

MUZEUM
sztuki
nowoczesnej
w warszawie

M

W
KRAJU.

SERCU

KOLEKCJA
MUZEUM SZTUKI NOWOCZESNEJ
W WARSZAWIE



W SERCU KRAJU

**KOLEKCJA
MUZEUM SZTUKI
NOWOCZESNEJ
W WARSZAWIE**

W SERCU KRAJU

**14.05.2013
06.01.2014**

Wystawa pod honorowym patronatem
Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego
Bogdana Zdrojewskiego

A	PAWEŁ ALTHAMER	S. 40
	FRANCIS ALÿS	S. 41
B	MIROŚLAW BAŁKA	S. 42
	YAEL BARTANA	S. 43
	WOJCIECH BĄKOWSKI	S. 44
	MIRON BIAŁOSZEWSKI	S. 45
	CEZARY BODZIANOWSKI	S. 46
	GETA BRĂTESCU	S. 47
	IWAN BRAŹKIN	S. 48
	WOJCIECH BRUSZEWSKI	S. 49
	MICHAŁ BUDNY	S. 50
	RAFAŁ BUJNOWSKI	S. 51
C	DUNCAN CAMPBELL	S. 52
	ANNE COLLIER	S. 53
	ABRAHAM CRUZVILLEGAS	S. 54
	OLGA CZERNYSZEWA	S. 55
D	JULIA DAULT	S. 56
	OSKAR DAŹICKI	S. 57
	NATHALIE DJURBERG	S. 58
	JIMMIE DURHAM	S. 59
E-F	BRACHA L. ETTINGER	S. 60
	RUTH EWAN	S. 61
	OMER FAST	S. 62
	YONA FRIEDMAN	S. 63
G	ION GRIGORESCU	S. 64
	ANETA GRZESZYKOWSKA	S. 65
	WIKTOR GUTT I WALDEMAR RANISZEWSKI	S. 66
H-J	SHARON HAYES	S. 67
	JONATHAN HOROWITZ	S. 68
	SANJA IVEKOVIC	S. 69
	KEN JACOBS	S. 108
K	ŻANNA KADYROWA	S. 70
	POLINA KANIS	S. 71
	LESZEK KNAPLEWSKI	S. 72
	DANIEL KNORR	S. 73
	ARCHIWUM PRACOWNI	
	PROF. GRZEGORZA KOWALSKIEGO	S. 74
	WOJCIECH KRUKOWSKI I AKADEMIA RUCHU	S. 75
PAWEŁ KWIEK	S. 76	
	KWIEKULIK (ZOFIA KULIK, PRZEMYSŁAW KWIEK)	S. 77
L	ZBIGNIEW LIBERA	S. 79
	KLARA LIDÉN	S. 80
	SARAH LUCAS	S. 81

M	GOSHKА MACUGA	S. 82
	TERESA MARGOLLES	S. 83
	ADRIAN MELIS	S. 84
	GUSTAV METZGER	S. 85
	AERNOUT MIK	S. 86
	TERESA MURAK	S. 87
<hr/>		
N-O	LAUREL NAKADATE	S. 88
	DEIMANTAS NARKEVIČIUS	S. 89
	KRZYSZTOF NIEMCZYK	S. 90
	PAULINA OŁOWSKA	S. 91
<hr/>		
P	EWA PARTUM	S. 92
	DAN PERJOVSCHI	S. 93
	PRATCHAYA PHINTHONG	S. 94
	MAREK PIASECKI	S. 95
	SETH PRICE	S. 96
<hr/>		
Q-R	R.H. QUAYTMAN	S. 97
	JOANNA RAJKOWSKA	S. 98
	MYKOŁA RIDNYJ	S. 99
	JÓZEF ROBAKOWSKI	S. 100
	BIANKA ROLANDO	S. 101
<hr/>		
S	WILHELM SASNAL	S. 102
	JADWIGA SAWICKA	S. 103
	JACEK SEMPOLIŃSKI	S. 104
	WAEŁ SHAWKY	S. 105
	AHLAM SHIBLI	S. 106
	SLAVS AND TATARS	S. 107
	JACK SMITH	S. 108
	ROMAN STAŃCZAK	S. 110
	FRANCES STARK	S. 111
	JAN STYCZYŃSKI	S. 112
	ALINA SZAPOCZNIKOW	S. 113
<hr/>		
T-U	DAWID TER-OGANIAN	S. 115
	TERESA TYSZKIEWICZ	S. 116
	PIOTR UKLAŃSKI	S. 117
<hr/>		
W	ZBIGNIEW WARPECHOWSKI	S. 118
	HELENA WŁODARCZYK	S. 113
	KRZYSZTOF WODICZKO	S. 119
	ANDRZEJ WRÓBLEWSKI	S. 120
<hr/>		
Z	AKRAM ZAATARI	S. 121
	STANISŁAW ZAMECZNIK	S. 122
	ANNA ZARADNY	S. 123

W sercu kraju ziele pustką. Geograficzne centrum Polski, centrum Warszawy, jest puste. Plac Defilad to miejsce porzucone: Pałac Kultury, dawne jądro symboliczne, jest otoczony opuszczoną przestrzenią, tymczasowym parkingiem, a między samochodami wciąż stoi trybuna honorowa z czasów, kiedy maszerowały tędy pierwszomajowe pochody. Zdobiący ją orzeł bez korony patronuje teraz narażonym na słońce, deszcz i wiatr podróżnym, którzy czekają na transport na prowizorycznym dworcu autobusowym. Tu ma powstać muzeum. A zadaniem kolekcji muzeum jest wypełnić pustkę w sercu.

Kolekcja Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie powstaje tu i teraz. Tworząc ją, pytamy, kiedy współczesność staje się historią, staramy się też, w miarę swoich możliwości, wziąć udział w definiowaniu polskiej transformacji i określaniu miejsca dla kultury współczesnej w społeczeństwie, którego sfera symboliczna zdaje się być ciągle obrócona w przeszłość, oderwana od dzisiaj, bezsilna wobec przyszłości i zadania wspólnego zarządzania świata. Budowanie kolekcji jest więc próbą przedstawienia w innym świetle historii i tradycji, także tych artystycznych. Próbą poszerzenia spektrum ich możliwych interpretacji i kontekstów w taki sposób, aby uwolnić raczej potencjał przemiany czy przeformułowywania się niż konserwującą siłę zwyczaju. Proponujemy, by „przyszłość była bliżej niż historia”. Czynimy wysiłek skonfrontowania publiczności z wyzwaniem współczesności i z innymi niż lokalna kulturami, zbudowania obszerniejszych i bardziej złożonych narracji, wprowadzenia nowych tematów w obręb dominujących sposobów myślenia. To najważniejsze zadania, jakie stawiamy tej wystawie.

Nadzieję na zbudowanie nowej sfery symbolicznej, która będzie mogła sprostać współczesności, daje język sztuki, a szerzej — współczesnej kultury. Nadzieję tę świetnie wyraża transparent zawieszony na fasadzie

pawilonu Emilia, tymczasowej siedziby Muzeum: „Jaka sztuka dzisiaj, taka Polska jutro”. Hasło z pracy Cezarego Bodzianowskiego zatytułowanej „Prognoza”, nawet jeśli w zamierzeniu ironiczne, nie raz potwierdziło swą przydatność. W ostatnim dwudziestolecu sztuka wielokrotnie wyprzedzała rzeczywistość, poszerzając granice tego, co możliwe do wyobrażenia. Wczorajsze przekroczenia to nasza codzienność. To, czym sztuka zajmuje się dzisiaj, może być naszą przyszłością.

Trwająca od lat 90. polska transformacja wyraziła się wielokrotnie właśnie w sztuce. Sztuka jako pierwsza podejmowała tematy tabu, potrafiła wywoływać ważne debaty. To na przykładzie walki o wolność artyści polskie społeczeństwo odrabiało niełatwą lekcję tolerancji i poszanowania odmiennych poglądów. Przypomina o tym pokazywana na wystawie praca Goshki Macugi zatytułowana „List”, która przywołuje sytuację z końca lat 90., kiedy sztuka współczesna stała się obiektem ataków, a do galerii i muzeów przychodziły listy z pogróżkami. Ale ludzie sztuki obronili prawo do wolności wypowiedzi, z którego teraz możemy korzystać, a praca mieszkającej w Londynie polskiej artystki stała się swoistym memento niedawnej trudnej historii oraz hołdem dla tych, którym wtedy nie zabrakło odwagi. To są nowe punkty odniesienia, cezury dla powstającej kolekcji.

Wystawa „W sercu kraju” mocno podkreśla tę niezwykłą właściwość współczesnej sztuki: umiejętność zadawania prostych pytań, które — raz postawione — zmieniają nasze widzenie świata. Jednym z najlepszych przykładów tego rodzaju działania jest projekt chorwackiej artystki Sanji Iveković „Niewidzialne kobiety Solidarności”. Iveković upomniała się o kobiety zaangażowane w opozycję i działalność podziemną, które nie weszły do życia politycznego wolnej Polski i nikt o nich nie pamięta, a to utrwalone zapomnienie z czasem stało się czymś naturalnym. Wzruszająca jest moc sprawcza tego zabiegu: ktokolwiek zetknie się z portretami bohaterki podziemia, tak wyblakłymi,

że stają się prawie niewidoczne, nigdy nie będzie już uważał polityki bez kobiet za oczywistą. Centralne dla kolekcji są także rzeźby Aliny Szapocznikow, która była jedną z pionierek sztuki feministycznej, znajdując nowe formy dla ekspresji doświadczenia kobiety. Ten przykład pokazuje również, jak ważne dla Muzeum jest aktywne podejście do reinterpretacji historycznych dzieł i tradycji artystycznych. Szapocznikow, bardzo znana w Polsce, całkiem niedawno stała się przedmiotem zainteresowania światowej historii sztuki i wtedy też wydobyte zostały emancypacyjne aspekty jej dzieła. Ten emancypacyjny charakter ma także wiele innych prac zgromadzonych w kolekcji. Ich tematy są bardzo różne, dotyczą nie tylko kwestii genderowych, geopolitycznych, neokolonializmu czy spraw społecznych, ale także bardzo osobistych, intymnych, duchowych. W projektach tych chodzi o danie głosu podmiotom dotąd głosu pozbawionym. A siła tych prac tkwi zawsze w autentycznym, jednostkowym geście artysty.

Kolekcja ma także potencjał terapeutyczny, dotyka tematów trudnych i z powodzeniem je oswaja. Odczarowuje lęki, analizując wyparte treści. Jedną z prac, która najpełniej pokazuje ten mechanizm, jest „polska trylogia” izraelskiej artystki Yael Bartany (filmy „Mary koszmary”, „Mur i wieża”, „Zamach”). O Holokauście, relacjach polsko-żydowskich, wypartej winie trylogia opowiada z punktu widzenia artystki mieszkającej w Izraelu, kraju beznadziejnie uwikłanym w wojnę usprawiedliwianą historycznymi traumami. Tym samym Bartana konfrontuje polskość z Innym — doświadczeniem innej nacji, doświadczeniem tragicznym i bardzo złożonym. Poszerza nasze rozumienie historii, zmienia punkty odniesień, proponuje nowy język. A przede wszystkim podkreśla to, co jest ważnym motywem wystawy: Inny to brakujący element polskiej tożsamości.

Kluczowym dla kolekcji dziełem jest również rzeźba Pawła Althamera „Burtacy”: upozowana według obrazu Ilji Riepina („Burtacy na Wołdze”, 1873) grupa postaci z wysiłkiem ciągnie model gmachu Muzeum

projektu Christiana Kereza — gmachu, który już nigdy nie powstanie. Ta grupa rzeźbiarska w oczywisty sposób odnosi się do sytuacji instytucji, która zabiega o wybudowanie Muzeum na placu Defilad, do niepowodzenia pierwszego procesu inwestycyjnego i nadziei na następny. Ten wysiłek grupy postaci (w domyśle — zespołu Muzeum) skierowany jest nie tylko w stronę materialnego urzeczywistnienia tego projektu, ale i stworzenia nowych sposobów opowiadania, nowego dialogu z publicznością. Otwarta rozmowa, przyznawanie się do porażek, słuchanie się nawzajem to warunki dla nowych relacji i dla stworzenia obszaru naprawdę wspólnych spraw.

Kolekcja Muzeum Sztuki Nowoczesnej proponuje nowy kanon współczesności, który powstaje nie po to, żeby się utrwalić, ale żeby stać się laboratorium nowej wspólnoty. Kolekcja pozostaje więc zbiorem otwartym, który będzie ewoluował. Na jego kształt mocno wpływa duch czasów transformacji, sporów światopoglądowych i prób wynegocjowania nowej współczesnej sfery symbolicznej. To dlatego w centrum kolekcji są obecnie sprawy publiczne. Jeśli kolekcja — kolekcja sztuki współczesnej — zawsze będzie podążać za swoją współczesnością, jej charakter będzie ulegał zmianom. Ale przede wszystkim nie jest to tylko zbiór obiektów, ale także rozmowa i wymiana myśli, która będzie się wokół nich toczyć. Dlatego kolekcja to również dyskusje, opinie i krytyka oraz programy edukacyjne, warsztaty i oprowadzania, które planujemy w trakcie trwania wystawy. Kolekcja to także Filmoteka Muzeum, zbiór kilkuset polskich filmów artystycznych, które są dostępne w sieci. Oraz stopniowo udostępniane zdigitalizowane archiwa artystów i zjawisk dotyczących sztuki współczesnej.

