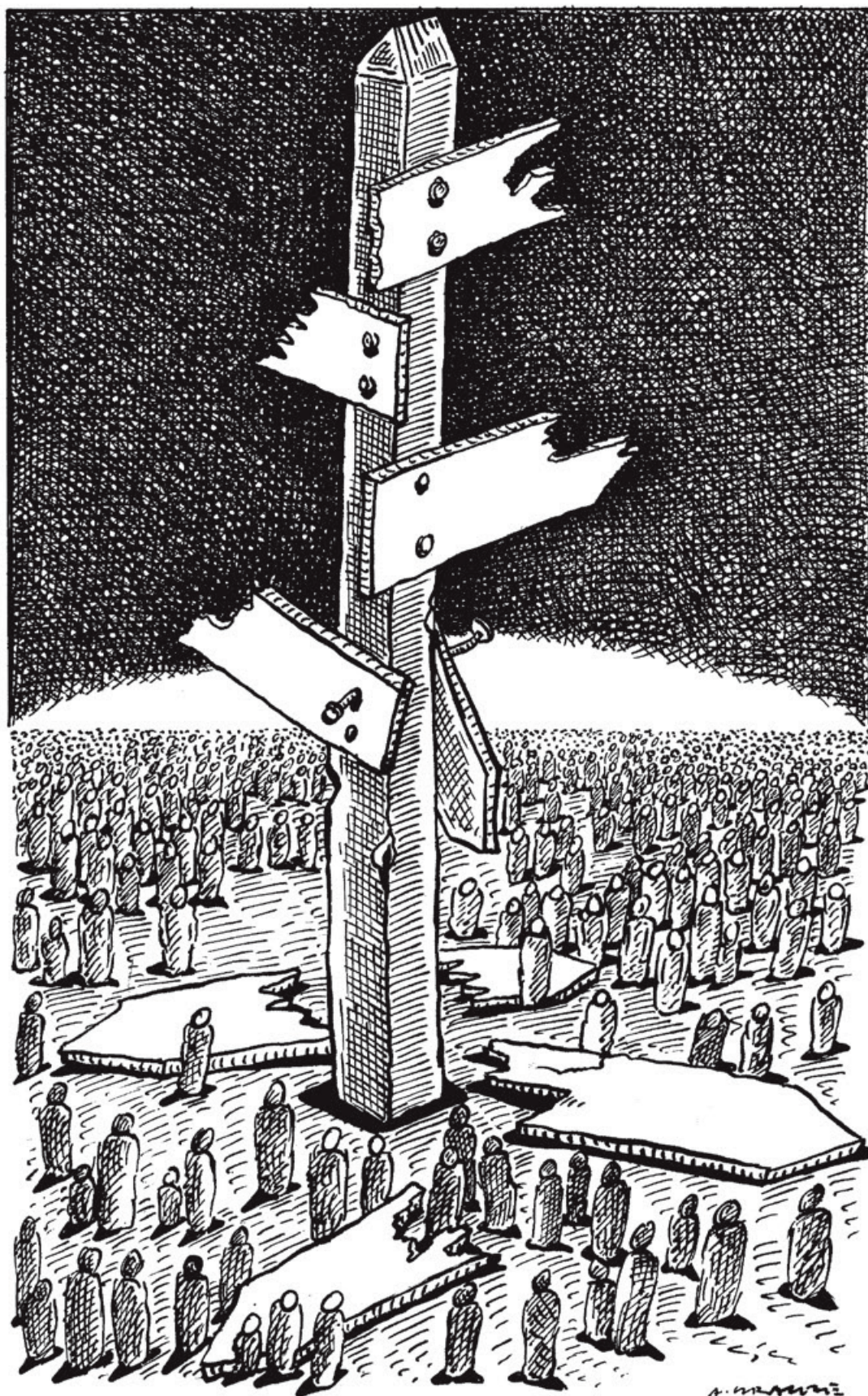
I think it was the end of 1999 when colour first started appearing on the pages. There was a great change in technology at the time. When I was starting out, there was a so-called preparation room in the basement of *The Guardian*, where the typesetters worked, and the whole paper was really made in a very old-fashioned style. In 1989, every page was laid out by hand, and every illustration or photo was photographed and transferred to film. The editors accepted the finished pages and only then were they taken by car to the printer's. If anyone was late by 7 p.m. — be it a writer or an illustrator — there were worries whether the paper would be published on time because everything took much longer than it does now. I don't remember exactly when the first fax and the first computer came in. It sped up the work, but the people working at the paper also changed.

Who had the first computer? What was it used for?

It was used in the production of the paper. It wasn't a top of the line machine, but for those times, it was excellent. These first computers were large and awkward. But then there were better ones, and there were more and more of them. Their introduction meant that the typists — the women who were part of the editorial office — disappeared. People who copyread the paper — who corrected the errors — also disappeared, because that became part of the page editor's duties.

And revisions?

There were a lot of proofreaders working there and I remember a situation where one day a decision was made to let more than ten people go. Someone even tried to



organise a strike. People who had worked at *The Guardian* for twenty, thirty years suddenly lost their jobs. But alas, new technology had arrived.

Did you have your own desk at the editorial office then, or did you sit at different ones?

At first, I sat wherever there was room. They knew from the start that I drew quickly, so I could sit anywhere, and

by the time the editor came back, I'd definitely be done. Later on, I was assigned my own desk. I say my own, but there were other illustrators working at the desk too — on days when I wasn't there.

You mean it was an illustrators' desk?

Yes. That was probably the best time for illustrators. *The Guardian* was famous for having the most illustrators

who had desks assigned to them. Steve Bell had a desk, David Austin, Nicola Jennings . . .

Was Peter Till drawing then, too, or not yet?

I don't think Peter was drawing yet. And when he was, it was never at the paper. He was famous for demanding that the articles be sent to him by motorcycle, and he sent the finished drawings back the same way. There were rows because he refused to make sketches and didn't want to show anyone what he was going to draw, so his drawings were rejected a few times. But the technology was changing. I had a fax in my studio, so towards the end of this decade of working for *The Guardian*, I started sending sketches by fax.

What did the fax help with?

When we went on holiday to Italy, I didn't have to interrupt my collaboration with the paper, and I sent a drawing from the office in Forte dei Marmi, which appeared in the paper in black and white, reprinted from a fax. The quality of the printout from the fax meant that sometimes someone had to fill in the blacks. Once I sent a black and white drawing and got a call that they'd just started introducing colour. This was in the late 90s. 'Andrzej, we have colour on the page, what should we do with the colour?' I asked if there was an illustrator at the paper then. 'Nicola is here.' So I asked Nicola if she could colour in the faxed drawing.

Did you tell her what colours to use?

No. I told her to choose. These were small drawings because initially only drawings and supplements were printed in colour.

There were also situations where you told the editor what colour to use in the background or in some part of the drawing.

This was before full colour appeared. It turned out that the Saturday editions had extra colour. Especially the front page. I would do it like we used to, like they taught us at the Academy: you make a drawing, and then you outline it, you paint it black and make a note that the black part is to be in colour — green or whatever.

And this was flat colour?

Yes, of course, we're talking about flat colour, no half-tones. It was just about a smooth surface. But then we started making normal colour drawings.

When was that?

In the early 2000s. There were still limitations: if there was to be a colour illustration, the drawing had to be made half an hour earlier because the printers needed more time for it.

When did you get your first computer?

In 1998.

What did you use it for?

I just scanned drawings, as I still do. Except that at the beginning, I used it mainly to keep in touch with the editor and to read articles. In 2002/2003, I would still go to the editorial office, but I also sometimes sent drawings using the computer because I had so many commissions besides

The Guardian, and drawing on site at the office unfortunately took too much time. If I came in at 2 p.m. or even earlier, I could never leave before 6 p.m. At that time, I was practically shackled to the paper and my editors. For example, I would have to wait two hours for an article. Of course, it wasn't a complete waste of time, but when I had to make two or three drawings for other newspapers, I couldn't do it at *The Guardian*. And that's when I gave up my desk and told them I would do everything from my studio.

Had others done so earlier?

Yes, much earlier. Steve Bell, who came to the newsroom from Brighton, was probably the first. And I couldn't keep up with making other drawings, so sitting in the newsroom affected me badly. It also depended on which editor was working that day. When Alan Rusbridger was still there, he and his co-workers were always impeccably prepared. I realised that it all depends on the people. I had five or six different editors for the political commentary page. And that's what surprised me — the difference in the level of professionalism.

I remember that in 2008, everything started to fall apart.