Wystawa „W sercu kraju” jest pierwszym tak obszernym pokazem kolekcji Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie. W tymczasowej siedzibie Muzeum, pawilonie Emilia, pokazujemy prawie 150 prac 85 artystów i grup artystycznych. Dzieła te pochodzą niemal ze wszystkich stron świata i dają obraz współczesnej

globalnej sceny artystycznej, której integralną częścią są polscy artyści. Kolekcja ta zebrana została w bardzo krótkim czasie. Pojedyncze zakupy czyniono już od 2005 roku, ale kolekcja Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie w swoim zasadniczym kształcie jest rezultatem programu Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego o nazwie „Narodowe kolekcje sztuki współczesnej”, który powstał w 2011 roku. Program ten dyskutowany był po raz pierwszy podczas Kongresu Kultury Polskiej w Krakowie, później stał się postulatem ruchu Obywateli Kultury i został zapisany w Pakcie dla Kultury, który funkcjonuje jako umowa społeczna pomiędzy rządem RP a przedstawicielami strony społecznej. W wyniku tych wszystkich dyskusji i szerokich konsultacji w Ministerstwie Kultury i Dziedzictwa Narodowego powstał unikalny program, który pozwala czterem polskim muzeom rozwijać swoje zbiory sztuki współczesnej. W tym miejscu chciałabym podziękować Panu Ministrowi Bogdanowi Zdrojewskiemu i licznym przedstawicielom strony społecznej, dzięki zaangażowaniu których możliwe było powstanie tej skutecznej formuły finansowania zakupów do kolekcji sztuki współczesnej.

Wysiłki na rzecz szerokiego społecznego poparcia dla budowy kolekcji Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie podjęto także istniejące od 2009 roku Towarzystwo Przyjaciół Muzeum, które co roku z sukcesem gromadzi środki na zakupy kolejnych dzieł sztuki. Specjalne podziękowania należą się również mecenasom prywatnym i korporacyjnym, pragnę tu wymienić PGE Polską Grupę Energetyczną SA oraz Fundację PZU.

Joanna Mytkowska
dyrektor Muzeum Sztuki Nowoczesnej
w Warszawie





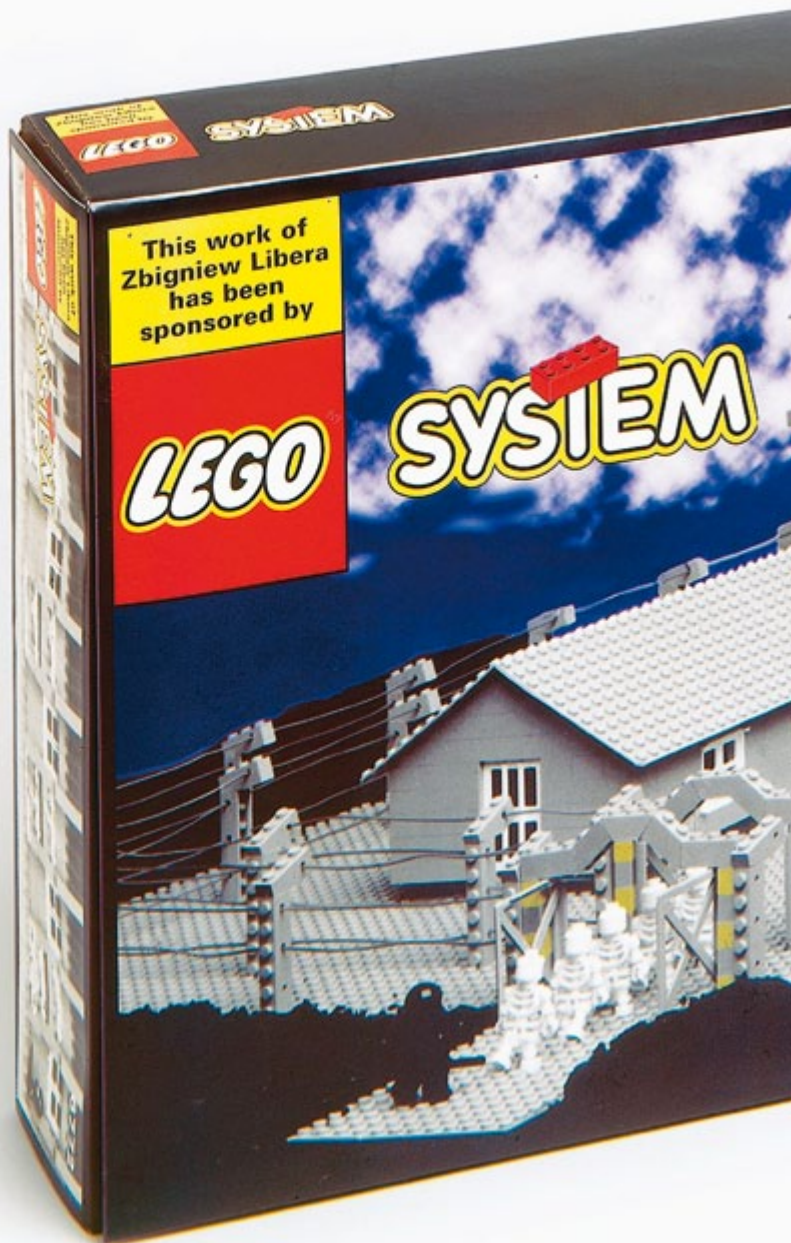


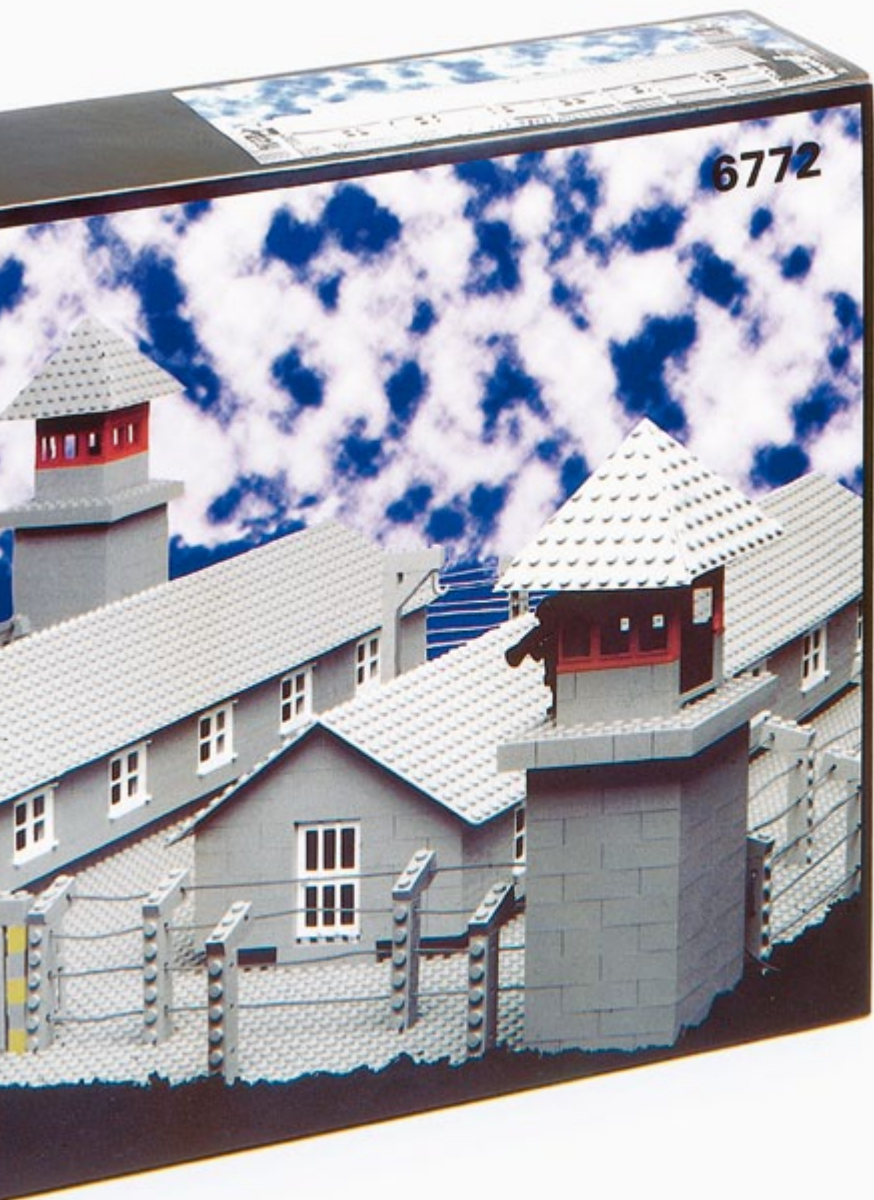
ANDRZEJ WRÓBLEWSKI „MUZEUM” 1956 [S.120]
W SERCU KRAJU













WILHELM SASNAL „BEZ TYTUŁU (ASTRONAUTA)” 2011 [s. 102]
W SERCU KRAJU













BURŁACY	2012
taśmy plastikowe na metalowej konstrukcji, 170 × 150 × 1000 cm	
GUMA	2008
metal, guma, 166 × 60 × 60 cm	

Paweł Althamer (ur. 1967 w Warszawie) jest jednym z najbardziej znanych na świecie polskich artystów. Jego działalność przyczyniła się do przededefiniowania pojęcia „rzeźba społeczna”. Używa bardzo różnych technik i sposobów działania, pracuje zarówno w polu rzeźby figuralnej, jak i akcji i interwencji społecznych. Znany jest z bezkompromisowości i wierności swojemu artystycznemu powołaniu.

„Burłacy” to praca zainspirowana sytuacją Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie — instytucji, która nieustannie zabiega o wybudowanie swojego gmachu, a tym samym przypieczętowanie swego istnienia i utrwalenie miejsca kultury współczesnej w społeczeństwie. Althamer posłużył się odwołaniem do bardzo znanego obrazu „Burłacy na Wołdze” (1873) Ilii Riepina, rosyjskiego malarza, który łączył realizm przedstawienia z sympatią dla ludu. W rzeźbie, wykonanej autorską techniką artysty, znalazły się przedstawienia 11 pierwszych członków zespołu Muzeum (można ich rozpoznać dzięki odlewom twarzy), którzy z wysiłkiem, ale i w zapamiętaniu ciągną — jak burłacy — model Muzeum, które kiedyś ma powstać. Ta grupa rzeźbiarska to wyjątkowy obiekt w kolekcji Muzeum. Nie tylko dokumentuje heroiczny etap istnienia instytucji, jest wyrazem wsparcia dla wysiłków zmierzających do stworzenia w Warszawie muzeum sztuki nowoczesnej, ale i wskazuje na silne przekonanie artysty o społecznej roli sztuki.

Druga praca Althamera to „Guma”, rzeźba powstała we współpracy z dziećmi i opiekunami z Grupy Pedagogiki i Animacji Społecznej Praga Północ. To oni znali i od lat obserwowali „Pana Gumę”, malowniczego typu z ulicy Brzeskiej — dla jednych drobnego przestępcę i pijaka, dla innych autorytet w sprawach lokalnego kodeksu honorowego. Rzeźba, zamontowana na sprężynie i popychana przez widzów-przechodniów, kiwa się, przypominając i „animując” postać zmarłego mężczyzny. Praca stanęła w 2009 roku na ulicy Stalowej na Pradze, wzbudzając kontrowersje (rzekomo podkreśla złą reputację dzielnicy), ale i żywe zainteresowanie (mieszkańcy opiekowali się nią, np. podczas mroźnej zimy założyli „Gumie” czapkę). [JM]

ŚPIĄCY / SLEEPERS

2011

80 slajdów 35 mm, rzutnik z karuzelą

Praca jest w procesie zakupu do kolekcji Muzeum. Dzięki uprzejmości Galerie Peter Kilchmann, Zurych

Francis Alÿs (ur. 1959 w Antwerpii, Belgia) jest autorem instalacji, fotografii i akcji w przestrzeni miejskiej. Od 1986 roku mieszka i pracuje w mieście Meksyk, którego fenomeny społeczne, urbanistyczne i polityczne stanowią główny temat oraz inspirację jego sztuki. Nawiązując do figury flâneura, Alÿs często jako medium używa spaceru — większość jego projektów powstaje podczas wielogodzinnych przechadek po mieście (np. „Paradox of Praxis”: artysta pchający przed sobą bryłę lodu, aż do jej całkowitego stopnienia).

W pracy „Śpiący” Francis Alÿs dokumentuje śpiących ludzi i śpiące psy na ulicach stolicy Meksyku. Zdjęcia wykonuje w dzień, z poziomu chodnika. Stara się jednak unikać reportażowego i interwencyjnego ujęcia tego zjawiska — interesuje go raczej rozmycie granicy między przestrzenią prywatną i publiczną, zawieszenie zasad wspólnego użytkowania ulicy, „niewidzialność” śpiących ludzi i zwierząt. Fotografie Alÿsa zatrzymują moment śnienia, „podróżowania bez przemieszczania się”, wyłączenia aktywności ludzkiego (i zwierzęcego) ciała w słońcu i hałasie meksykańskiej metropolii. [SC]

CHŁOPIEC I ORZEŁ**1988**

sztuczny kamień, blacha cynkowa, woda, pompka wodna, tworzywo sztuczne
chłopiec: 160 × 42 × 48 cm; orzeł: 45,3 × 23,5 × 78 cm; wanna: 91,5 × 256,3 × 13 cm
Depozyt Fundacji EGIT

Mirosław Bałka (ur. 1958 w Warszawie) należy do światowej czołówki współczesnych rzeźbiarzy, jego prace są prezentowane na licznych wystawach i znajdują się w kolekcjach prestiżowych muzeów. Znaczenie artysty w światowej sztuce polega z jednej strony na prowadzeniu tematu Holokaustu i wagi jego pamięci dla współczesności, z drugiej – na wypracowaniu niepowtarzalnego języka form plastycznych.

„Chłopiec i orzeł” to jedna z kluczowych rzeźb burzliwego przełomu lat 80. i 90., kiedy to w polskiej sztuce pojawiły się odmienne sposoby reprezentacji, odpowiadające wyzwaniom czasów politycznej transformacji (na moment przed erupcją tzw. sztuki krytycznej). Rzeźba odwołuje się do mitu o Zeusie, który pod postacią orła kusi młodego Ganimedesa. W katalogu wystawy „Rzeźba w ogrodzie” z 1988 roku (wówczas „Chłopiec i orzeł” pokazywany był po raz pierwszy) artysta zamieścił dwa teksty zmieniające i rozszerzające interpretację tej pracy: fragment prozy Williama S. Burroughsa oraz patriotyczny wierszyk z 1900 roku „Wyznanie wiary dziecięcia polskiego” (rozpoczynający się od słów: „Kto ty jesteś? Polak mały...”). Bałka do polskiego dyskursu sztuki wprowadza w ten sposób temat napięcia między prywatnym i publicznym, sferą intymną i polityczną. [JM]

MARY KOSZMARY / NIGHTMARES	2007
film 16 mm przetransponowany na Blu-Ray, 10'27"	
MUR I WIEŻA / WALL AND TOWER	2009
film HD, 15'56"	
ZAMACH / ASSASSINATION	2011
film HD, 35'00"	
Dar Outset Contemporary Art Fund	

Yael Bartana (ur. 1970 w Kfar Yehezkel, Izrael) tworzy filmy, fotografie, instalacje wideo i dźwiękowe. W pracach realizowanych w Izraelu zajmowała się tym, w jaki sposób wojna, militarne rytuały i stałe poczucie zagrożenia kształtują codzienne życie. Od 2008 roku pracuje również w Polsce, tworząc projekty na temat polsko-żydowskiej historii i jej wpływu na dzisiejszą tożsamość Polaków.

Głównym tematem „polskiej” filmowej trylogii Bartany, w skład której wchodzi prace „Mary koszmary” (2007), „Mur i wieża” (2009) i „Zamach” (2011), jest idea Ruchu Odrodzenia Żydowskiego w Polsce — stworzonego przez artystkę ruchu społeczno-politycznego stawiającego sobie za cel powrót ponad trzech milionów Żydów do ojczyzny ich przodków. Splatają się tu ze sobą wątki dotyczące syjonistycznych marzeń, antysemityzmu, Holokaustu, izraelskiego ruchu osadniczego i palestyńskiego prawa do ziemi. Artystka bada reakcje na możliwość powrotu „dawno niewidzianego sąsiada” i wskrzesza zapomniany motyw alternatywnych lokalizacji państwa Izrael (np. w Ugandzie), rozważanych niegdyś przez syjonistów. Projekt Bartany (filmy oraz podwaliny ruchu politycznego) to eksperymentalna forma grupowej psychoterapii, podczas której narodowe demony są budzone i wywlekane na światło dzienne. Abstrahując od złożonego obrazu stosunków polsko-żydowskich, jest to także uniwersalna opowieść o gotowości na przyjęcie obcego i problemie kulturowej integracji w niestabilnym świecie i burzliwych czasach. [SC]

WIDZĘ RZECZY, KTÓRYCH NIE MA	2009
instalacja dźwiękowa, 280 × 280 × 240 cm	
POGORSZENIE WIDZENIA	2013
film animowany techniką cyfrową	

Wojciech Bąkowski (ur. 1979 w Poznaniu) to artysta multidyscyplinarny: autor filmów animowanych, instalacji dźwiękowych, rysunków i performansów, lider zespołów muzycznych KOT, Czikita i Niwea. Zajmuje się również twórczością poetycką, jako poeta bywa porównywany do Mirona Białoszewskiego. W 2007 roku współtworzył poznańską grupę artystyczną Penerstwo. W swojej sztuce skupia się na apoteozie doświadczenia banalnej rzeczywistości, na brutalistyczno-lirycznej fascynacji „prozaicznością, podstawowymi faktami i przedmiotami”.

Instalacja „Widzę rzeczy, których nie ma” to puste pomieszczenie o podwójnych ścianach, emitujące abstrakcyjne dźwięki. „Widzisz rzeczy, których nie ma” powiedział Bąkowskiemu Piotr Bosacki, artysta i muzyk, chcąc uświadomić przyjacielowi, że mierzy się on zazwyczaj z urojonymi problemami. Bąkowski: „Odpowiedziałem — za to ty masz gorzej. Nie widzisz rzeczy, które są”. Artysta nazywa tę pracę pomnikiem tamtej rozmowy.

„Pogorszenie widzenia” jest kolejnym autoportretem w twórczości Bąkowskiego. Artysta skupia się na ukazaniu problemów ograniczeń percepcji, które uniemożliwiają kontrolę nad kształtowaniem własnej osobowości oraz pełny kontakt ze światem. Film jest specyficznym, poetyckim testamentem, którego autor usiłuje wpłynąć na własny obraz w pamięci zbiorowej. Artysta mówi: „Wykorzystuję przeżycia osobiste tylko wtedy, kiedy każdy może się z nimi utożsamić. Nie interesują mnie problemy doraźne, szczególne. Opowiadając o sobie, chcę mówić o wszystkich”. Film wykonany został w technice animacji cyfrowej z użyciem sekwencji wideo. Pojawiające się obrazy zawierają autorski, poetycki komentarz. [ŁR]

FILMIKOWANIE

LATA 60./70. XX WIEKU

zdigitalizowany film 8 mm bez dźwięku, 14'00''

Film to nieznan szerzej aspekt twórczości Mirona Białoszewskiego (ur. 1922 w Warszawie, zm. 1983 tamże), poety, prozaika, dramaturga. Tym, co charakteryzuje jego poezję, oprócz związków z XX-wieczną awangardą, jest pogłębiona refleksja nad językiem, dlatego często bywa określany mianem „poety lingwistycznego”. W wierszach odwoływał się do języka mówionego, potocznego i dziecięcego, nieustannie wypróbowując granice systemu językowego. Podobnie w teatrze (Teatr na Tarczyńskiej i Teatr Osobny), gdzie gra ze słowem i „prawdziwymi” przedmiotami była poszukiwaniem sposobu na właściwy opis rzeczywistości. Teksty oraz eksperymenty reżyserskie i dramatyczne Białoszewskiego stały się początkiem polskiej powojennej awangardy teatralnej. Stały się też ważną inspiracją dla wielu artystów wizualnych.

„Filmikowanie” zaczęło się w połowie lat 70. w żoliborskiej pracowni artystów Romana i Ady Klewinów, kontynuując w slapstickowej formie teatralne zainteresowania poety i skupionej wokół niego grupy przyjaciół. Inspiracją dla krótkich, improwizowanych filmów były codzienne, proste sytuacje, często za scenariusz służyły też sny Mirona Białoszewskiego. Sen był dla poety dziełem równoważnym utworowi literackiemu bądź filmowemu. W czasie „filmikowania” Białoszewski wcielał się nie tylko w reżysera sytuacji na granicy rzeczywistości i teatru, ale też w inspiratora towarzyskich figli. [TF]

PROGNOZA

2012

wydruk na tkaninie poliestrowej, 1600 × 130 cm

Cezary Bodzianowski (ur. 1968 w Szczecinie) to artysta-performer, autor oszczędnych, dyskretnych w swojej naturze działań. Inscenizuje krótkie, podszyte absurdem historie i sceny, których jest głównym bohaterem — to, co robi, nazywa „osobistym teatrem zdarzeń”. Jego twórczość ma wiele wspólnego z tradycją dadaistyczną. Akcje Bodzianowskiego rozgrywają się najczęściej poza przestrzeniami galerii, a artysta w sposób delikatny, a czasem wręcz niezauważalny, ingeruje w zastaną rzeczywistość.

Praca „Prognoza” (baner z hasłem „Jaka sztuka dziś, taka Polska jutro”) to kolejna inteligentna interwencja miejska artysty. Z jednej strony możemy ją rozumieć jako subtelny krytykę instytucjonalną, w której artysta, korzystając z hasła będącego parafrazą PRL-owskich sloganów propagandowych, ironizuje na temat funkcji muzeum skupionego na promowaniu sztuki współczesnej w życiu polskiego społeczeństwa. Z drugiej strony praca artysty przypomina interwencje ruchu Occupy, np. wdrapywanie się na dachy ważnych instytucji i umieszczanie na nich hasła. W tym kontekście Bodzianowski, znany ze swojej niechęci do bezpośredniego wprzęgnięcia sztuki w jakiegokolwiek funkcjonalizmu społeczno-polityczne, swojej interwencji nadaje charakter deklaracji artystycznej, podkreślając, iż tylko bezinteresowna sztuka może coś zmienić. [ML]

PODRÓŻNIK / CĂLĂTORUL	1970
drewniane krzesło, wydruk na papierze, 89 × 23,5 cm	
EGO	2002
kolaż, tempera, rysunek na papierze, 58,2 × 17,5 cm	

Geta Brătescu (ur. 1926 w Ploeshti) jest rumuńską artystką. Choć jej twórczość wyrasta z rysunku, od lat 70. łączy różne środki wyrazu: oprócz rysunku i grafiki – tkaninę, kolaż, film, fotografię, performans i formę literacką. Delikatne, poetyckie dzieło Brătescu charakteryzuje ogromna swoboda w eksperymentowaniu z przywiązaniem do klasycznej formy i tradycyjnego warsztatu.

„Podróżnik” to żartobliwy autoportret – starodawny, drewniany, rozkładany taboret „ożywiają” przyklejone do okrągłego siedziska fotografie oczu artystki. Brătescu często sięga po przedmioty z najbliższego otoczenia, sprzęty domowe, które, nosząc różne historie, tworzą jej osobistą mitologię. Ważny jest ich związek z domem-pracownią, którą artystka traktuje nie tylko jako miejsce pracy, ale jako swoje alter ego. Dla Brătescu, która uwielbiała podróżować i prowadziła rodzaj dziennika w formie notatników-kolaży, podróż jest metaforą stanu mentalnego, w którym czas i przeżycia ulegają nawarstwieniu.

Zagęszczenie znaczeń i osobistych symboli właściwe życiu psychiczemu charakteryzuje też późniejszy autoportret artystki, zatytułowany „Ego”. Długa, składana w harmonijkę forma z papieru – rodzaj zwoju z dekoracyjnym ornamentem – tworzy obiekt-książkę. W pracy tej Brătescu łączy rysunek i tekst, dwa odrębne „pierwiastki”, które w odmienny sposób ujawniają ukryte w psychice treści. [MM]

PROTESTACYJNE KARAOKE /
REBEL KARAOKE

2011-2012

interaktywna instalacja wideo, 11'45''

Iwan Brażkin (ur. 1985 w Rostowie nad Donem, Rosja) jest moskiewskim artystą i lewicowym aktywistą politycznym. Stosuje zróżnicowane środki wyrazu — od wideo po grafikę. W swojej twórczości zajmuje się radzieckim dziedzictwem: awangardą lat 20. i codziennością ZSRR czasów stagnacji, jednak główne tematy jego prac to krytyka współczesnego rosyjskiego nacjonalizmu, klerykalizmu i kultury masowej.

Instalacja „Protestacyjne karaoke” nawiązuje do wcześniejszej pracy Brażkina zatytułowanej „Głos ludu” (2010) i przenoszącej w przestrzeń wystawienniczą głos „ludzi uciśnionych”, tych, których społeczeństwo kapitalistyczne nie chce słyszeć. Widz zostaje zarzucony żądaniami i skargami strajkujących robotników, przemówieniami i komentarzami z mityngów politycznych, skandowanymi na demonstracjach hasłami. Ulica wkracza w przestrzeń galerii, niesłyszani mają wreszcie głos. „Karaoke” to także praca o tematyce społeczno-politycznej. Jej podstawę stanowi DVD z dokumentacją mniej lub bardziej aktualnych wydarzeń politycznych na świecie — demonstracji, protestów, manifestacji — zapisanych w formacie karaoke. Instalacja ta zderza z sobą politykę i rozrywkę: widz otrzymuje możliwość „wzięcia udziału”, zsolidaryzowania się z żądaniami stawianymi podczas wydarzeń, w których nie uczestniczył, zlania się z tłumem protestujących i przybrania tożsamości politycznej. [MD]

GRAMOFON

1981

instalacja dźwiękowa, 48 × 35 cm; wysokość 11 cm; wraz z ramionami 28 cm

Wojciech Bruszewski (ur. 1947 we Wrocławiu, zm. 2009 w Łodzi) był jednym z pionierów polskiej sztuki video, sztuki dźwięku oraz wykorzystywania w sztuce nowych technologii komputerowych. W latach 70. współtwórca i jeden z głównych filarów Warsztatu Formy Filmowej, najważniejszej formacji polskiego kina eksperymentalnego. Brał udział w wystawach dOCUMENTA 6 (1977) i dOCUMENTA 8 (1987) w Kassel.