As a result of the financial crisis, the small magazines folded first. I remember *Accountancy Age*, a publication for accountants. It was the first signal of some sadness. Perhaps I didn't feel it, because I had so many commissions every day that when a magazine suddenly stopped publishing, I could only say 'Oof, that's one less drawing to do.' However, I was greatly saddened to hear about *The Bookseller* folding — its paper edition was shut down because circulation had dropped and there were no advertisements. In 2005, *The Guardian* reduced its dimensions to the Berliner format, and when the new layout was made, it turned out they no longer needed so many illustrations every week.

Was this a period when many illustrators lost their jobs at *The Guardian*? I remember you were one of the very few, perhaps even the only one besides Bell, who was left over from the old guard?

In the end, there were two of us left. And not just because the number of illustrations had dropped, but their size became limited too, they got smaller. Besides, Bell does satirical drawings — that's a bit different, his drawings appear as a satirical column.

When *The Guardian* let most of their illustrators go, did they start putting in photographs instead, since there had to be some visual material?

Yes, or instead of an illustration, there would be a green square. A different layout of the paper started to take shape. After all, you had to pay for the photograph too. It wasn't just illustrators who lost their jobs, but also photographers. *The Guardian* employed six or seven full-time photographers, and at one point it turned out the paper was using the same pictures as *The Times* or the *Daily Telegraph* — from an agency.

Development over ten years is so colossal that we live in a completely different world now.

The changes have been incredible. The circulation of dailies and weeklies has declined because you can find

most news online. I used to buy one or two papers every day. Now, by the end of the day, I can find everything on the Internet, so when I go to buy the paper the next day, it turns out that I read most of the news the day before.

The online edition of *The Guardian* wins awards for various aspects of journalism in almost every department.

They supposedly have the largest online circulation in the world — the highest number of clicks per day. *The Guardian* wins most of the awards, but these are prestigious awards with no impact on the paper edition's circulation, and they guarantee nothing when it comes to the online edition.

The greatest crisis in your collaboration with *The Guardian* happened in the last year, didn't it?

No. It was actually the last few years. First, all illustrations for supplements were dropped. Then others, to reduce the cost of pages. Every editor in charge of a page had, and probably does to this day, a budget they had to fit into.

What was it like in your case?

First I lost all the illustrations in the supplements, so I was drawing probably only three times a week. That suited me quite well and it was enough in terms of artistic fulfilment and earnings. I had two drawings in the big paper and illustrations for Catherine Bennett's article every Wednesday. Then I lost the Bennett column illustrations, and that left me with two drawings a week. But then they changed the format, so these illustrations were not that impressive anymore. And on top of that, colour had been added. Frankly, I don't like colour in press illustrations. But I've accepted it. At that point, I lost interest in drawing as a whole; it no longer seemed as attractive as it did before. The drawings became smaller. One time, someone called me and said, 'We need to limit your contributions to one drawing a week.' I then wrote a letter to Rusbridger to say that I was losing a lot of money because of this, that it was a surprise for me, that no one had told me this could happen. As a result, I got to draw two pieces a week for another year or two. But when things got so hard at the paper that my art editor wasn't there anymore, someone from the paper wrote to me that at some point in the future, they would only need one of my drawings a week. And a few years later, someone told me that I couldn't even have one drawing a week.

You've only been drawing every other week since this year?

Last year, a new section was created, 'Europe Now', which comes out every two weeks. Its editor said that she wanted me to make large drawings, which made me happy because this format resembles the formats from my earliest collaboration with *The Guardian* — there is enough room to actually draw something.

Nearly the whole page.

Indeed. A truly big drawing, which rarely happens in newspapers these days. That was one drawing, and another for the commentary. One day, they told me that they were doing away with the commentary page drawings and from the first of January this year, I would only have an illustration every other week, for the European section. But I have to add something here that I find interesting. I don't know if it's related to my age or all the years I've been working with *The Guardian*: I didn't feel like they were giving up on me. I even felt a kind of relief, because these two drawings a week for the last four or five years were no longer giving me any satisfaction. The subjects have not changed — they tend to repeat, especially on the political commentary page. Even for the illustrator, it all starts to be predictable at some point. I can say that at times I react like Pavlov's dog to a light being turned on — I start salivating, or rather my pen is ready to draw as soon as I hear the first word being spoken. But the people have changed. They're often unable to make a decision about the sketch I send them, so they try to choose the most neutral sketch that has nothing in it.

You make sketches with nothing in them?

No, I make sketches that always have something going on and I want them to convey a message to the reader. My commentaries often get remarks from the editors, before I even start drawing — they want to make sure my pieces aren't negative. Looking through my drawings in connection with the exhibition at Zachęta, I'm almost a hundred percent convinced that the ones from

my first ten years couldn't be published now. And not necessarily because of political correctness, but because of their aggressive power of expression in general. Today I found a folder of old drawings, which were printed many years ago — what ideas I had! But it's not that I don't have ideas now, just that I wouldn't send in a sketch like that now because I know what the reaction would be.

There's an opinion — I didn't come up with it myself — that you changed the face of press illustration in the UK. Did you know that?

I did. Maybe at first, when I started drawing for English papers, I wasn't aware of that. But after a year or two, when many imitators of my drawing style had appeared, I realised that I really did have an influence on the type of drawing commentary in newspapers. People started to think differently about it. Drawings in the English press were based on caricature, or on very blunt, full-on illustrations. I, on the other hand, not knowing the language, couldn't continue — and didn't want to — using the style I'd practised in Poland: commenting on political events by means of jokes or philosophical metaphors using the text.

The drawings you made in Poland were largely based on the text.

Of course, the drawing was about the text in general. Here in the UK, I faced a difficult situation — how to comment, whether I would at all be able to comment on political and social matters without using language. And so I drew on what I knew from art history

— 19th-century illustrators like Grandville, Doré, and of course the great Goya, whose drawings themselves were very bold. I knew that a drawing should tell a story, catch the reader's eye with a single image and tell them something, add something to the text the illustration was published with. And I have to tell you, it worked very well. That's how I see it now, when I look at old drawings from thirty years ago. I see their boldness, their clarity. Although times have changed, you can figure out what they're about without much effort.

Someone once asked you where you got your ideas, what the process of making these drawings was. You said it was a matter of practise.

In response to a key phrase or a text, I get an image in my head. It has to happen immediately, but it's a matter of practise, always drawing, constantly referencing symbols, signs, which I translate onto paper. They come to me automatically: how to show sadness, joy, power, how to show it visually.

How is it possible to present abstract concepts in a drawing?

I do it automatically, many times without thinking. If I wanted to explain, I would have to pick up a specific drawing and remember how it came about.

This path is so short that it is difficult to trace.

But it is possible, once the drawing is on paper. ●●●

London, September 2019

compiled by Marta Miś



10.03–31.05.20

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

Ahmed Cherkaoui w Warszawie. Polsko-marokańskie relacje artystyczne w latach 1955–1980

Ahmed Cherkaoui in Warsaw. Polish-Moroccan Artistic Relations in 1955–1980

kuratorzy | [curators](#): Sara Lagnaoui, Przemysław Strożek

współpraca ze strony Zachęty | [collaboration on the part of Zachęta](#): Ewa Mielczarek, Aleksandra Szklarczyk

projekt ekspozycji | [exhibition design](#): Aleksandra Dobrowolska-Grobel

artyści | [artists](#): Roman Artymowski, Mohamed Ben Said, Ahmed Cherkaoui, Helena Cygańska-Walicka, Mustapha Derkaoui, Abdelkrim Derkaoui, Azzedine Douieb, Anna Draus Hafid, Abdellah Drissi, Mustapha Hafid, Irena Jarosińska, Idriss Karim, Najib Kheldouni, Grzegorz Kowalski, Abdelkader Lagtaa, Alfred Lenica, Zbigniew Makowski, Mohamed Melehi, Andrzej Partum, Ewa Partum, Barbara Pniewska, Erna Rosenstein, Aziz Sayed, Henryk Stażewski



Ahmed Cherkaoui uznawany jest powszechnie za pioniera marokańskiej sztuki współczesnej. W latach 1960–1961 studiował na kierowanym przez Henryka Tomaszewskiego Wydziale Grafiki warszawskiej Akademii Sztuk Pięknych, dzięki rekomendacji otrzymanej z ramienia Union Marocaine du Travail (Marokański Związek Pracy). Czas spędzony w Warszawie okazał się przełomowy w jego malarskiej karierze. Francuski poeta i krytyk sztuki Jean-Clarence Lambert zaznaczał wyraźnie, że: „prawdziwe wejście Cherkaouiego w świat sztuki nowoczesnej miało miejsce w Warszawie, dzięki Stażewskiemu”. Z kolei włoska pisarka i historyczka sztuki, Toni Maraini, podkreślała, że „okres ten stanowił decydujący etap w ewolucji jego malarstwa”. Zarówno Lambert, jak i Maraini wskazywali na krzyżowanie się najróżniejszych wpływów i inspiracji, które od czasu pobytu w Polsce zaważyły na rozwoju praktyk artystycznych marokańskiego artysty. Można było w nich odnaleźć zarówno odwołania do tradycyjnej kultury berberskiej i motywów religijnych islamu, jak również do awangardowych eksperymentów malarstwa materii i nurtu abstrakcji impresyjnej podejmowanych równolegle w Polsce i we Francji. Pośród tych wszystkich najróżniejszych postaw, trendów i stylów Cherkaoui odnalazł własny charakterystyczny język artystycznych poszukiwań, bardzo wysoko ceniony w Europie i ojczystym Maroku.