„Gramofon” to jedna z najbardziej emblematicznych instalacji Bruszewskiego, zaprezentowana po raz pierwszy na IX Spotkaniach Krakowskich w listopadzie 1981 roku. „Spreparowany” przez artystę gramofon został wyposażony w cztery ramiona, cztery wzmacniacze akustyczne i cztery głośniki. Każda igła, niezależnie od pozostałych, w tym samym czasie odtwarza muzykę z tej samej płyty. W 1981 roku w Krakowie gramofon odtwarzał płytę z poezją Norwida, jednak zdaniem artysty najlepsze rezultaty dawało odtwarzanie kwartetu wiolonczelowego Pabla Casalsa. Bruszewski w tej pracy kontynuuje swoje medialne eksperymenty z lat 60. i 70., polegające na badaniu roli przypadku w sztuce oraz na analizie relacji między dźwiękiem a obrazem. „Gramofon” wpisuje się w klasyczny już cykl generatywnych instalacji dźwiękowych artysty, takich jak: „Sternmusik” (1979), „Muzyka telewizyjna” (1979) czy „Telewizyjna kura” (1979). [ŁR]

LEGOWISKO BEZDOMNEGO	2005
tektura, papier, taśma klejąca, 212 × 170 × 48 cm	
POWIETRZE	2003
tektura, farba akrylowa, taśma klejąca; 17 elementów, 17 × 32 × 33 cm	

Michał Budny (ur. 1976 w Lesznie) jest autorem rzeźb i instalacji, w których multiplikuje przedmioty użytkowe, rzeczy służące człowiekowi i żyjące z nim w symbiozie. Artystę interesuje półmaterialny, delikatny byt jego prac, dlatego używa tanich materiałów: podstawowym tworzywem jego artystycznych rekonstrukcji przedmiotów i zjawisk jest papier. Prace Budnego zwracają uwagę na obcość otaczających nas rzeczy, które milczą, nie komunikują się, chcą pozostać niedostępne naszemu poznaniu – oglądamy makiety, modele lub atrapy, których najważniejszym zadaniem jest potwierdzanie bytowej niepewności. Wydaje się, że przedmioty Budnego żyją swoim życiem, któremu artysta uważnie się przygląda i do którego czasami udaje mu się zbliżyć.

Pokazywane na wystawie „Legowisko bezdomnego” jest nietrwałą rzeźbą z tektury i taśmy klejącej. Autor nazywa je „opowieścią o architekturze stworzonej nieświadomie”. Budny rekonstruuje zauważony na ulicy obiekt – namiastkę domu czy łóżka – podkreślając jego szlachetną formę i kompozycję, która kontrastuje z tanim, nieszlachetnym materiałem. Przewrotność polega tu na zderzeniu finezyjnej, abstrakcyjnej architektoniki z tymczasowością zrobionego z tektury miejsca do spania. „Legowisko” staje się, wbrew swojej przyziemnej nazwie, obiektem pełnym delikatnego geometrycznego piękna.

Praca „Powietrze” to trójwymiarowe puzzle, które jest opowieścią o znajomości dwóch mężczyzn. Elementy niebieski i czerwony to modele domów, szare to otaczające je powietrze. W rzeczywistości oba budynki dzielą tysiące kilometrów, jeden to warszawski blok, drugi – kamienica w Nowym Jorku. Dzielą je bryły powietrza, łączy przyjaźń oparta na zażytej korespondencji – artysta i jego przyjacieli nigdy się nie spotkali. [TF]

OCZODOŁY

2010

instalacja składająca się z 5 obrazów olejnych
180 × 180 cm; 190 × 130 cm; 190 × 130 cm; 180 × 130 cm; 160 × 160 cm

Rafał Bujnowski (ur. 1974 w Wadowicach) jest malarzem, grafikiem, autorem filmów wideo, instalacji i akcji artystycznych. Od 1995 do 2001 razem z Marcinem Maciejewskim, Wilhelmem Sasnałem, Markiem Ćrkiem i Józefem Tomczykiem „Kurosawą” współtworzył Grupę Ładnie. Twórca Galerii Otwartej, działającej w latach 1998–2001 na bilbordach w centrum Krakowa. Jest laureatem Kunstpreis Europas Zukunft (2005).

Twórczość Rafała Bujnowskiego tematy czerpie głównie z najbliższego otoczenia. Jego obrazy tworzą krótsze lub bardziej rozbudowane serie, będąc analizą malarskiego medium i często zaprzeczając jego tradycyjnym cechom. W pracy „Oczodoły” Bujnowski przedstawia zimne, architektoniczne kadry nieukończonego apartamentowca, przywołując kryzys ekonomiczny ostatnich kilku lat, jak również dobrze znane z polskiego krajobrazu pustostany — symbol nieokreślonych aspiracji, gorączkowego zapału, pieniędzy i ich braku. Ustawione na podłodze monumentalne obrazy doskonale imitują fakturę surowej, betonowej ściany, a czarne, połyskujące w świetle czeluście otworów okiennych sprawiają wrażenie obiektów przestrzennych o wyjątkowo realistycznym charakterze. Seria ta nawiązuje do wcześniejszego cyklu „Lamp Black” (2007), w którym Bujnowski zamalował monochromatyczne, czarne płótna w taki sposób, że zmieniały się w zależności od kąta patrzenia i padającego światła. Tematem tego conceptualnego malarstwa — podobnie jak w „Oczodołach” — były zupełnie czarne powierzchnie, które odbijają światło. [ML]

ARBEIT

2011

film 16 mm przetransponowany na HD, 39'00''

Duncan Campbell (ur. 1962 w Belfaście, Irlandia Północna) jest jednym z najbardziej intrygujących współczesnych artystów pracujących z medium filmowym. Zastąpił nowatorskim podejściem do narracji filmowej, łączy płynnie formułę dokumentu ze sposobami opowiadania przejętymi z fikcji fabularnej.

W filmie „Arbeit” Campbell podejmuje rozważania na temat poglądów niemieckiego ekonomisty Hansa Tietmeyera, eksperta i polityka, który miał ogromny wpływ na wprowadzenie wspólnej europejskiej waluty. Ze starych kronik filmowych, zdjęć archiwalnych, reklam i głosu narratora artysta buduje opowieść, w której ujawnia nieoczekiwane związki między ludźmi, teoriami i anegdotami, starając się dociec źródeł współczesnego kryzysu ekonomicznego. Mimo nieprzerwanej w ostatnich dwudziestu latach obecności tego polityka w międzynarodowych strukturach władzy, Campbell celowo rezygnuje z bezpośrednich odwołań do współczesności i przedstawia Tietmeyera jako postać z zamierzczłej już historii. Praca ta to także bardzo charakterystyczny dla twórczości Campbella namysł nad niemożliwością obiektywnego reprezentowania przeszłości i narracji historycznej. [NS]

<p>KOBIETA Z APARATEM FOTOGRAFICZNYM (CANDICE BERGEN/MINOLTA #1) / WOMAN WITH A CAMERA (CANDICE BERGEN/MINOLTA #1)</p>	<p>2011</p>
<p>c-print, 81 × 95,3 cm</p>	
<p>MAGAZYN ZOOM (JEROME DUCROT) / ZOOM (JEROME DUCROT)</p>	<p>2008</p>
<p>c-print, 104 × 128 cm</p>	

Anne Collier (ur. 1970 w Los Angeles) jest amerykańską artystką konceptualną, która w swej praktyce twórczej skupia się na dekonstrukcji medium fotografii. Artystkę fascynują mechanizmy i wehikuły dystrybucji obrazów we współczesnej kulturze wizualnej, w szczególności okładki płyt i książek oraz reklamy w prasie popularnej z lat 70. i 80.

W należących do kolekcji Muzeum pracach Collier stosuje sztukę zawłaszczania wobec ikonicznych przedstawień kobiety z aparatem fotograficznym, znanych z okładek i reklam profesjonalnych magazynów rynku fotograficznego. Artystka rejestruje te zdjęcia własnym aparatem cyfrowym i tworzy z nich minimalistyczne kompozycje na białym tle, badając w ten sposób formy reprezentacji i tożsamości fotografowanych modelek-fotograficzek, które występują w roli atrakcyjnej oprawy zaawansowanych technologicznie urządzeń. Przykładem tego jest studium reklamy aparatu Minolta: przedstawia ono Candice Bergen, znaną amerykańską aktorkę i fotoreporterkę magazynów „Life”, „Playboy” i „Esquire”, w pozie sugerującej emancypację i spełnienie zawodowe, która mimowolnie pada ofiarą uprzedmiotawiającego, fetyszyzującego spojrzenia. Również w pracy „Magazyn Zoom (Jerome Ducrot)” Collier zwraca uwagę na fakt, że skierowana do męskich konsumentów oferta pism specjalistycznych często korzysta z przesyconego seksualnością wizerunku kobiet. Kompozycje Collier stają się refleksją nad wizualną władzą dystrybucji zdjęć analogowych zarówno przed fenomenem Internetu, w dobie masowego przekazu, jak i nad ich obecną konsumpcją w erze cyfrowej dematerializacji. [NS]

**NASZ AKTUALNY WIZERUNEK:
ALEJANDRA / NUESTRA IMAGEN
ACTUAL: ALEJANDRA**

2012

farba winylowa oraz tusz na emalii akrylowej na papierze typu Kraft, 300 × 400 cm

Abraham Cruzvillegas (ur. w 1968 roku w mieście Meksyk) jest artystą konceptualnym i rzeźbiarzem, pracuje najczęściej z obiektami znalezionymi: przedmiotami codziennego użytku, rękodziełem, opakowaniami, instrumentami muzycznymi. Bada strategię samoorganizacji (używa określenia „autoconstrucción” – autokonstrukcji) w miastach Ameryki Łacińskiej: tymczasową architekturę, amatorskie projektowanie, ale także niezależne ruchy społeczne.

Praca „Nasz aktualny wizerunek: Alejandra” jest częścią cyklu wielkoformatowych portretów małą, rysowanych na papierze za pomocą miotły – użycie tego narzędzia wymaga od artysty „tañca” wokół planszy papieru. Jedną z inspiracji dla Cruzvillegasa, który szukał politycznych implikacji prostej czynności, jaką jest rysowanie, były pochodzące z pierwszej połowy XIX wieku listy koreańskiego malarza Kima Jeonghui do przyjaciela, tłumacza Yi Sangyeoka. Zawierały one rysunki, m.in. zimowy pejzaż z domem pokrytym śniegiem, które Cruzvillegas traktuje jako polityczną deklarację, skargę artysty na uchodźctwie. Meksykański artysta przypomina jeszcze jeden polityczny wątek – w Ameryce Łacińskiej figura mały człokształtnej często była używana w zjadliwych politycznych paszkwiłach, rysunkach satyrycznych i pamfletach. Każdy z rysunków został zatytułowany imieniem jednego z członków rodziny artysty – wedle podobieństwa do któregoś z gatunków naczelnych. [SC]

INTERPRETACJA OBSERWACJI 01 / INTERPRETATION OF OBSERVATION 01	2009
olej na płótnie, 70,3 × 80,2 cm	
INTERPRETACJA OBSERWACJI 04 / INTERPRETATION OF OBSERVATION 04	2009
olej na płótnie, 40 × 80 cm	
INTERPRETACJA OBSERWACJI 05 / INTERPRETATION OF OBSERVATION 05	2009
olej na płótnie, 70,3 × 80,2 cm	

Olga Czernyszewa (ur. 1962 w Moskwie) jest rosyjską artystką interdyscyplinarną, jedną z najbardziej cenionych przedstawicielek współczesnej artystycznej sceny moskiewskiej. Zajmuje się przede wszystkim filmem, fotografią oraz instalacją. Jej prace czytać można jako szkic antropologiczny społeczeństwa postsowieckiego w różnych odstępach czasowych.

Prace Olgi Czernyszewej są istotne dla kolekcji Muzeum ze względu na zainteresowanie – i artystki, i instytucji – kwestiami trudnej transformacji, jaką od lat 90. przechodzą społeczeństwa posttotalitarne. Pokazując marginalne scenki i wydarzenia dnia codziennego: siedzących na ławce zamiataaczy ulic, mężczyzn malujących chodnik, uliczną handlarke z naręczem biustonoszy, artystka poddaje fragmentaryzacji „wielką narrację” kultury sowieckiej i tematyzuje codzienność współczesnego kapitalizmu. Jej obrazy olejne z serii „Interpretacja obserwacji” czy akwarele z serii „Obywatele” i „Ruchome święto” są poetycką ilustracją dzisiejszych pozostałości czasów komunizmu. Czernyszewa – ze sporą dawką liryzmu, humoru i melancholii – stawia pytania o rolę artysty jako obserwatora i kronikarza wydarzeń. [MD]

BEZ TYTUŁU 25, GODZ. 11.00–15.00,
1 WRZEŚNIA 2012 /
UNTITLED 25, 11.00 AM–3.00 PM,
SEPTEMBER 1. 2012

2012

szkło akrylowe, laminat Formica, taśmy bokserskie, sznurek, 220 × 128 × 111,1 cm

Julia Dault (ur. 1977 w Toronto, Kanada) jest rzeźbiarką, malarką oraz wykładowczynią w prestiżowej Parsons, The New School for Design. Jednym z podstawowych punktów odniesienia w sztuce Dault jest postmodernistyczny język wzornictwa, odczytywany za pomocą giętkiej, niekiedy żartobliwej formy, odważnego zastosowania koloru oraz tworzyw syntetycznych.

Praca „Bez tytułu 25, godz. 11.00–15.00, 1 września 2012” to abstrakcyjna instalacja w kontrastujących barwach czerni i różu wykonana z nieoczywistych materiałów: plexi, laminatu Formica, taśm bokserskich oraz sznurka. Tytuł i kształt rzeźby sugerują zainteresowanie procesem tworzenia pracy in situ (tytuł wskazuje na czas zmagania się z konstrukcją i kietznania struktury bębna sznurkiem), a jej organiczna forma kontrastuje z syntetyczną materią. Praca ta to charakterystyczne dla Dault poszukiwanie związków między formą a przestrzenią; mimo stabilizujących ją sznurów, taśm i podpierającej ściany, rzeźba sprawia wrażenie dynamicznej ekspansji kolorów i substancji. [NS]

BAŁWAN CYTATÓW

2008

instalacja: lodówka, śnieg, guziki, 200 × 80 × 70 cm

Oskar Dawicki (ur. 1971 w Stargardzie Szczecińskim) jest artystą multimedialnym, performerem, współtwórcą działającej od 2001 roku Grupy Azorro (wraz z Igorem Krenzem, Wojciechem Niedzielko i Łukaszem Skąpskim). Twórczość Dawickiego krąży wokół podstawowych kwestii egzystencjalnych, a także komentuje rzeczywistość świata sztuki i miejsce, jakie w tym świecie zajmuje on sam. Pełen dystansu, nierzadko absurdu, ironiczny humor jest cechą rozpoznawczą twórczości Dawickiego, tak jak niebieska brokatowa marynarka jest statym elementem jego działań performatywnych.

„Bałwan cytatów” to ironiczna rzeźba wanitatywna wykonana z nietypowego materiału — śniegu, wymagająca nieustannej opieki, niejako „podtrzymywania przy życiu”. Na guzikach bałwana, jedynej trwałej części pracy, znajdują się cytaty z „Rozmyślań” rzymskiego filozofa i cesarza Marka Aureliusza. Fragment z księgi X „Rozmyślań” mógłby być mottem dla ironiczno-melancholijnej taktyki artystycznej Dawickiego: „Albo tu żyjesz i już się do życia przyzwyczaiłeś, albo sam się wynosisz na tamten świat i tego chciałeś; albo umierasz i służbę swą odbyłeś. Poza tym nic. Bądź więc dobrej myśli”. [MAV]

POTWÓR / MONSTER

2011

animacja poklatkowa z gliny, wideo, 5'01''

Nathalie Djurberg (ur. 1978 w Lysekil, Szwecja) to artystka nagrodzona Srebrnym Lwem na 55. Międzynarodowym Biennale Sztuki w Wenecji w 2009 roku. Jest autorką poklatkowych animacji z plastelinowymi postaciami w rolach głównych, które odgrywają scenki w groteskowej rzeczywistości pełnej okrucieństwa, diabolicznego erotyzmu i perwersji.

Tytułowy bohater filmu „Potwór” pada ofiarą autodestrukcji w klaustrofobicznym pokoju zastawionym stołami i kredensami ze szkłem, co obserwujemy przy dźwiękach delikatnej muzyki skomponowanej przez Hansa Berga – podobnie jak w przypadku innych prac Djurberg, muzyka ma tu fundamentalne znaczenie dla integralności dzieła. Artystka chłodnym okiem przygląda się plastelinowemu potworowi, który nieporadnie i zachłannie porusza się w scenerii z kruchego przezroczystego szkła. Mimo bajkowej, kolorowej estetyki, animacja Djurberg podkreśla naszą przynależność do świata przemocy i ekscesu oraz pragnienie intensywności życia w jego najbardziej gwałtownych, zwierzęcych przejawach. [NS]

HOŁD DLA LUISA BUÑUELA /
HOMAGE TO LUIS BUÑUEL

2012

instalacja, 400 x 400 cm

Praca jest w procesie zakupu do kolekcji Muzeum. Dzięki uprzejmości galerii kurimanzutto, Meksyk

Jimmie Durham (ur. w 1940 roku w Waszyngtonie, Arkansas) jest rzeźbiarzem, poetą, aktywistą działającym na rzecz rdzennej ludności indiańskiej w Ameryce Północnej. Jego prace artystyczne oparte są najczęściej na kombinacjach znalezionych przedmiotów, pisanych ręcznie tekstów, rysunków, totemów – wywołując iluzję obcowania ze sztuką „nieznanego plemienia”, istniejącą poza czasem i światową historią sztuki.

Instalacja Jimmiego Durhama powstała jako hołd dla hiszpańskiego reżysera i scenarzysty Luisa Buñuela. Jest to dom bez ścian i sufitu wypełniony kuriozami, rzemiosłem, przedmiotami codziennego użytku. Wśród tych obiektów o niejasnym statusie są czaszki zwierząt, stare książki, opony traktora, baryłki ropy naftowej, pień drzewa, części samochodu. Durham oddaje surrealistycznego ducha wczesnej twórczości Buñuela, tworząc enigmatyczną konstelację obiektów, według przepisu na „przypadkowe spotkanie na stole sekcyjnym maszyny do szycia i parasola”, tym razem o folkowo-ludycznym charakterze. Instalacja artysty odsyła nas do pojęcia „sztuki globalnej” – czyli sztuki pochodzącej z wielu lokalnych tradycji nowoczesności – zastępującego dotychczasową wizję uniwersalnej sztuki współczesnej, będącej często narzędziem kulturowej kolonizacji. [SC]

8 PRACZ CYKLU:
NOTATNIKI / CARNETS

2006–2008

druk offsetowy (skany z notatnika artystki), różne wymiary

EURYDYKA NR 15 / EURIDICE N. 15

1994–1996

technika olejna, fotokopia na papierze, 35,1 × 61,4 cm

EURYDYKA NR 48 / EURIDICE N. 48

2001–2006

technika olejna na papierze, 26,4 × 34,4 cm

Bracha L. Ettinger (ur. 1948 w Tel Awiwie) jest izraelską artystką interdyscyplinarną uprawiającą malarstwo, rysunek, fotografię. Poza działalnością artystyczną zajmuje się również teorią sztuki i psychoanalizą. Łączy sztukę z zagadnieniami teoretycznymi, tworząc instalacje, ale także organizując wykłady i dyskusje.

Od wczesnych lat 80. w swojej praktyce twórczej Bracha Ettinger łączy malarstwo z teorią. Jej notatniki i książki artystyczne zestawiają — na przestrzeni jednej kartki lub płótna — rysunki, kserokopie, graficzne zabawy pigmentem z zapisami myśli, rozmów i wspomnień. Artystka pracuje też nad rozłożonymi w czasie seriami obrazów, w których najwyraźniej rysują się kluczowe dla jej sztuki zagadnienia: ponadpokoleniowe przekazywanie pamięci, osobista i historyczna trauma, Holokaust i doświadczenie dwóch wojen światowych, a także kobiecość i macierzyństwo, formalna i symboliczna gra między światłem a cieniem.

Seria „Eurydyk” to nawiązanie do mitycznej postaci-cienia istniejącej między życiem a śmiercią, figury miłości i straty, piękna i przemijania. W obrazach Ettinger Eurydyka jest znakiem ujednostkowania i uogólnienia, figuracji i abstrakcji jednocześnie. Kolaże łączące różne kształty i materiały zacierają się w długim procesie abstrakcji: zamazywania i ujednocniania, z którego wyłaniają się formy będące, według słów artystki, „obecnościami fantomatycznymi” i „materialnymi znakami przetrwania”. [MD]

MOGLIŚMY BYĆ WSZYSTKIM,
CZYM CHCIELIŚMY BYĆ /
WE COULD HAVE BEEN EVERYTHING
THAT WE WANTED TO BE

2011

zegar dziesiętny (czarny), średnica 100 cm; głębokość 31 cm

Ruth Ewan (ur. 1980 Aberdeen, Szkocja) jest brytyjską artystką, autorką wielu performansów, instalacji oraz prac graficznych. Sięga w nich po dawno zapomniane lub zmarginalizowane wątki historii politycznej oraz społecznej, poddając je współczesnej interpretacji i podkreślając ich aktualność.

Praca „Mogliśmy być wszystkim, czym chcieliśmy być” to zegar, który pokazuje czas dziesiętny, oparty na podziale doby na 10, a nie 24 części. Północ wybija o godzinie dziesiątej, południe o siedemnastej, godzina składa się ze stu minut, a minuta ze stu sekund. Ta radykalna propozycja zmiany systemu liczenia czasu nie jest niczym nowym. Zegar Ewan jest odwołaniem do historycznej próby zdefiniowania i racjonalizowania kalendarza. 5 października 1793 w dopiero co powstałej po rewolucji Republice Francuskiej odrzucono powszechnie używany kalendarz gregoriański na rzecz nowego modelu – Francuskiego Kalendarza Republikańskiego, który był w oficjalnym użyciu przez następnych dwanaście lat, wnosząc idee nowej Republiki bezpośrednio do codziennego życia obywateli. Przypominając nam o tym zapomnianym produkcie rewolucji, Ewan mówi też o zjawisku wykorzystania zegara jako narzędzia politycznej kontroli, kluczowego – wraz z rozwojem rewolucji przemysłowej – w zarządzaniu pracownikami. [NS]

CIAĞŁOŚĆ / CONTINUITY

2012

film HD, 40'00''

Omer Fast (ur. 1972 w Jerozolimie) to izraelski artysta na stałe mieszkający w Niemczech. W swoich filmach bada, w jaki sposób media, takie jak telewizja i kino, przetwarzają i konstruują rzeczywistość. Fast analizuje również ramy, w jakich tworzymy opowieści na temat świata i na własny temat oraz pyta o wpływ, jaki mają na to media, pamięć i traumatyczne doświadczenia.

Praca „Ciągłość” (słowo „continuity” oznacza także szczegółowy scenariusz), pokazywana na jednej z najbardziej prestiżowych wystaw sztuki współczesnej ostatnich lat, dOCUMENTA 13 w Kassel (2012), opowiada o „powrocie” młodego niemieckiego żołnierza ze służby wojskowej w Afganistanie. Rodzice odbierają go ze stacji kolejowej i wiozą do domu, gdzie wspólnie jedzą kolację i próbują rozmawiać. Film pokazuje trzy warianty tej samej sytuacji, każdorazowo z innym aktorem w roli powracającego z wojny syna, na wielu poziomach odstawiając niemożność poradzenia sobie przez współczesne społeczeństwa Zachodu z doświadczeniem wojny, w którą się zaangażowały. Jest to również bardzo interesujący eksperyment formalny, w którym realizm płynnie przenika się z poetyką charakterystyczną dla kina grozy. [NS]

IKONOSTAS (STRUKTURA BIAŁKOWA
– ŁAŃCUCH PRZESTRZENNY) /
ICONOSTASE (PROTEINIC
STRUCTURE – SPACE CHAIN)

2010–2011

instalacja, wymiary zmienne

Yona Friedman (ur. 1923 w Budapeszcie) karierę architekta, urbanisty, artysty i teoretyka rozpoczął we Francji w latach 50. Jest twórcą idei architektury mobilnej, czasowej, efemerycznej, na co wpływ miały zapewne jego doświadczenia uciekiniera wojennego i emigranta. W swoich manifestach podkreślał konieczność dostosowania architektury do ciągłych zmian, które narzuca rosnąca mobilność ludzi, chciał też, by architektura zapewniała im wolność wyboru sposobu życia. Te zainteresowania rozwinęły się w teorię miasta otwartego – wiszące miasto, *Ville Spatiale*, miało zostać zbudowane ponad istniejącymi miastami i osadami. Dziś, w czasach rozczarowania nieskutecznym planowaniem miejskim, te utopijne koncepcje znowu stały się aktualne i inspirujące, a pomysły Yony Friedmana znajdują się w centrum dyskusji o rozwoju i humanizowaniu współczesnych miast. Na fali tego zainteresowania Friedman oprócz prac architektonicznych wykonywał także prace artystyczne, będące ilustracją i rozwinięciem jego pomysłów.

Instalacja Yony Friedmana znajdująca się w kolekcji Muzeum doskonale obrazuje wszystkie najważniejsze idee tego artysty i jest obecnie najważniejszą pracą z grupy jego późnych dzieł.

To istotne wprowadzenie w krytykę współczesnego miasta o sztywnym, ograniczającym mieszkańców planie urbanistycznym. „Ikonostas” daje też możliwość współczesnej rewizji ważnej w Polsce modernistycznej utopii – tworząc pracę dla Muzeum, Friedman postanowił odwołać się do teorii Formy Otwartej Oskara Hansena, z którym był w kontakcie artystycznym od późnych lat 50. Zaprojektował utopijne muzeum złożone ze sferycznych przestrzeni przypominających struktury łańcuchów białkowych. Nowa przestrzeń dla sztuki miałyby być maksymalnie elastyczna, podatna na zmianę i gotowa na przyjęcie trudnej do przewidzenia sztuki przyszłości. [TF]

DOJEŹDZĄCY DO PRACY / NAVETISTII	1972
4 obrazy, olej na płótnie, każdy: 48 × 38 cm	
MARICA NAD MORZEM / MARICA AT THE SEASIDE	1971-1974
kolaż na tekturze, 100 × 70,3 cm	
BOKS / BOXING	1977
zdigitalizowany film 16 mm bez dźwięku, 1'52''	

Ion Grigorescu (ur. w 1945 r. w Bukareszcie) jest jednym z najbardziej charyzmatycznych i oryginalnych artystów z byłego bloku wschodniego. Wykształcony jako malarz, był jednym z pierwszych rumuńskich conceptualistów, „piewców antysztuki”, postulujących radykalne scalenie działalności artystycznej z życiem codziennym. Jest autorem filmów, cykli fotograficznych, akcji dokamerowych, rysunków i kolaży, w których dokumentował zarówno swoje prywatne życie, jak i drogę, jaką przeszło rumuńskie społeczeństwo od reżimu komunistycznego do realiów ekspansywnego kapitalizmu.