Od początku pobytu w Warszawie Ahmed Cherkaoui nawiązał bliskie kontakty ze starszym pokoleniem uznanych polskich malarzy, przede wszystkim z artystami z kręgu Galerii Krzywe Koło: Henrykiem Stażewskim, Alfredem Lenicą i Erną Rosenstein, a także z fotoreporterką życia kulturalnego Warszawy — Ireną Jarosińską. Najpewniej dzięki ich wstawiennictwu miał sposobność zaprezentowania swojej wystawy indywidualnej w tej galerii w czerwcu 1961 roku. To właśnie w Krzywym Kole od połowy lat pięćdziesiątych XX wieku do połowy następnej dekady młodzi i uznani artyści z Polski i zagranicy interesowali się badaniem statusu obrazu, procesem rozbicia tradycyjnej formy malarskiej i poszukiwaniem jej nowej postaci. Wszystkie pokazywane w galerii prace Ahmeda Cherkaouiego powstały podczas jego kilkumiesięcznego pobytu w Warszawie. Wykonane zostały w podobny sposób: z użyciem juty, przyklejonej plastrem lub klejem na płótno, papier bądź drewno, a ich tytuły — m.in. *Autoportret we łzach*, *Warszawa nocą* — wskazywały, że inspiracją do ich powstania były warszawskie doświadczenia marokańskiego malarza.

Prace artysty pokazane w Galerii Krzywe Koło powracają do Warszawy po raz pierwszy, po niemal sześćdziesięciu latach, na wystawę w Zachęcie. Ekspozycja ta ma jednak także na celu także ukazanie możliwie jak największej liczby wątków związanych z twórczością marokańskich artystów w Polsce, polskich artystów w Maroku i ich obustronnych kontaktów. Warszawski okres twórczości Cherkaouiego stanowi w tym kontekście punkt wyjścia do prześledzenia polsko-marokańskich relacji artystycznych czasów zimnej wojny. Ich efektem były niezwykle ciekawe projekty, stanowiące impuls przemian, jakie zachodziły w globalnej sztuce współczesnej, poprzez zbliżenie polityczno-kulturalne i internacjonalistyczną solidarność krajów bloku wschodniego z krajami Afryki, Azji i Ameryki Łacińskiej.

Henryk Stażewski i Ahmed Cherkaoui, lata 60.

od lewej: Ahmed Cherkaoui, Anka Ptazkowska, Edward Piwowarski, Alfred Lenica, Erna Rosenstein w ogrodzie pałacu Zamoyskich przy ul. Foksal, Warszawa, lata 60.

od lewej: Xawery Dunikowski and Ahmed Cherkaoui na tarasie pałacu Zamoyskich przy ul. Foksal, Warszawa, lata 60.

na sąsiedniej stronie:

wystawa prac Ahmeda Cherkaoui w Galerii Krzywe Koło, Warszawa, 1961

Henryk Stażewski and Ahmed Cherkaoui, 1960s

from the left: Ahmed Cherkaoui, Anka Ptazkowska, Edward Piwowarski, Alfred Lenica, Erna Rosenstein in the Zamoyski Palace garden, Foksal Street, Warsaw, 1960s

from the left: Xawery Dunikowski i Ahmed Cherkaoui on the Zamoyski Palace terrace, Foksal Street, Warsaw, 1960s

opposite:

exhibition of Ahmed Cherkaoui's works at the Krzywe Koło Gallery, Warsaw, 1961

wszystkie fotografie: Irena Jarosińska, Ośrodek KARTA | all photographs: Irena Jarosińska, KARTA Centre





Historię owych relacji otwierał przyjazd młodego malarza Farida Belkahii na V Światowy Festiwal Młodzieży w Warszawie w sierpniu 1955 roku. Intensyfikowały się one w latach sześćdziesiątych i siedemdziesiątych za sprawą stypendiów, jakie w Polsce Ludowej otrzymywali młodzi artyści i filmowcy z Maroka. Po Cherkaouim, pierwszym marokańskim stypendyście w warszawskiej ASP, w kolejnych latach na tej samej uczelni studiowali Mustapha Hafid (1961–1966/68), Najib Kheldouni (1967–1973) i Azzedine Douieb (1972–1977). Niemal w tym samym czasie w krakowskiej ASP w latach 1968–1972 studiował Aziz Sayed. W Państwowej Wyższej Szkole Filmowej i Telewizyjnej w Łodzi uczyli się z kolei Abdellah Drissi (1964–1967), bracia Mustapha i Abdelkrim Derkaoui (1966–1972), Idriss Karim (1967–1973), Abdelkader Lagtaa (1967–1971) oraz Mohamed Ben Said (1969–1974). Większość marokańskich studentów łódzkiej uczelni po powrocie do ojczyzny pragnęła zrewolucjonizować marokańskie kino i tworzyć zbuntowane kino zaangażowane, ale napotkali na opór miejscowych władz.

Niemal wszyscy artyści z Maroka, którzy odbyli staże i studia w Polsce, zachwalali poziom tutejszych uczelni artystycznych. Cherkaoui podkreślał, jak wiele się nauczył podczas rocznego stażu w warszawskiej ASP, a dzięki wstawiennictwu Stażewskiego u Jeana-Clarence'a Lamberta miał ułatwioną drogę do odniesienia sukcesu artystycznego w Paryżu. O wysokim poziomie nauczania w pracowni Michała Byliny w ASP przekonywał później Mustapha Hafid, a także Azzedine Douieb na kartach prowadzonych z nim wywiadów w pismach „Poland” i „Perspektywy”. O świetnej atmosferze w pracowni grafiki prowadzonej przez Juliana Pałkę zapewniał Najib Kheldouni, a Mustapha Derkaoui w wywiadzie dla „Filmu” zaznaczył, że twórczość absolwentów łódzkiej „Filmówki” znacząco się wybijała na tle marokańskich absolwentów innych europejskich szkół filmowych.

Polsko-marokańskie relacje artystyczne nie ograniczały się jedynie do przyjazdów marokańskich studentów do Warszawy, Krakowa i Łodzi — do Maroka przyjeżdżali również polscy artyści, w tym Roman Artymowski, który na zaproszenie Mohameda Melehiego prowadził pracownię grafiki warsztatowej w Asilah (1978), zaś zorganizowana rok później wystawa polskiego malarstwa współczesnego w Rabacie i Casablance (1979) stała się kulminacyjnym momentem tych kontaktów artystycznych, dającym istotne świadectwo o znaczącej roli wymiany kulturalnej w latach zimnej wojny między obydwojma państwami.