Seria „Dojeżdżający do pracy” to portrety ludzi w środkach masowej komunikacji. Sam artysta, pozbawiony możliwości pracy w Bukareszcie, przez wiele lat dojeżdżał — w odwrotnym niż wszyscy kierunku — do małej miejscowości, gdzie uczył rysunku w szkole podstawowej. Portrety te czytać można jako nieoczywiste świadectwo solidarności ludzi pracy. „Marica nad morzem” to jedna z wielu fotograficznych rejestracji życia prywatnego Iona Grigorescu, stawiająca pytanie o przenikanie się sfery publicznej i prywatnej — wątek, który w przewrotny sposób kontynuuje i rozwija film „Boks”, pokazujący nagiego i „walczącego z własnym cieniem” artystę. Z jednej strony jest to zapis bolesnego doświadczenia bycia zwróconym przeciwko sobie, walki z własnymi (lub narzuconymi przez ideologię) demonami. Z drugiej, oprócz gniewu, pulsuje w tych obrazach żywość i żwawość, a bokowanie wydaje się sposobem na utrzymanie formy, odczuwanie radości istnienia poprzez fizyczny wysiłek: Grigorescu opisuje izolację jako źródło cierpienia, ale i osobistej mocy. [MD]

ALBUM

2004

201 fotografii albumie, 29 × 40 × 9 cm, pokaz slajdów

Aneta Grzeszykowska (ur. 1974 w Warszawie) jest autorką fotografii, obiektów i filmów. Artystka często pracuje w duecie z Janem Smagą — w ten sposób powstały znane fotograficzne projekty o architekturze „Plan” (2003) i „YMCA” (2005). Indywidualne prace Grzeszykowskiej koncentrują się najczęściej na defragmentacji ciała i pamięci.

„Album” składa się z ponad dwustu fotografii, zebranych przez artystkę i jej rodzinę na przestrzeni trzech dekad. Typowe zdjęcia pamiątkowe, powstałe bez artystycznych motywacji, zostały w 2004 roku poddane specyficznemu zabiegowi — artystka starannie usunęła z nich własną postać. Na niektórych zdjęciach brak głównej bohaterki jest ewidentny (luka na grupowej szkolnej fotografii, brak dziecka na rękach matki itp.), inne mają bardziej abstrakcyjny charakter: pojawiają się fragmenty krajobrazu, architektura, nietypowo skadrowane wnętrza mieszkalne. Grzeszykowska podejmuje grę z mechanizmami zapamiętywania i zapomniania, jednocześnie umożliwiając wgląd w osobistą, emocjonalną, niemniej jednak „zredagowaną” biografię — prezentowaną bez udziału głównej bohaterki. Podczas 4. Biennale Sztuki Współczesnej w Berlinie (2006) „Album” pokazywany był w prywatnym mieszkaniu przy Auguststrasse. [SC]

WIELKA ROZMOWA

OD 1972 DO DZIŚ

zdigitalizowana projekcja slajdów, 7'25"

SZEŚCIENNA MASKA

1972

drewno, 40 × 24 × 8 cm

Wiktor Gutt (ur. 1949 w Warszawie) i Waldemar Raniszewski (ur. 1947 w Warszawie — zm. 2005 tamże) zaczęli wspólną działalność artystyczną na początku lat 70., studiując na warszawskiej ASP w pracowniach Jerzego Jarnuszkiewicza i Oskara Hansena. Ich wspólne działania skupione były na poszukiwaniach pozawerbalnych metod porozumiewania się. Artyści tworzyli głównie dokumentowane fotograficznie akcje i performansy.

„Wielka rozmowa” jest jednym z klasycznych dzieł polskiej neoawangardy lat 70. Gutt i Raniszewski poddali w niej krytycznej redefinicji koncepcję Formy Otwartej Oskara Hansena. Artyści wystąpili poza racjonalne rozważania nad komunikacją wizualną, zafascynowani komunikacją rytualną, pozawerbalną, właściwą kulturom plemiennym. Ten artystyczny dialog rozpoczął się w 1972 roku od spontanicznego pomalowania przez Gutta twarzy Raniszewskiego. W odpowiedzi Raniszewski stworzył kolorową maskę, starając się odtworzyć w drewnie malowidło, którym kolega pokrył jego twarz. Maską przybrała postać małego sześciannu — zgeometryzowanego modelu głowy Raniszewskiego. Model przeskalowano następnie do wielkości 2 × 2 m; jego wnętrze stało się tłem dla interakcji artystów i ich przyjaciół. Gutt: „Równolegle byliśmy aktywni w przestrzeni miasta i natury. Po roku sześciann został przeniesiony w góry i nasza rozmowa i kolejne spotkania miały charakter inicjacyjny”. Kolejne wypowiedzi „rozmawiających” artystów doprowadziły do powstania niezwykłego, rozwijającego się przez ponad trzydzieści lat dzieła procesualnego. Wiktor Gutt podkreśla, że śmierć Raniszewskiego w 2005 roku nie stanowiła zamknięcia „Wielkiej rozmowy”: „W 2009 zrealizowałem rekonstrukcję pierwszego malowania z 1972 roku, tym razem na czarnoskórej Adji Djallo z Senegalu. Czas w «Wielkiej rozmowie» był i jest czasem wirtualnym, może biec w różnych kierunkach, jak w mitach”.

Współuczestnicy: A. Djallo, K. Chromiński, C. Chojnowski, A. Czebotar, Ł. Gutt, H. Gutt, D. Gutt, J. Jarnuszkiewicz, G. Kowalski, Z. Kulik, M. Kwiek, S. Miarka, M. Pałycka, J.S. Wojciechowski, K. Radomski, K. Raniszewski, I. Szum, B. Szulczewski, A. Wojdyno, H. Zawadzka. [ŁR]

W NIEDALEKIEJ PRZYSZŁOŚCI.
WARSZAWA /
IN THE NEAR FUTURE. WARSAW

2008

5 projekcji po 81 slajdów 35 mm

Sharon Hayes (ur. 1970 w Baltimore, Maryland), amerykańska performerka i aktywistka mieszkająca w Nowym Jorku, materiałem wyjściowym dla swojej sztuki czyni wydarzenia z życia publicznego: protesty i manifestacje, przemówienia polityczne, zapisy pseudoprocesów więźniów Guantanamo. Artystka odwołuje się do ruchu pacyfistycznego, do masowych ruchów w obronie swobód obywatelskich i równouprawnienia, a także do wystąpień na rzecz wolności słowa, które w USA osiągnęły kulminację w latach 60.

Latem 2008 roku Sharon Hayes prowadziła na ulicach Warszawy serię akcji zatytułowanych „W niedalekiej przyszłości. Warszawa”. Artystka użyła hasł-cytatów z niedawnych manifestacji i strajków — i pojawiała się z nimi w miejscach tamtych protestów. Obserwowała spontaniczne reakcje ludzi na slogany poruszające kwestie socjalne czy polityczne, często o anachronicznym dziś brzmieniu, jak te z wieców w fabrykach stolicy w latach zimnej wojny („Kto się zgodzi na wojnę w Wietnamie?”). Hayes prezentowała przechodniom hasła wyrwane z ich oryginalnego kontekstu historycznego, jakby chcąc ponownie wprowadzić je do obiegu i publicznej debaty. Była to próba zmiany postrzegania i rozumienia historii, a równocześnie odwołanie do dzisiejszych protestów — to warszawskie manifestacje górników, pielęgniarek, nauczycieli, mniejszości seksualnych czy środowisk pravicowych przyciągają uwagę mediów i społeczeństwa. Artystkę interesuje przyszłość demokracji i potencjalna siła „głosu ulicy”. [TF]

BEZ TYTUŁU (ARBEIT MACHT FREI) / UNTITLED (ARBEIT MACHT FREI)	2010
stal, 200 × 200 × 150 cm	
KRZYŻ DLA DWÓCH / CRUCIFIX FOR TWO	2010
drewno, 40 × 32,5 cm	

Jonathan Horowitz (ur. 1966 w Nowym Jorku) używa w swej sztuce bardzo różnych technik: wideo, rzeźby, instalacji dźwiękowych i fotografii. Swoją pozycję artystyczną zbudował na krytycznej analizie rozmaitych kulturowych konstruktów, takich jak medialny obraz wojny, konsumeryzm, płęć kulturowa.

„Bez tytułu (Arbeit Macht Frei)” to replika słynnego napisu z obozu zagłady Auschwitz, głoszącego, że „praca czyni wolnym” — maksymy, której groteskowa ironia stała się symbolem grozy Holokaustu. Napis z obozowej bramy został pocięty na trzy części podczas kradzieży dokonanej na zlecenie szwedzkiego neonazisty w 2009 roku i w tej formie odtworzył go artysta. Pomysł, by stworzyć replikę zniszczonego znaku — uświęconego jako memento jednego z najgorszych wydarzeń w historii — to wypowiedź świadomie prowokacyjna. Jej celem jest przywrócenie siły pamięci Holokaustu, która może słabnąć podtrzymywana jedynie rutynowym ceremoniałem upamiętniania.

„Krzyż dla dwóch” należy do podobnej grupy prac, do jego powstania zainspirowały artystę zbiory minimalistycznych rzeźb i obrazów w kolekcji Muzeum Holokaustu w Waszyngtonie. Horowitz podkreśla pewną manierę upamiętniania tragedii za pomocą eleganckich plastycznie prac, która wydaje się być mało adekwatna do zadań muzeum. Dodatkowo „Krzyż dla dwóch” odnosi się do ograniczonej uniwersalności symbolu chrześcijaństwa, zarówno w kontekście losu Żydów podczas Zagłady, jak i przemian współczesnego, zglobalizowanego świata. [JM]

NIEWIDZIALNE KOBIETY
SOLIDARNOŚCI /
INVISIBLE WOMEN OF SOLIDARITY

2009–2010

lightbox, wydruki cyfrowe, wymiary zmienne

Sanja Iveković (ur. 1949 w Zagrzebiu) jest artystką konceptualną, autorką rzeźb, instalacji, fotografii, filmów i performansów. Jednym z głównych tematów podejmowanych obecnie przez artystkę — pionierkę sztuki feministycznej w byłej Jugosławii — jest sytuacja kobiet w Europie Środkowo-Wschodniej po transformacji ustrojowej.

Projekt zrealizowany na zaproszenie Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie dotyczy marginalizacji w polskiej narracji historycznej, i w polityce, kobiet — uczestniczek ruchu wolnościowego, jakim była Solidarność. Chcąc postawić „pomnik niewidzialnych kobiet”, artystka skoncentrowała się na prywatnych narracjach, które nie zmieściły się ani w prawicowym, ani w lewicowym dyskursie współczesnego życia politycznego w Polsce. Jednym z pierwszych działań Iveković było „zawłaszczenie” okładki magazynu „Wysokie Obcasy” (dodatku do „Gazety Wyborczej”), na której znalazła się modyfikacja słynnego plakatu Tomasza Sarneckiego, użytego podczas pierwszych wolnych wyborów w Polsce w 1989 roku. Tam w cytacie z westernu „W samo południe” Gary Cooper zamiast rewolweru trzymał kartę wyborczą — teraz na plakacie znalazła się sylwetka kobiety. Częścią projektu była też publikacja na łamach „Krytyki Politycznej” (w „obrazkowym” wydaniu tego pisma, przygotowanym przez Artura Żmijewskiego i Maurycego Gomulickiego) portretów zaangażowanych w opozycyjną działalność kobiet, które, jak mówi Iveković, zostały wymazane ze zbiorowej pamięci. [SC]

ASFALT / ASPHALT

2012

asfalt, 150 × 150 × 150 cm

Żanna Kadyrowa (ur. 1981 w Browarach na Ukrainie) należy do kijowskiej grupy artystycznej R.E.P. (Revolutionary Experimental Space) i grupy muzycznej Penoplast. Eksperymentuje z różnymi mediami: malarstwem, grafiką, performansem, jednak od kilku lat głównym środkiem artystycznego wyrazu jest dla niej rzeźba — jest autorką przewrotnych w wymowie obiektów w przestrzeni publicznej kilku miast Ukrainy i Rosji.

Charakterystyczną cechą twórczości Żanny Kadyrowej jest praca w materiałach zaczerpniętych z codzienności. Glazura używana do wykładania łazienek staje się w rękach artystki surowcem do wyrobu popartowych, ironicznych form: ogromnej paczki papierosów LM czy skrzynki kafelkowych mandarynek, z cegieł powstaje gigantyczne nadgryzione jabłko, leżące na trawniku przed gmachem biblioteki... Znajdująca się w kolekcji Muzeum kulista rzeźba „Asfalt” jest wynikiem eksperymentu z innym, zupełnie banalnym i nieartystycznym materiałem. Kadyrowa najpierw „zmusiła” asfalt do wystąpienia w roli obrazów (wycięła fragmenty prawdziwej asfaltowej drogi i zawiesiła je na śnieżnobiałej ścianie galerii), a potem użyła go jako tworzywa przewrotnego pomnika. Asfaltowa kula z jednej strony oddziela się, jako rzeźba, od swego tła, a z drugiej — właśnie przez użyty materiał — doskonale się z nim zlewa. Za tę pracę artystka otrzymała w 2011 roku specjalną nagrodę kijowskiego Pinchuk Art Centre. [MD]

ROZGRZEWKA / WORKOUT

2011

wideo, 11'51''

Polina Kanis (ur. 1985 w Leningradzie, dziś: Petersburg) jest laureatką prestiżowych rosyjskich nagród dla młodych artystów. Jej zainteresowania dotyczą praktyk władzy i wychowania w społeczeństwie dyscyplinarnym.

Prace Poliny Kanis to zapis wideo sytuacji aranżowanych przez artystkę, w których podejmuje ona społecznie aktualne tematy wychowania, edukacji, indoktrynacji, a także sprawowania (i nadużywania) władzy. Artystka tworzy prowokacyjne sytuacje i sugeruje linię działania, jednak pozwala wydarzeniom rozwijać się według ich własnej dynamiki, co sprawia, że wiele z jej prac sytuuje się na granicy performansu i dokumentacji artystycznej. „Rozgrzewka” to wideo, w którym Kanis przygląda się modzie na aerobik i fitness kwitnącej w parkach dzisiejszej Moskwy. Patrzy na nią jak na dziwną hybrydę wspomnień o totalitarnej estetyce sportu, sowieckiego ideału harmonijnego rozwoju fizycznego, a także aktualnej, popkulturowej mody importowanej z miast Zachodu. Artystka występuje tu jako instruktorka aerobiku dla emerytów. Jest władca i sprawca, a „parkowa przyjemność” staje się dla jej uczestników testem na przetrwanie. [MD]

PARA

1989

stal, drewno, kora, ziemia, włosy ludzkie, tekstylia, fizeolina, pierze, wymiary zmienne

Leszek Knaflowski (ur. 1960 w Poznaniu) jest autorem instalacji, rysunków, audio-performansów i wideo. Był członkiem eksperymentalnych zespołów muzycznych Rasa, Drummachina i KOT. Współtworzył poznańską grupę Koła Klipsa (1983–1990). Realizacje Knaflowskiego z okresu działań grupowych odwoływały się do emocji, mrocznych intuicji, służyły budowaniu nieoczywistych relacji ze światem natury i religii.

Jedną z najważniejszych prac Knaflowskiego i Koła Klipsa jest „Para”, powstała w roku 1989. Pojawia się tu charakterystyczny dla artysty motyw krzyża-korzenia, organicznej, wijącej się formy mającej związek z jego psychodeliczno-duchowymi zainteresowaniami. Na postaniu ułożonym na warstwie błota i słomy spoczywają dwa korzenie zwieńczone „głowami” w kształcie krzyża – nasuwające skojarzenia z prehistorycznymi organizmami, które załęgły się w ludzkiej pościeli. Praca łączy w sobie wątki mistyczne i surrealne oraz chropowatą, brudną estetykę punk-rockowych zinów i plakatów. [MM]

SKRADZIONA HISTORIA
– STATUA WOLNOŚCI /
STOLEN HISTORY – STATUE OF
LIBERTY

2010

tkanina poliestrowa, stelaż z aluminium i włókna węglowego, wysokość 780 cm

SKRADZIONA HISTORIA /
STOLEN HISTORY

2008

wybór fotografii, c-print, 31,9 × 22,4 cm

Praca jest w procesie zakupu do kolekcji Muzeum. Dzięki uprzejmości Galleria Fonti, Neapol

Daniel Knorr (ur. w 1968 roku w Bukareszcie) jest artystą konceptualnym, tworzącym obiekty, sytuacje i interwencje w przestrzeni publicznej. Interesują go historia, zbiorowa pamięć, wyobrażenia polityczna, często zajmuje się również zagadnieniem walki o przestrzeń publiczną – ścierania się we współczesnych miastach, zwłaszcza w Europie Środkowo-Wschodniej, różnych interesów i ideologii.

Instalacja „Skradziona historia – Statua Wolności” została zaprezentowana po raz pierwszy podczas łódzkiego Biennale Sztuki w 2010 roku, stanęła wtedy na jednym z podwórek przy ulicy Piotrkowskiej. Jest to gigantyczna czapka-kominiarka dla amerykańskiej Statuy Wolności. Dwa lata wcześniej Knorr zakładał kominiarki na pomniki w Kopenhadze (w ramach Kwadriennale Sztuki Współczesnej U-TURN), nadając historycznym postaciom – królom, biskupom i generałom – wygląd terrorystów. Po kilku godzinach interweniowała policja i kominiarki zostały usunięte przez organizatorów wystawy. Artysta odnosi się do metod konstruowania w przestrzeni publicznej oficjalnych narracji historycznych, zadając jednocześnie pytanie o to, co i w jaki sposób powinniśmy pamiętać, a co starać się wymazać z naszej zbiorowej, wspólnotowej pamięci. [SC]

Grzegorz Kowalski (ur. 1942 w Warszawie) jest rzeźbiarzem, performerem, twórcą instalacji, pedagogiem, krytykiem sztuki i eseistą. Po dyplomie na Wydziale Rzeźby Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie (1965) był asystentem w pracowni Projektowania Brył i Płaszczyzn Oskara Hansena i w pracowni rzeźby Jerzego Jarnuszkiewicza. Hansenowska teoria Formy Otwartej wpłynęła na jego rozumienie relacji artysta-odbiorca i dzieło-otoczenie.

Archiwum Pracowni prof. Grzegorza Kowalskiego, prowadzonej na warszawskiej ASP od 1985 roku i zwanej przez studentów Kowalnią, obejmuje dokumentację prac i działań studentów, wśród których były takie osobowości twórcze jak Jacek Adamas, Paweł Althamer, Katarzyna Górna, Katarzyna Kozyra, Jacek Markiewicz, Anna Molska, Anna Niesterowicz czy Artur Żmijewski. O wyjątkowości pracowni, której absolwenci w znaczący sposób wpłynęli na obraz sztuki polskiej ostatnich dwóch dekad, zwłaszcza tzw. sztuki krytycznej, zdecydowała metoda dydaktyczna Kowalskiego, nazwana przez niego dydaktyką partnerstwa. Kładzie ona nacisk na indywidualność każdego studenta, stopniowo uniezależniającego się od autorytetu profesora, zakłada wolność twórczą oraz swobodę wyboru środków wypowiedzi — stąd w pracowni rzeźbiarskiej pojawiły się performans czy wideo.

Archiwum „Kowalnia” pozwala zapoznać się z wczesnym, studenckim okresem twórczości artystów pracowni. Wiele z tych prac nie zachowało się lub miało charakter efemerycznych wystąpień — indywidualnych lub grupowych. Szczegółne miejsce zajmuje mający już swoją legendę w środowisku artystycznym „Obszar Wspólny, Obszar Własny” — autorskie zadanie realizowane przez Kowalskiego wspólnie ze studentami od początku lat 80. Oparte na procesie komunikacji bez użycia słów, uczyło interakcji, refleksu i współpracy w grupie.

Dokumentację fotograficzną (prawie dwa i pół tysiąca slajdów, negatywów, skanów cyfrowych) i wideo uzupełniają m.in. programy pracowni z różnych lat, teksty profesora i studentów, recenzje, komentarze do zadań, egzemplarze efemerycznego pisma „Czereja” wydawanego przez Artura Żmijewskiego, katalogi wystaw i wycinki prasowe. [TF]

EUROPA

1976

zdigitalizowany film 16 mm, 2'53''

Akademia Ruchu to grupa artystyczna założona przez Wojciecha Krukowskiego w 1973 roku w Warszawie. AR to pionierzy interwencji artystycznych w przestrzeń miejską, działający na styku teatru i sztuk wizualnych. Od lat 70. do dziś zorganizowali około 200 takich akcji. Określani mianem teatru gestu i narracji wizualnej, odnoszą się w swoich spektaklach do najprostszych sytuacji i znaków „znalezionych” w przestrzeni społecznej.

Opublikowany w 1929 roku futurystyczny poemat Anatola Sterna „Europa” był źródłem inspiracji dla kilku wybitnych artystycznych realizacji. Po fotomontażach Mieczysława Szczuki i filmie Franciszki i Stefana Themersonów, w ulicznej akcji z 1976 roku nawiązała do niego Akademia Ruchu. Przepisane na transparenty słowa poematu były prezentowane przez aktorów AR, wybiegających z ciemności przy najbardziej ruchliwych ulicach kilku polskich miast. Towarzyszył im dźwięk klaksonów i silne światło reflektorów samochodowych. Wobec robotniczych strajków w Radomiu i Ursusie poemat nabrał charakteru aktualnej, „performatywnej alegorii politycznej”. Poza ulicami Łodzi, skąd pochodzi prezentowane nagranie, „Europa” realizowana była również w Warszawie, Gdańsku, Olsztynie, Bydgoszczy, Krakowie, Lublinie, Poznaniu i Wrocławiu. [ŁR]

SYTUACJA STUDIA (VIDEO A)

1974

zdigitalizowana taśma VHS, 3'26"

Paweł Kwiek (ur. 1951 w Warszawie) jest jednym z najciekawszych artystów polskiej neoawangardy lat 70. Uczestniczył – równolegle – w działaniach łódzkiego Warsztatu Formy Filmowej (był jednym z jego głównych animatorów) oraz warszawskiej grupy artystów zafascynowanych teorią i praktyką Formy Otwartej Oskara Hansena.

W maju 1974 roku doszło do ważnej realizacji Kwieka podczas emisji specjalnego programu telewizyjnego (II Program TVP) poświęconego działalności Warsztatu Formy Filmowej. W trakcie transmisji na żywo, na oczach wielotysięcznej publiczności, artysta wykonał performans zatytułowany „Sytuacja Studia (Video A)”. Stojąc przed kamerami, wydawał polecenia ich operatorom i reżyserował na oczach widzów telewizyjny „komunikat o sobie”. Kwiek chciał w ten sposób pokazać telewizzom, że żadna próba obiektywnego opisania jakiegokolwiek zjawiska przez telewizję nie jest możliwa – każdorazowo jest to interpretowanie, czyli konstruowanie nowej informacji przez osobę, która w danym momencie operuje medium i decyduje, co pokazać, a co nie. Była to pierwsza realizowana w Polsce praca artystyczna wykorzystująca medium telewizji oraz jedna z pionierskich polskich prac wideo. [ŁR]

KWIEKULIK (ZOFIA KULIK, PRZEMYSŁAW KWIEK)

K**DZIAŁANIA Z DOBROMIERZEM****1972–1974 / 2009**

zdigitalizowana projekcja slajdów, 31'06"

**ARCHIWUM KWIEKULIK —
PRACOWNIA DZIAŁAŃ,
DOKUMENTACJI I UPOWSZECHNIANIA****1974–1982 / 2013**

instalacja multimedialna

KwieKulik to duet artystyczny tworzony w latach 1971–1987 przez Zofię Kulik (ur. 1947 we Wrocławiu) i Przemysława Kwieka (ur. 1945 w Warszawie). Artyści zaczęli jako studenci Oskara Hansena na warszawskiej Akademii Sztuk Pięknych. Od początku lat 70. starali się nadać Hansenowskiej teorii i praktyce Formy Otwartej radykalnie polityczny charakter. Programowo łączyli działalność artystyczną z życiem codziennym. Należeli do pierwszego pokolenia artystów polskich, którzy na przełomie lat 60. i 70. odrzucili tradycyjne środki wyrazu i skupili się na wykorzystaniu mediów oraz mechanicznej rejestracji i reprodukcji obrazów.

Tuż po urodzeniu syna Dobromierza Zofia Kulik i Przemysław Kwiek zaczynają „używać własne dziecko we własnej sztuce”. „Działania z Dobromierzem” były pierwszą podjętą przez artystów próbą znalezienia odpowiedniości między operacjami matematyczno-logicznymi a działaniami wizualnymi. KwieKulik starali się w tej pracy zastosować w praktyce wiedzę z seminariów naukowych, na które w tym czasie uczęszczali. Uważali, że prawie te same operacje, które wykonują matematycy i logicy, mogą wykonywać artyści rzeźbiarze (tacy jak oni) za pomocą różnego rodzaju form wizualnych i dalej, za pomocą zarejestrowanych obrazów (przeźroczy). „Działania z Dobromierzem” były próbą odniesienia matematyczno-logicznego operowania pojęciami, a zatem bytami niematerialnymi, do „operacji na formach materialnych w określonych uwarunkowaniach życiowych”. Do dziś „Działania z Dobromierzem” pozostają najradykałniejszym w sztuce polskiej przykładem łączenia przez awangardowych artystów sztuki z życiem codziennym, łączenia sztuki konceptualnej z wątkami egzystencjalnymi.

Archiwum KwieKulik to największe prywatne archiwum gromadzące materiały dotyczące sztuki awangardowej oraz kultury wizualnej doby PRL. KwieKulik systematycznie dokumentowali twórczość artystów awangardy lat 70. i 80., reagując na brak zainteresowania nią oficjalnych instytucji kulturalnych. W miarę upływu lat tworzone przez nich w prywatnym mieszkaniu archiwum — czy też „bank czaso-skutków estetycznych” — rozrastało się, dochodząc do kilkudziesięciu tysięcy zdjęć i slajdów, tysięcy druków i pism, setek filmów. W archiwum KwieKulik, oprócz dokumentacji sztuki efemerycznej lat 70. i 80. (m.in. unikalne

nagrania Oskara Hansena, Zbigniewa Libery, Warsztatu Formy Filmowej, Galerii El, Jiříego Kovandy), znajdują się bezcenne materiały opisujące mechanizmy funkcjonowania instytucji odpowiedzialnych za kulturę i propagandę PRL. Starannie katalogowana korespondencja artystów z instytucjami, oficjalne biuletyny i pisma dają unikalny obraz schizofrenicznego funkcjonowania kultury w socjalistycznym państwie.

W ramach wystawy kolekcji Muzeum zrekonstruowane zostało wnętrze Pracowni Działań, Dokumentacji i Upowszechniania, prowadzonej w latach 70. w mieszkaniu Kwieka i Kulik na warszawskiej Pradze. PDDiU stanowiło pierwszą inkarnację Archiwum KwieKulik. [Ł.R]

LEGO. OBÓZ KONCENTRACYJNY

1996

tektura, plastik, różne wymiary
Praca zakupiona dzięki wsparciu Towarzystwa Przyjaciół Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie

WYJŚCIE LUDZI Z MIAST

2009–2010

konstrukcja drewniana, wielkoformatowy wydruk cyfrowy, 340 × 945 cm

Zbigniew Libera (ur. 1959 w Pabianicach) jest autorem instalacji i wideoinstalacji, fotografikiem i performerem, muzykiem, twórcą obiektów artystycznych. W 1982 roku aresztowany przez Służbę Bezpieczeństwa za drukowanie i rozprowadzanie ulotek antyreżimowych. Jego prace w przenikliwy i przewrotny intelektualnie sposób grają ze stereotypami współczesnej kultury.