Na wystawie w Zachęcie pokazane zostaną warszawskie prace Cherkaouiego, marokańskich absolwentów akademii sztuk pięknych oraz łódzkiej „Filmówki”, a także prace Melehiego zestawione z twórczością polskich artystów awangardowych. Ekspozycja zarysowuje chronologiczny obraz wspomnianych relacji, by zwrócić uwagę na istotne aspekty przemian, jakie zachodziły w sztuce obu krajów na przestrzeni trzech dekad czasu zimnej wojny: od sztuki społecznej połowy lat pięćdziesiątych (Farid Belkahia w Warszawie, 1955), malarstwa materii i sztuki abstrakcyjnej lat następnej dekady (Ahmed Cherkaoui w Warszawie, 1960–1961), po sztukę absolwentów akademii sztuk pięknych (Mustapha Hafid, Najib Kheldouni, Azzedine Douieb w Warszawie oraz Aziz Sayed w Krakowie, 1961–1977), eksperymentalną sztukę filmową (Mustapha i Krimou Derkaoui, Mohamed Ben Said, Abdelkader Lagtaa, Idriss Karim w Łodzi, 1966–1973), sztukę konceptualną (Abdelkader Lagtaa w Warszawie,

V Światowy Festiwal Młodzieży. Uczestnicy festiwalu przed Zachętą, gdzie otwarto Międzynarodową Wystawę Sztuki Młodych, 1955

na sąsiedniej stronie:

Ahmed Cherkaoui przed wejściem do Galerii Krzywe Koło (z prawej plakat jego wystawy), 1961

Wystawa malarstwa Barbary Pniewskiej w Galerii Krzywe Koło, Warszawa, 1961

Ahmed Cherkaoui w Galerii Krzywe Koło, 1961

5th World Youth Festival. Festival participants in front of Zachęta, where the International Youth Art Exhibition was opened, 1955

opposite:

Ahmed Cherkaoui in front of the entrance to the Krzywe Koło Gallery (with poster for his exhibition on the right), 1961

exhibition of Barbara Pniewska's paintings at the Krzywe Koło Gallery, Warsaw, 1961

Ahmed Cherkaoui at the Krzywe Koło Gallery, 1961



Łodzi i Elblągu, 1971–1973) i nowe oblicza abstrakcji późnych lat siedemdziesiątych (współpraca Mohameda Melehiego i Romana Artymowskiego w Asilah, 1978). We wszystkich tych projektach będących efektem zetknięcia marokańskich artystów z polskimi twórcami obserwujemy postępujące zmiany w myśleniu o sztuce, zakorzenione najczęściej w potrzebie poszukiwań nowego wyrazu w najróżniejszych dziedzinach: malarstwie, kinie, sztuce konceptualnej i grafice artystycznej. W niektórych przypadkach zauważalne też było akcentowanie bardziej wartości tradycji arabskiego ornamentu i sztuki dekoracyjnej islamu (Kheldouni, Sayed) niż przyjmowanie postawy bycia w awangardzie.

Wystawa ta wpisuje się ostatecznie w perspektywy najnowszych badań nad globalną sztuką okresu zimnej wojny, w których coraz częściej dokonuje się analiz dotyczących związków między sztuką Drugiego i Trzeciego Świata, tzn. między sztuką komunistycznego bloku wschodniego a sztuką Afryki, Ameryki Łacińskiej i Azji. Jej celem jest więc rozpoznanie transkontynentalnej, transregionalnej i transnarodowej sieci powiązań międzykulturowych między Afryką a Europą, a dokładniej między Afryką Północną a Europą Wschodnią, i w końcu, w zawężonej perspektywie — między Marokiem a Polską. Szczegółowe prześledzenie tych kontaktów w geopolitycznym kontekście czasów zimnej wojny i wobec procesów dekolonizacyjnych w Afryce Północnej pozwoli lepiej zrozumieć ewolucję przemian artystycznych na globalnej mapie sztuki sprzed 1980 roku, wobec których zaskakująca z dzisiejszej perspektywy idea projektowania zbliżenia kulturalnego Polski i Maroka okazywała się odgrywać istotną rolę. ●●●

Przemysław Strożek

Ahmed Cherkaoui is widely regarded as a pioneer of Moroccan contemporary art. In 1960–1961 he studied at the Faculty of Graphic Arts of the Warsaw Academy of Fine Arts, headed by Henryk Tomaszewski, thanks to a recommendation from the Union Marocaine du Travail (Moroccan Labour Union). The time he spent in Warsaw proved to be a breakthrough in his painting career. French poet and art critic Jean-Clarence Lambert made it clear that 'Cherkaoui's real entry into the world of modern art took place in Warsaw, thanks to Stażewski'. The Italian writer and art historian, Toni Maraini, stressed that 'this period was a decisive stage in the evolution of his painting'. Both Lambert and Maraini pointed out the intersection of various influences and inspirations which influenced the development of Cherkaoui's artistic practices since his stay in Poland. His processes also included references to traditional Berber culture and religious motifs of Islam, as well as to avant-garde experiments of matter painting and of the abstract impressionist trends undertaken simultaneously in Poland and France. Among all these different attitudes, trends and styles, Cherkaoui found his own characteristic language of artistic exploration, highly appreciated in Europe and his own native Morocco.

Since the beginning of his time in Warsaw, Ahmed Cherkaoui has established closed contacts with the older generation of recognised Polish painters, especially with artists from the Krzywe Koło Gallery: Henryk Stażewski, Alfred Lenica and Erna Rosenstein, as well as with Irena Jarońska, a photojournalist of Warsaw cultural life. He had an opportunity — most likely thanks to their intercession — to present his solo exhibition at this gallery in June 1961. It was at Krzywe Koło, from the mid-1950s to the middle of the following decade, that young and recognised artists from Poland and abroad were interested in studying the status of painting, the process of breaking down the traditional painting form and searching for its new incarnation. All works by Ahmed Cherkaoui presented at the gallery were created during the several months he spent in Warsaw. They were made in a similar way: using jute, attached with a plaster or glue to canvas, paper or wood, and their titles — including *Self-Portrait in Tears*, *Warsaw at Night* — exemplified that his Warsaw experiences were the inspiration for their creation.

The artist's works shown at the Krzywe Koło Gallery are returning to Warsaw for the first time, after nearly sixty years, for an exhibition at the Zachęta gallery. However, the exhibition also aims to show as many threads as possible related to the work of Moroccan artists in Poland, Polish artists in Morocco, and their mutual contacts. In this context, the Warsaw period of Cherkaoui's work is a starting point for tracing the Polish-Moroccan artistic relations during the Cold War. They resulted in extremely interesting projects which were an impulse for changes in global contemporary art through political and cultural rapprochement and the internationalist solidarity between the Eastern Bloc and the countries of Africa, Asia and Latin America.



The story of these accounts opened with the arrival of young painter Farid Belkhaia at the 5th World Youth Festival in Warsaw in August 1955. They intensified in the 1960s and 1970s thanks to scholarships awarded in the Polish People's Republic to young artists and filmmakers from Morocco. In the years following Cherkaoui, who was the first Moroccan scholarship holder at the Academy of Fine Arts in Warsaw, Mustapha Hafid (1961–1966/68), Najib Kheldouni (1967–1973) and Azzedine Douieb (1972–1977) studied at the same school. Almost at the same time, Aziz Sayed studied at the Academy of Fine Arts in Kraków between 1968 and 1972. In turn, Abdellah Drissi (1964–1967), brothers Mustapha and Abdelkrim Derkaoui (1966–1972), Idriss Karim (1967–1973), Abdelkader Lagtaa (1967–1971) and Mohamed Ben Said (1969–1974) studied at the State Higher School of Film and Television and Theatre in Łódź. After returning to their homeland, the majority of the Moroccan students of the Łódź school wanted to reform Moroccan cinema and create rebellious engaged cinema, but they met with resistance from the local authorities.

Nearly all the artists from Morocco who completed internships and studies in Poland praised the level of art schools in the country. Cherkaoui emphasised how much he learned during his year-long internship at the Academy of Fine Arts in Warsaw, and thanks to Stażewski's intercession with Jean-Clarence Lambert, he had an easier path to achieving artistic success in Paris. Mustapha Hafid affirmed the high level of teaching at Michał Bylina's studio at the Academy of Fine Arts as did Azzedine Douieb in later interviews in *Poland* and *Perspektywy* magazines. Najib Kheldouni asserted the great atmosphere in Julian Pałka's graphic design studio, and Mustapha Derkaoui, in an interview for *Film*, pointed out that the work of graduates of the Łódź film school was significantly superior to the Moroccan graduates of other European film schools.

Polish-Moroccan artistic relations were not limited to the visits of Moroccan students to Warsaw, Kraków and Łódź — Polish artists also travelled to Morocco, including Roman Artymowski, who, at the invitation of Mohamed Melehi, ran a graphic design studio in Asilah (1978), while the exhibition of Polish contemporary painting in Rabat and Casablanca (1979), organised a year later, became the culmination of these artistic contacts, giving an important testimony of the significant role of cultural exchange between the two countries during the Cold War.

The exhibition at Zachęta will showcase Warsaw works by Cherkaoui, Moroccan graduates of the Academy of Fine Arts and the Łódź film school, as well as Melehi's works juxtaposed with those of Polish avant-garde artists. The exhibition outlines a chronological picture of these relations in order to draw attention to important aspects of the transformations that took place in the art of both countries during the three decades of the Cold War: from social art of the mid-1950s (Farid Belkhaia in Warsaw, 1955), matter painting and abstract art of the next decade (Ahmed Cherkaoui in Warsaw, 1960–1961), to the art of graduates of the Academy of Fine Arts (Mustapha Hafid, Najib Kheldouni, Azzedine Douieb in Warsaw and Aziz Sayed in Kraków, 1961–1977), experimental film art (Mustapha and Krimou Derkaoui, Mohamed Ben Said, Abdelkader Lagtaa, Idriss Karim in Łódź, 1966–1973), conceptual art (Abdelkader Lagtaa in Warsaw, Łódź and Elbląg, 1971–1973) and new faces of abstraction in the late 1970s (collaboration between Mohamed Melehi and Roman Artymowski in Asilah, 1978). In all these projects, which were the result of encounters between Moroccan and Polish artists, we observe ongoing processes of changes in thinking about art, rooted mostly in the need to search for new expressions in various fields: painting, cinema, conceptual art and artistic graphic design. In some cases, there was also a noticeable emphasis more on the value of the tradition of Arabic ornamentation and Islamic decorative art (Kheldouni, Sayed), rather than taking the attitude of being in the avant-garde.

Ultimately, the exhibition is in line with the perspective of the latest research on global art of the Cold War, which more and more often analyses the relationship between the art of the Second and Third World, i.e., between the art of the communist Eastern Bloc and the art of Africa, Latin America and Asia. The aim of this exhibition is therefore to identify the transcontinental, trans-regional and transnational network of intercultural links between Africa and Europe, more specifically between North Africa and Eastern Europe, and finally, in a narrow perspective, between Morocco and Poland. A detailed tracing of these contacts in the geopolitical context of the Cold War era and the decolonisation processes in North Africa will allow for a better understanding of the evolution of artistic transformations on the global map of art before 1980, for which the idea of designing a cultural rapprochement between Poland and Morocco, surprising from today's perspective, turned out to play an important role. ●●●

Przemysław Strożek





21.03–24.05.20

Miejsce Projektów Zachęty | Zachęta Project Room

Paulina Pankiewicz. Być jak Paul Cézanne

Paulina Pankiewicz. Being Paul Cézanne

kuratorka | curator: Magda Kardasz

współpraca | collaboration: Monika Kopczewska



Dwójka artystów wizualnych odmiennej płci, których daty urodzin są od siebie odległe o niemal półtora wieku — Francuz z Południa, związany z Paryżem, i Polka z Warszawy XXI wieku... Połączył nas pociąg do przestrzeni, potrzeba jej eksploracji i natręctwo ruchu.

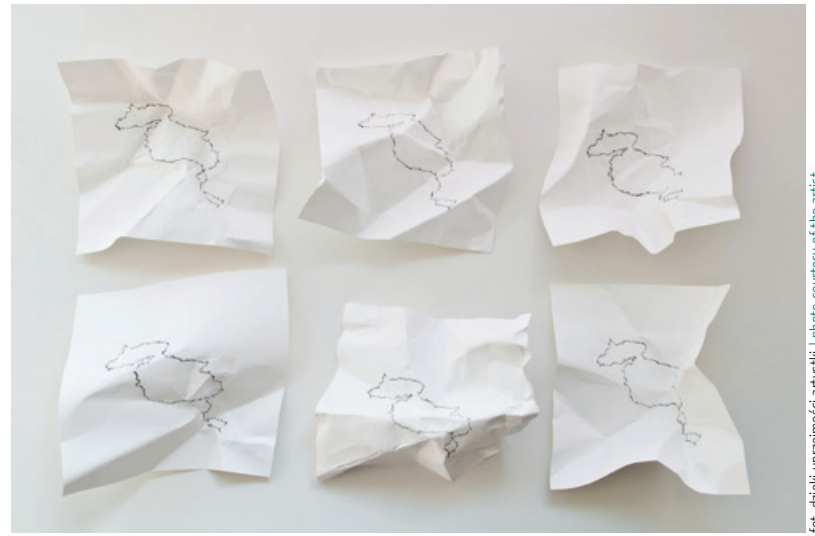
Być jak Paul Cézanne!

Lekko żartobliwy tytuł projektu nawiązuje do filmu *Być jak John Malkovich* Spike'a Jonze'a z 1999, w którym pracownik nowojorskiego biurowca odkrywa tunel, będący „wejściem” do umysłu aktora Johna Malkovicha. W projekcie podążam śladami nieżyjącego od ponad stu lat artysty w realnej przestrzeni góry św. Wiktorii. Przemierzam zbocza masywu, którego obraz znamy tak dobrze

dzięki dziesiątkom płócien Cézanne'a, i sprawdzam, jak ta przestrzeń działa na mnie. Poznaję ją na różne sposoby — jako artystka, biegaczka, osoba o konkretnym zapleczu intelektualnym i obdarzona indywidualną wrażliwością — z których najważniejszym pozostaje ruch, aktywność fizyczna. Moją pracę konstruuje głównie w oparciu o doświadczenie własnego ciała, traktując je jako narzędzie badawcze. Opowiada ona o pewnym miejscu, znanym m.in. z historii sztuki, oraz o zależności między konkretnymi geograficznymi przestrzeniami, moim pokonywaniem ich, aktywnym ich odczuwaniem i wyobrażeniami na ich temat.

Interesuje mnie jednostkowe doświadczenie przestrzeni i sposób przekazania go widzowi za pomocą języka sztuki. Zakładam, że mogę zrozumieć dane

miejsce na wielu poziomach i odkryć jego „ukryty wymiar” dzięki złożonej relacji ciała, umysłu i otoczenia. Poznać je fizycznie i emocjonalnie. Tworzę narrację, łącząc efekty badań wizualnych, fizycznych i fizjologicznych. Wchodzę w swobodny dialog z kanonicznym dziełem sztuki — projektem totalnym — obrazami góry św. Wiktorii autorstwa Cézanne'a. Analizuję na nowo przestrzeń badaną i opisaną przez malarza na przełomie XIX i XX wieku i przeprowadzam proces jej dekonstrukcji. Rzetelne dane mieszam z wytworami mojej intuicji twórczej. W efekcie powstaje interdyscyplinarna instalacja artystyczna, wykorzystująca różne media i techniki — rozmaite języki artystycznego poznania i będąca notatką z konkretnego miejsca. Praca *Być jak Paul Cézanne* jest więc zbiorem „dokumentów”, zebr-



fot. dzięki uprzejmości artystki | photo courtesy of the artist

nych i stworzonych podczas swego rodzaju procesu badawczego.

Odbyłam dwie podróże do Prowansji (2018 i 2019). Podczas badań terenowych i później, kiedy przeglądałam i porządkowałam zebrane materiały, starałam się zrozumieć złożoną naturę góry św. Wiktorii, stawiałam pytania i szukałam odpowiedzi w procesie ujawniania własnego sposobu i kąta percepcji. ●●●

Paulina Pankiewicz

Paulina Pankiewicz (ur. 1980 w Warszawie) — studiowała malarstwo w Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie, gdzie obroniła dyplom magistra sztuki (2007). Zajmuje się działaniami performatywnymi, rysunkiem, ilustracją, wideo, realizuje projekty site-specific. Współpracuje z architektami, grafikami, sportowcami. Często wchodzi w dialog ze strukturami przestrzennymi miasta, bada je, obserwuje, opisuje. Równie mocną inspirację znajduje w naturze. Te dwa tematy eksploruje w kontekście przestrzeni, czasu i ruchu. Obecnie kończy Interdyscyplinarne Studia Doktoranckie na Wydziale Komunikacji Multimedialnej Uniwersytetu Artystycznego w Poznaniu. Mieszka i pracuje w Warszawie.

Two visual artists of different genders, whose birthdays are separated by nearly a century and a half — a Frenchman from the South, associated with Paris, and a Polish woman from 21st-century Warsaw ... We are connected by an attraction to space, the need to explore it and a compulsion to move.

Being Paul Cézanne

The slightly humorous title refers to Spike Jonze's 1999 film, *Being John Malkovich*, in which a New York office worker discovers a tunnel that is an 'entrance' to the

mind of actor John Malkovich. In my project, I follow in the footsteps of an artist who lived more than a hundred years ago in the real space of Montagne Sainte-Victoire. I walk the slopes of the massif whose image we know so well thanks to Cézanne's canvasses, and I check how this space works on me. I explore it in various ways — as an artist, a runner, a person with a specific intellectual background and individual sensitivity — the most important of which is movement, physical activity. I construct my work mainly based on the experience of my own body, treating it as a research tool. It tells a story about a certain place, known, among others, from art history, as well about the relationship between specific geographical spaces, my overcoming them, actively sensing them and perceptions about them. I am interested in the individual experience of a space and the way it is communicated to the viewer through the language of art. I assume that I can understand a given place — explore it physically and emotionally — on many levels and discover its 'hidden dimension' through the complex relationship of body, mind and environment. I create a narrative by combining the effects of visual, physical and physiological research. I enter into a free dialogue with a canonical work of art, a complete project: Cézanne's paintings of Montagne Sainte-Victoire. I re-analyse the space studied and depicted by the painted at the turn of the 19th and 20th centuries and carry out a process of deconstructing it. I mix reliable data with products of my creative intuition. The result is an interdisciplinary art installation, using various media and techniques — various languages of artistic cognition — which is a note from a particular place. The work *Being Paul Cézanne* is therefore a collection of 'documents', collected and created during a kind of research process.

I made two trips to Provence (2018 and 2019). During my field studies and later, while I reviewed and organised the materials I'd compiled, I tried to understand the complex nature of Montagne Sainte-Victoire, I asked questions and looked for answers in the process of revealing my own method and angle of perception. ●●●

Paulina Pankiewicz

Paulina Pankiewicz (born 1980 in Warsaw) — studied painting at the Academy of Fine Arts in Warsaw, where she defended her master of fine arts diploma (2007). She creates performative actions, drawings, illustrations, video and site-specific projects. She collaborates with architects, graphic artists and athletes. Frequently entering into a dialogue with spatial structures of the city, she studies, observes and describes them. She is equally inspired by nature, and explores these two subjects in the context of space, time and movement. She is currently completing interdisciplinary doctoral studies at the Faculty of Multimedia Communication at the University of the Arts in Poznań. The artist currently lives and works in Warsaw.

Choreografia, 2019, fotografia cyfrowa
Choreografia, 2019, papier, sznurek
Choreografia, 2019, cienkopis, papier

na sąsiedniej stronie:

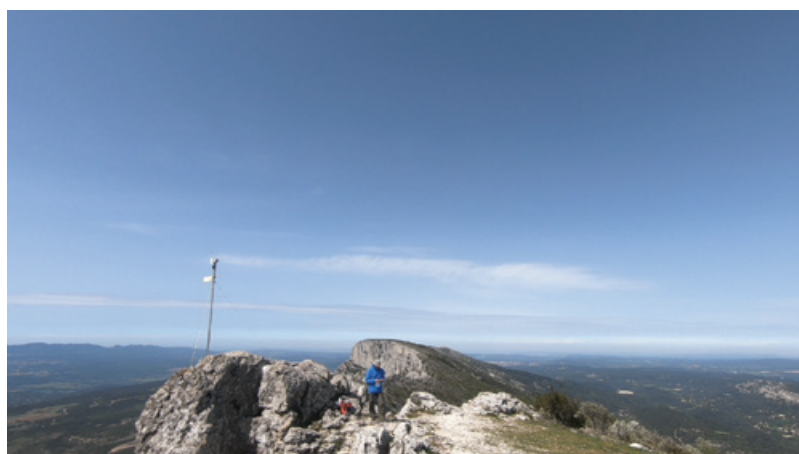
Zawłaszczenie topografii, 2019, glina (124 elementy)

Choreography, 2019, digital photograph
Choreography, 2019, paper, twine
Choreography, 2019, fineliner on paper

opposite:

Topography Appropriating, 2019, clay (124 elements)





Stwarzanie krajobrazu, 2018–2019, video

Creating a Landscape, 2018–2019, video

W Księgarni Artystycznej

At the Art Bookshop

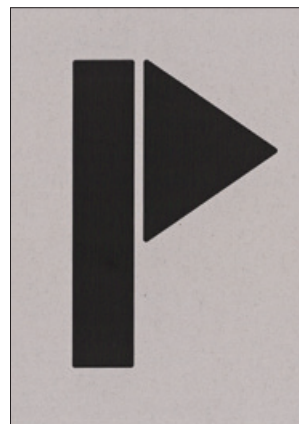
zacheta.art.pl/pl/e-sklep
zacheta.art.pl/en/e-sklep



Joanna Stacewicz-Podlipska, *Przed i po wielkim jutrze. Wystawy scenografii w Zachęcie* [Before and after 'The Great Tomorrow'? Zachęta and set design exhibitions]
pod redakcją | edited by Gabriela Świtek
projekt graficzny serii | graphic design of the series: Daria Malicka
wersja językowa polska | Polish edition
strony | pages: 320
Zachęta — Narodowa Galeria Sztuki,
Warszawa 2019
ISBN 978-83-64714-84-9

W Archiwum Zachęty, serii naukowej zainicjowanej w 2012 roku, publikujemy opracowania archiwaliów poświęcone historii i działalności wystawienniczej galerii. Szósty tom serii to książka dr Joanny Stacewicz-Podlipskiej *Przed i po „wielkim jutrze”? Zachęta i wystawy scenografii*. Autorka wybrała „dwa punkty graniczne w historii polskiej plastyki teatralnej”: *Wystawę nowoczesnego malarstwa scenicznego* (1913), pokazywaną w Zachęcie, ówczesnym gmachu wystawienniczym Towarzystwa Zachęta Sztuk Pięknych, oraz *Wystawę scenografii* (1962), zorganizowaną przez Centralne Biuro Wystaw Artystycznych, ale prezentowaną w salach Pałacu Kultury i Nauki, w ramach cyklu *Polskie dzieło plastyczne w XV-lecie PRL*. Bogato ilustrowana książka zawiera zarówno projekty scenografii i kostiumów teatralnych, jak materiały archiwalne.

In *Zachęta Archive*, a scientific series initiated in 2012, we publish studies of archives dedicated to the history and exhibition activities of the gallery. The sixth volume of the series is a book by Dr Joanna Stacewicz-Podlipska, *Przed i po „wielkim jutrze”? Zachęta i wystawy scenografii* [Before and after 'The Great Tomorrow'? Zachęta and set design exhibitions]. The author chose 'two border points in the history of Polish theatre visual arts': *The Exhibition of Modern Stage Painting* which was presented in 1913 in the building of the Society for the Encouragement of Fine Arts in Warsaw, as well as the 1962 *Set Design Exhibition*, organised by the Central Bureau of Art Exhibitions and hosted in the halls of the Palace of Culture and Science as part of the *Polish Art Works on the 25th Anniversary of the Polish People's Republic* series. The richly illustrated book includes both set and theatre costume designs, as well as archival materials.



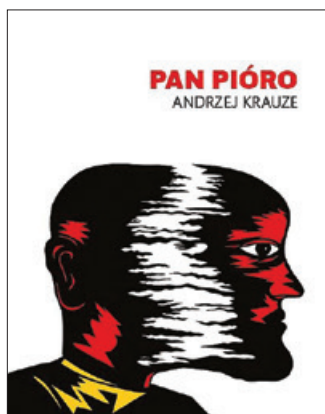
Karolina Wiktor, *Pusto-stan nienawiści*
współpraca graficzna | design collaboration:
Agnieszka Ziemiszewska
partner: Centrum Dialogu im. Marka Edelmana
partner: Marek Edelman Dialogue Centre
wersja językowa polska | Polish edition
strony | pages: 128
Zachęta — Narodowa Galeria Sztuki,
Warszawa 2019
ISBN 978-83-64714-83-2

Jest to kolejna książka cenionej artystki wizualnej, współtwórczyni duetu performerskiego Grupa Sędzia Główny (razem z Aleksandrą Kubiak), laureatki Nagrody im. Katarzyny Kobro. W najnowszym projekcie, który prezentowany był w formie wystawy podczas Festiwalu Czterech Kultur w Łodzi w 2018 roku, artystka łączy materiał wizualno-tekstowy na zasadzie fotomontaży, przechodząc od tradycyjnego fontu do zaprojektowanej przez siebie Brakującej Czcionki i nadając tym samym poematowi wyrazistą formę graficzną. Analizuje z osobistej perspektywy otaczającą nas rzeczywistość — z niepokojącymi zmianami zachodzącymi na jej wielu poziomach.

Książka została przygotowana w ramach Roku Antyfaszystowskiego.

The latest release by the renowned visual artist, co-founder of the Grupa Sędzia Główny performing duo (which she is part of along with Aleksandra Kubiak), winner of the Katarzyna Kobro Award. In her latest project, which was presented as an exhibition during the 2018 edition of the Łódź of Four Cultures Festival, the artist combined visual and textual material by means of image manipulation, going from a traditional font to a Missing Font designed by herself, thus giving the poem a distinctive graphic form. In this piece, Karolina Wiktor analyses the surrounding reality from a personal perspective, taking note of the disturbing changes occurring at numerous levels.

The book was prepared as part of the Anti-Fascist Year.



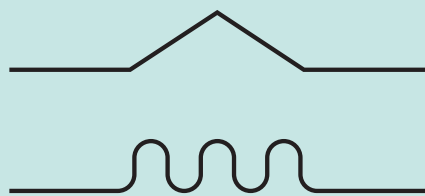
Andrzej Krauze, *Pan Pióro*
projekt graficzny | graphic design: Richard Adams
wersja językowa polska | Polish edition
strony | pages: 248
Państwowy Instytut Wydawniczy; Zachęta —
Narodowa Galeria Sztuki, Warszawa 2020
ISBN 978-83-8196-030-4

Andrzej Krauze, wybitny polski rysownik, który od blisko czterdziestu lat mieszka i tworzy w Londynie, to artysta zdumiewający, zachwycający różnorodnością form, rozległością inspiracji, niezależnością i ponadczasowością tworzonych dzieł. Książka *Pan Pióro* nie jest ani retrospektywą, ani pełną monografią, lecz stanowi zaproszenie do niezwykłego świata Andrzeja Krauzego, który zamieszkują pospołu rysunki z autobiograficznego cyklu *Pan Pióro*, te zamieszczone przez lata w „Guardianie”,

ilustracje inspirowane arcydziełami literatury, plakaty do przedstawień teatru Old Vic, odbijające odwieczny porządek świata rysunki drzew czy niezwykle wycinanki skalpelem. Towarzyszą im opowieści i komentarze — samego artysty i jego najbliższych oraz przyjaciół i interpretatorów: Davidego Pugnany, Wojciecha Stanisławskiego, Patricka Wrighta, Alana Rusbridgera i Hanny Wróblewskiej. Wejście w ten świat to podróż zarazem nostalgiczna i ożywcza — świadectwo zmian zachodzących w świecie i nieprzemijającej wartości sztuki.

Andrzej Krauze, prominent Polish cartoonist, who has lived and worked in London for nearly forty years, is an astonishing artist, delighting with the diversity of forms, the breadth of inspiration, independence and timelessness of his works. The book *Pan Pióro* [Mr Pen] is neither

a retrospective nor a complete monograph, but is an invitation into the extraordinary world of Andrzej Krauze, inhabited by drawings from the autobiographical *Mr Pen* series, those published for years in *The Guardian*, illustrations inspired by literary masterpieces, posters for performances at the Old Vic theatre, drawings of trees reflecting the eternal order or incredible scalpel cut-outs. Accompanying them are stories and commentaries, from the artist himself, his loved ones, as well as his friends and interpreters — Davide Pugnano, Wojciech Stanisławski, Patrick Wright, Alan Rusbridger and Hanna Wróblewska. Entering this world is a journey both nostalgic and invigorating — a testimony to the changes taking place in the world and the enduring value of art.



TOWARZYSTWO
ZACHĘTY SZTUK
PIĘKNYCH

tzsp.art.pl
facebook.com/tzsp.zacheta/
instagram.com/towarzystwo_zachety/



Co możemy zrobić razem?

What We Can Do Together

Towarzystwo Zachęty Sztuk Pięknych powstało 160 lat temu, a 120 lat temu staraniem jego członków został wzniesiony gmach przy placu Małachowskiego 3. Dzisiaj mieści się w nim Zachęta — Narodowa Galeria Sztuki, która prezentuje szerokiej publiczności wystawy polskich i zagranicznych artystów oraz kieruje do niej bogaty program edukacyjny. Początki tej działalności nie byłyby możliwe bez obywatelskiej inicjatywy i wsparcia warszawiaków, z których wielu dołożyło swoją cegiełkę do powstania Zachęty.

Jak możemy pomóc dziś?

Dzisiejsze Towarzystwo Zachęty Sztuk Pięknych to entuzjaści sztuki współczesnej, którzy z pasją i zaangażowaniem uczestniczą w działaniach galerii. Dzięki ich zaangażowaniu możemy też kontynuować realizację naszych projektów wpisanych w misję upowszechniania sztuki współczesnej. Od 2014 roku organizujemy cykl szkoleń *Alfabet sztuki, czyli jak czytać sztukę współczesną* skierowanych do nauczycieli spoza Warszawy. W tym roku odbędzie się już 10 edycja szkolenia, w którym wzięło już udział ponad 200 nauczycieli z całej Polski! Od 2017 roku szkolenia skierowane są również do wychowawców Młodzieżowych Ośrodków Socjoterapii. Wspieramy również zakup prac do kolekcji Zachęty oraz realizację projektów artystycznych. W czerwcu 2019 roku członkowie Towarzystwa wzięli udział w akcji crowdfundingowej na rzecz rekonstrukcji instalacji Marka Sobczyka *Prosta tęcza* na placu Małachowskiego.

Członkom Towarzystwa Zachęty Sztuk Pięknych i wszystkim, którzy w ubiegłych latach przekazali 1% podatku na naszą działalność — bardzo dziękujemy!

Zachęcamy do przekazania 1% podatku na nasze projekty również w tym roku.

O ich realizacji będziemy informować na dorocznym spotkaniu sprawozdawczym Towarzystwa oraz na naszej stronie: tzsp.art.pl.

KRS 0000165010

160 years ago the Society for the Encouragement of Fine Arts in Warsaw was founded and in 120 years ago it celebrated the erection of its own building on Małachowskiego square. Today it is home to Zachęta — National Gallery of Art that brings to the Polish public exhibitions of Polish and foreign artists and a rich education programme. This would not have been possible if not for the great commitment of the citizens of Warsaw, many of whom contributed their fair share to the building of Zachęta.

How can we help today?

Today the Society consists of a group of art lovers who wish to actively contribute to the gallery's programme, focusing mainly on projects related to artistic education. Since 2014 the Society organises study visits for teachers from all over Poland titled *Art Alphabet: How to Read Contemporary Art*. This year we will celebrate the 10th edition of this programme, in which more than 200 teachers already took part! Since 2017 the study visits are addressed also to educators from Youth Sociotherapy Centres.

We also contribute to new acquisitions to Zachęta's collection and support the realisation of artistic projects. In June 2019 the members of the Society supported the reconstruction of Marek Sobczyk's *Simple Rainbow* on Małachowskiego square.

We would like to thank all members and people who have contributed their 1% on annual tax to the Society in the previous years! We kindly ask you to support us this year as well.

We will be informing about our projects on our annual report meeting and on our webpage:

tzsp.art.pl.

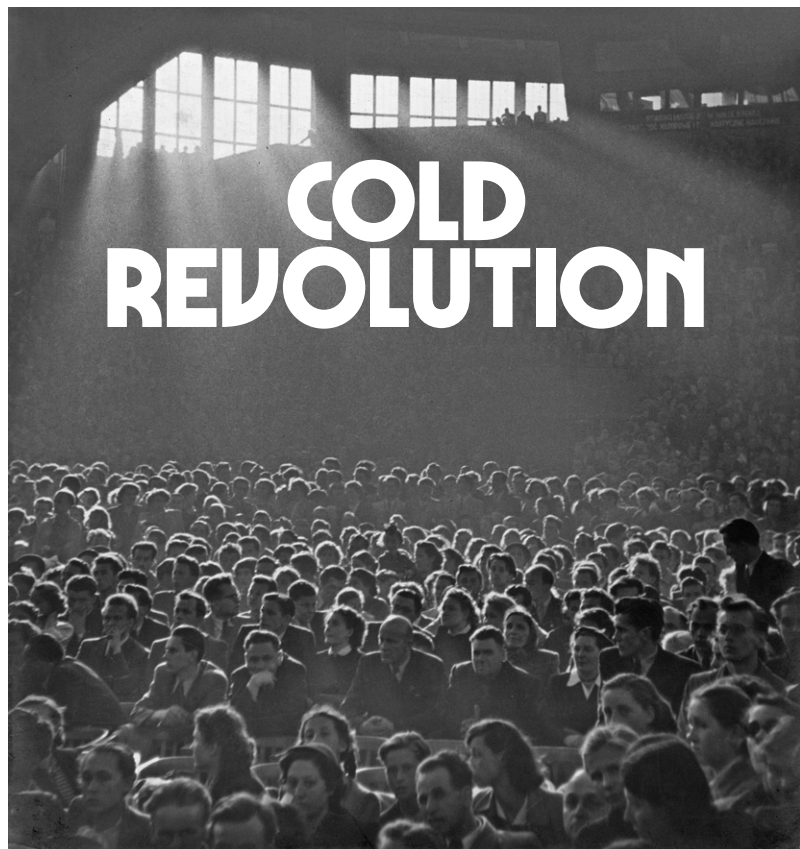
KRS 0000165010



foto: Jagoda Gorczycka

Szkolenie *Alfabet sztuki, czyli jak czytać sztukę współczesną*, 9 edycja, 2019

Art Alphabet: How to Read Contemporary Art, 9th edition, 2019



W dniach 29–31 stycznia w Zachęcie — Narodowej Galerii Sztuki odbyła się międzynarodowa konferencja *Zimna rewolucja. Europa Środkowo-Wschodnia wobec socrealizmu, 1948–1959*. Autorami koncepcji byli Jérôme Bazin, historyk i historyk sztuki, profesor na Université Paris-Est Créteil w Paryżu, oraz Joanna Kordjak, historyczka sztuki i kuratorka w Zachęcie. Konferencja była okazją do przedyskutowania zagadnień, którym poświęcona zostanie wystawa *Zimna rewolucja* (planowana w Zachęcie w terminie 23 października 2020–24 stycznia 2021). Łączyła ona takie obszary badawcze jak historia społeczna i polityczna, historia kultury i sztuki. Dwudziestu specjalistów z różnych dziedzin (z Polski, Francji, Niemiec, Czech, Węgier i Rumunii) podjęło w swoich wystąpieniach tematy związane z radykalną rewolucją społeczną, jaka dokonała się w Europie Środkowo-Wschodniej w latach 50. XX wieku.

Konferencji towarzyszył bogaty program filmowy, zainaugurowany w kinie Iluzjon, na który składały się polskie filmy z okresu socrealizmu. ●●●

Współorganizatorzy: Instytut Adama Mickiewicza, Université Paris-Est Créteil. Partnerzy: FilMOTEKA Narodowa — Instytut Audiowizualny, Czeskie Centrum w Warszawie.

On 29–31 January, the international conference *Cold Revolution. Central and Eastern Europe in the Face of Socialist Realism, 1948–1959* was held at Zachęta — National Gallery of Art. The conference concept was developed by Jérôme Bazin, historian and art historian, professor at the Université Paris-Est Créteil in Paris, and Joanna Kordjak, art historian and Zachęta curator. The conference was an opportunity to discuss the issues which will be highlighted in the *Cold Revolution* exhibition, planned at Zachęta for 23 October 2020–24 January 2021. It combined a number of research areas, including social and political history, as well as art and cultural history. In their presentations, twenty experts from various fields (from Poland, France, Germany, Czech Republic, Hungary and Romania) dealt with subjects related to the radical social revolution that took place in Central and Eastern Europe in the 1950s.

The conference was accompanied by a rich film programme, inaugurated at the Iluzjon cinema, which featured Polish films from the Socialist Realism period. ●●●

Co-organisers: Adam Mickiewicz Institute, Université Paris-Est Créteil. Partners: National Film Archive — Audiovisual Institute, České Centrum in Warsaw.

„Bliźniemu swemu...” Aukcja charytatywna w Zachęcie ‘Thy Neighbour...’ Charity Auction at Zachęta

Od wielu lat Zachęta — Narodowa Galeria Sztuki wspiera Fundację „Bliźniemu swemu...” działającą na rzecz Towarzystwa Pomocy im. św. Brata Alberta. W tym roku wyjątkowo wystawa dzieł sztuki przekazanych przez artystów na potrzeby Towarzystwa nie rozpoczyna, a kończy swój ogólnopolski objazd w Zachęcie. Na ostatni z przedaukcyjnych pokazów zapraszamy w imieniu organizatorów od 14 do 23 lutego. Aukcja odbędzie 23 lutego 2020 roku o godz. 18. ●●●

For many years now, the Zachęta — National Gallery of Art has been supporting the ‘Bliźniemu swemu . . .’ Foundation, which works for the St Brother Albert Aid Society. Exceptionally, this year the exhibition of works of art donated by artists to the Society does not start at Zachęta, but ends its national tour here. On behalf of the organisers, we invite you to the last of the pre-auction showings from 14th to 23rd February. The auction will take place on 23 February 2020 at 6 p.m. ●●●

„Bardzo różnie i bardzo dobrze”.

Wystawa w Tarnowie przedłużona do 8 marca

‘Very Diverse and Very Exquisite’ Exhibition in Tarnów Extended to 8 March

Trzecią odsłonę wystawy grafiki warsztatowej z kolekcji Zachęty, która właśnie trwa w Biurze Wystaw Artystycznych w Tarnowie, można oglądać jeszcze do 8 marca.

W tym dniu polecamy również specjalne finałowe oprowadzania kuratorskie Joanny Egit-Pużyńskiej i Marii Świerżewskiej poświęcone kobietom w CBWA. ●●●

The third edition of the exhibition of workshop graphics from the Zachęta collection, which is currently being held at the BWA in Tarnów, can be seen until 8 March. On that day, we also recommend Joanna Egit-Pużyńska and Maria Świerżewska’s special finissage curatorial guided tours dedicated to women in CBWA. ●●●



s. 68:
Monika Drożyńska i Tymon Słapak, *Stworzenie świata*, 2016, rysunek na tkaninie, fot. Studio Luma, dzięki uprzejmości Biura Wystaw/Fundacji Polskiej Sztuki Nowoczesnej

p. 68:
Monika Drożyńska and Tymon Słapak, *Creation of the World*, 2016, drawing on fabric, photo: Studio Luma, courtesy of Exhibitor Bureau/Polish Modern Art Foundation

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

MIEJSCE PROJEKTÓW ZACHĘTY

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
free admission

Zachęta — luty, marzec, kwiecień 2020
Zachęta — February, March, April 2020

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: Paulina Bożek
według projektu graficznego | after graphic design by
Magdalena Piwowar
łamanie | typesetting: Krzysztof Łukawski, Piotr Antonów
opracowanie zdjęć | image editing: Tatarak
druk | printed by Argraf, Warszawa

ISBN 978-83-64714-85-6

© Zachęta — Narodowa Galeria Sztuki, Warszawa 2020
Teksty, projekt graficzny i zdjęcia z archiwum Zachęty
dostępne na licencji CC BY-SA 3.0 | Texts, graphic design and
photographs from Zachęta archive are licensed under CC BY-SA
3.0 license

udział Polski w 17. Międzynarodowej Wystawie Architektury w Wenecji — la Biennale di Venezia
finansuje Ministerstwo Kultury i Dziedzictwa Narodowego Rzeczypospolitej Polskiej
Polish participation at the 17th International Architecture Exhibition in Venice — la Biennale di Venezia
was made possible through the financial support of the Ministry of Culture and National Heritage of the
Republic of Poland

**Ministerstwo
Kultury
i Dziedzictwa
Narodowego**

projekty na placu Małachowskiego są realizowane dzięki
wsparciu miasta stołecznego Warszawy
the projects on Małachowskiego Square are organised
with the financial support from the City of Warsaw



partnerzy wystawy *Co dwie sztuki to nie jedna*
partners of the *Two Arts Are Better than One* exhibition



patroni medialni wystawy *Co dwie sztuki to nie jedna*
media patronage of the *Two Arts Are Better than One* exhibition



FUNDACJA KOSMOS DLA DZIEWCZYNEK

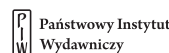
FATHERS



sponsorzy werniszu wystawy *Co dwie sztuki to nie jedna*
sponsors of the opening ceremony of the *Two Arts Are Better than One* exhibition



współwydawca książki towarzyszącej wystawie *Andrzej Krauze. Lekcja fruwania*
co-publisher of the book accompanying the *Andrzej Krauze. The Flying Lesson* exhibition



partnerzy książki towarzyszącej wystawie *Andrzej Krauze. Lekcja fruwania*
partners of the book accompanying the *Andrzej Krauze. The Flying Lesson* exhibition



partnerzy wystawy *Andrzej Krauze. Lekcja fruwania*
partners of the exhibition *Andrzej Krauze. The Flying Lesson*



partnerzy wystawy *Ahmed Cherkaoui w Warszawie. Polska-marokańskie
relacje artystyczne w latach 1955–1980*
partners of the *Ahmed Cherkaoui in Warsaw. Polish-Moroccan. Artistic
Relations in 1955–1980* exhibition