Praca „Lego. Obóz koncentracyjny” uznawana jest za jedno z najważniejszych dzieł polskiej sztuki lat 90. i za najstynniejszą dzieło Zbigniewa Libery. Składa się z siedmiu pudełek klocków, do złudzenia imitujących zestawy klocków Lego, z których artysta zbudował nazistowski obóz koncentracyjny. Praca w całości wykonana została z elementów „pożyczonych” z istniejących zestawów Lego: posterunku policji, piratów itp. Klocki dostarczyła artyście sama firma, dlatego na pudełku znajduje się napis: „This work of Zbigniew Libera has been sponsored by Lego”, za co firma Lego chciała podać Liberę do sądu. Praca zyskała ogromny rozgłos, zakupiona do kolekcji nowojorskiego Jewish Museum stała się inspiracją do zorganizowania tam ważnej wystawy „Mirroring Evil: Nazi Imagery/Recent Art” („Odzwierciedlając zło: nazistowska ikonografia/sztuka najnowsza”, 2002).

Natomiast „Wyjście ludzi z miast” to jedna z ostatnich prac Libery, nawiązująca formą do batalistycznych panoram. Artysta snuje futurystyczną wizję, opierając się na literackim motywie martwych metropolii: ludzie opuszczają dziczejące, pozbawione prądu i bieżącej wody miasta, wyruszając w poszukiwaniu lepszego miejsca do życia. Praca ta nawiązuje do wcześniejszych cykli Libery „Pozytywy” i „Mistrzowie”, koncentrujących się na analizie fotografii prasowej i jej możliwości kształtowania zbiorowej pamięci — a także kanonów historii sztuki. [ML]

BEZ TYTUŁU / UNTITLED

2012

instalacja: nowojorskie kosze na śmieci, 250 × 150 × 120 cm

Klara Lidén (ur. 1979 w Sztokholmie) to szwedzka artystka, która mieszka w Berlinie i Nowym Jorku. Sławę zdobyła dzięki swoim interwencjom w przestrzeni miejskiej — filmowanym, dokumentowanym fotograficznie bądź zamienianym w instalacje. Mimo młodego wieku artystka miała już wystawy indywidualne w tak prestiżowych miejscach jak Serpentine Gallery w Londynie czy MoMA i New Museum w Nowym Jorku.

Przygotowana dla Muzeum instalacja „Bez tytułu” składa się z koszy na śmieci zabranych z ulic Nowego Jorku. Znaki życia metropolii, związane raczej z jego opresyjną, „brudną” stroną, zostały ułożone w sposób sugerujący tymczasowe zadomowienie (meble, lampa). Klara Lidén specjalizuje się w ukazywaniu niepokojących elementów życia we współczesnych wielkich miastach. Jej prace są pełne wściekłości i lęku — emocji, które na co dzień muszą być tłumione lub porządkowane, by metropolia mogła funkcjonować. Propozycja artystki to jedna z najbardziej efektywnych prób przeformułowania tematyki miejskiej w sztuce, zasadniczo różna od popularnych pozytywistycznych eksperymentów społecznych czy nostalgicznych zachwytów nad nowoczesnością miast. Lidén interesuje pomijana mroczna strona życia miasta, jego trzewia i rejony zaniedbania — zakamarki świadomości, w które przezornie nie zaglądamy, aby przetrwać codzienny chaos miejskiego życia. [JM]

RZYMIANIE / ROMANS

2011

instalacja: rajstopy, puch, drut, drewniany wieszak na ubrania, betonowe buty, betonowe klocki, rurka neonowa, żeliwne wanny, wymiary zmienne
Praca jest w procesie zakupu do kolekcji Muzeum. Dzięki uprzejmości Sadie Coles HQ, Londyn

Sarah Lucas (ur. 1962 w Londynie) jest brytyjską artystką konceptualną z ruchu Young British Artists, autorką fotografii, instalacji, ready-mades, asamblaży i kolaży. Jej prace cechuje bezpośredni, często bezpruderyjny humor, wyrafinowane gry słowne i manipulowanie skojarzeniami dotyczącymi seksualności. Twórczość Lucas daleka jest od typowych strategii sztuki feministycznej; artystkę interesuje operowanie dwuznacznymi symbolami, przewartościowanie kanonów estetyki i poszukiwanie alternatywnego języka wizualnego.

Przykładem charakterystycznego dla Lucas przewrotnego ujęcia schematów kobiecości i męskości jest trawestacja kliszy panien w kąpeli — jednej z najbardziej znanych figur w ikonografii, która odnajduje nową interpretację w wieloelementowej instalacji artystki zatytułowanej „Rzymianie”. Na pierwszym planie widzimy dwie odrapane żeliwne wanny otoczone niedbale rozrzuconymi odlewami ciężkich butów z klamrami, które przywodzą na myśl caligae, obuwie rzymskich legionistów i centurionów, pospiesznie „porzucone” przed kąpielą lub orgią. Obok widoczne są dwie strzeliste formy skonstruowane z rozciągniętych na drucie rajstopy, przymocowanych do podłogi betonowymi butami na obcasie. Pantofle i bezwstydnie opięte rajstopy mają kuliste formy podkreślające seksualność, a jednocześnie groteskowość dwóch kobiecych sylwetek, które zachowują bezpieczny dystans od „centurionów”. W tej bezceremonialnej komedii seksualnej Lucas pozostawia widzowi pole do interpretacji zainscenizowanej przez siebie sceny, przewrotnie nazywając swoją pracę neutralnym płciowo rzeczownikiem „Romans”, który odnosić się może zarówno do rzymian, jak i rzymianek. Nazwa przywodzi również na myśl także rzymskie, strefę nagości i luksusu, dwuznacznie skonstrastowaną z nieokrzesaną i brutalistyczną estetyką ready-mades. [NS]

gobelin, 370 × 1132 cm

Praca zakupiona dzięki wsparciu Towarzystwa Przyjaciół Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie

Goshka Macuga (ur. w 1967 w Warszawie) od wielu lat mieszka i pracuje w Londynie, w 2008 roku była nominowana do Nagrody Turnera, najbardziej prestiżowej nagrody w brytyjskiej sztuce. Posługuje się specyficzną metodą pracy zwaną archeologią kultury – każdy projekt poprzedza dogłębными badaniami archiwalnymi i historycznymi, pozwalającymi ujawnić szeroki kontekst interesujących ją zjawisk. Tworzy instalacje, do których włącza prace innych artystów, materiały archiwalne, ready-mades, ale też własne obiekty, łącząc strategie artystyczne z kuratorskimi.

„List” to kilkumetrowej długości gobelin, który przedstawia akcję odtworzoną według happeningu Tadeusza Kantora z 1967 roku pod tym samym tytułem. U Macugi gigantyczny list, niesiony przez ośmiu listonoszy, jest jednak zaadresowany do Galerii Zachęta (Tadeusz Kantor swoją wiadomość wystął do Galerii Foksal). Kontekstem dla tej pracy jest historia Zachęty, a szczególnie burzliwy okres przełomu lat 90. i 2000., kiedy sztuka najnowsza wywoływała protesty i agresywne reakcje („szarża” Daniela Olbrychskiego na pracę „Naziści” Piotra Uklańskiego czy zniszczenie rzeźby Maurizia Cattelana przez postać LPR Witolda Tomczaka). Do Zachęty przychodziło wówczas wiele listów, które były brutalnymi napaściami na sztukę współczesną, na pracowników i ówczesną dyrektorkę Zachęty, Andżelę Rottenberg – w znacznej mierze były to ataki o charakterze antysemickim. Praca Goshki Macugi upamiętnia zmagania ludzi sztuki oraz przemiany społeczeństwa, które, żeby zaakceptować wolność artysty, musi zrezygnować z uprzedzeń i przepracować lęki. [JM]

127 CIAŁ / 127 CUERPOS

2006

instalacja: szwy chirurgiczne, 33,5 m

Teresa Margolles (ur. w 1963 roku w Culiacan, Meksyk) jest artystką tworzącą instalacje, obiekty i filmy. Głównym tematem jej twórczości jest przemoc oraz medialny obieg obrazów śmierci w Ameryce Łacińskiej. Artystka wiąże śmierć z ekonomicznymi, politycznymi i społecznymi kontekstami, tropiąc je m.in. w formach pochówku – zwłaszcza w zbiorowych, anonimowych mogiłach w meksykańskich fawelach, w sposobach kremacji i przygotowania ciał do sekcji zwłok. W pracach artystki użyte są „relikwie” po ofiarach przemocy, porachunków między gangami czy wojen narkotykowych – np. woda, którą w prosektorium myto ciała zabitych.

Jedną z najważniejszych prac Margolles, „127 ciał”, powstała na indywidualną wystawę artystki w Kunstverein für die Rheinlande und Westfalen w Düsseldorfie. Jest to długi na ponad 33 metry sznur spleciony ze 127 szwów, które użyte były wcześniej do zaszycia ran po sekcjach zwłok anonimowych ofiar przemocy ulicznej w mieście Meksyk. Minimalistyczna instalacja przywodzi na myśl prace takich artystów jak Mirosław Bałka czy Alfredo Jaar, w oszczędny sposób opowiadających o tragedii i traumie. [SC]

ROBIENIE CZTERDZIESTU ELEMENTÓW
DO KONSTRUKCJI PODŁOGI /
THE MAKING OF FORTY RECTANGULAR
PIECES FOR A FLOOR CONSTRUCTION

2008

video, 5'20"

Adrian Melis (ur. 1985 w Hawanie) jest artystą multimedialnym, uczniem znanej kubańskiej performerki i autorki instalacji Tani Bruguery. Emigrant z wyboru (mieszka w Hiszpanii), zajmuje się w swojej twórczości warunkami życia i pracy na Kubie – pracy nieefektywnej, niepotrzebnej i bezowocnej, dowodzącej całkowitego braku identyfikacji ludzi z systemem, w którym żyją. Oprócz roli pracy w gospodarce socjalistycznej, interesuje go także praca w kapitalizmie i relacje między strukturami socjopolitycznymi, prawnymi i ekonomicznymi a indywidualnymi strategiami radzenia sobie z nimi, między podmiotowością a uprzedmiotowieniem.

„Robienie czterdziestu prostokątnych elementów do konstrukcji podłogi” to opowieść o dniu pracy w państwowym zakładzie wytwórczym na Kubie. W związku z brakiem materiałów niezbędnych do produkcji, pracownicy spędzają czas siedząc, nic nie robiąc i czekając na koniec dniówki. Artysta przygląda się temu wszechogarniającemu brakowi sensu i motywacji i aranżuje sytuację na poły ironiczną, na poły paradoksalną: wykorzystuje spokojny, „pusty” czas, by tchnąć życie w to miejsce i ludzi, tworząc coś w rodzaju „pracującego chóru”. Od godziny ósmej do siedemnastej pracownicy, używając swych ciał (głosu, rąk), odtwarzają dźwięki typowe dla pracującego zakładu: odgłosy betoniarki, stukot szpadli i tacek, warkot ciężarówki, tak jakby produkcja tytułowych „czterdziestu prostokątnych elementów do konstrukcji podłogi” rzeczywiście trwała. [MD]

EICHMANN I ANIOŁ (WERSJA
WARSZAWSKA) /
EICHMANN AND THE ANGEL
(WARSAW VERSION)

2005–2011

instalacja, 580 × 530 cm

Za pomoc w realizacji pracy dziękujemy Cubitt Gallery w Londynie

Gustav Metzger (ur. 1926 w Norymberdze) jest artystą i aktywistą politycznym, autorem koncepcji sztuki autodestrukcyjnej i idei strajku w sztuce. Syn polskich ortodoksyjnych Żydów, w 1939 roku znalazł się w Wielkiej Brytanii dzięki akcji Refugee Children Movement (Kindertransport) i ocalał z Zagłady. Bezpaństwo-wiec. Mieszka i pracuje w Londynie.

„Eichmann i Anioł” to wieloelementowa instalacja. Jedną z jej części jest odtworzona kuloodporna klatka, w której podczas procesu w Jerozolimie w 1961 i 1962 roku składał zeznania Adolf Eichmann, główny koordynator i wykonawca „ostatecznego rozwiązania kwestii żydowskiej”, obok jest ściana ułożona z popaczkowanych gazet oraz mechaniczny pas transmisyjny. Każdy może wejść do klatki i usiąść na miejscu Eichmanna, widzowie zachęceni są również do pobrania egzemplarza gazety i umieszczenia jej na przesuującym się pasie. Całości patronuje reprodukcja obrazu „Angelus Novus” Paula Klee – „Anioł historii” opisany przez niemieckiego filozofa żydowskiego pochodzenia Waltera Benjamina. Elementy instalacji łączy napis „Port Bou – Nowy Jork – Jerozolima”, mówiący o trzech kluczowych tu miejscach i postaciach. W Port Bou odebrał sobie życie Walter Benjamin. Nowy Jork jest też miejscem śmierci Hanny Arendt, autorki książki „Eichmann w Jerozolimie. Rzecz o banalności zła”, jednego z najdonioślejszych esejów XX wieku. Nowy Jork jest też miastem, do którego zdążył i dokąd nie zdołał dotrzeć Walter Benjamin. Jerozolima zaś, paradoksalnie, jest tu miejscem śmierci Eichmanna, odpowiedzialnego za organizację systemu zagłady Żydów. Trzy miasta, w których dokonywały się fragmenty tej samej historii. Historii, której poświęcona jest ta praca. [ML]

COMMUNITAS

2010

trzykanałowa instalacja wideo, wymiary zmienne

Aernout Mik (ur. w 1962 roku w Groningen, Holandia) jest jednym z najbardziej znanych europejskich artystów wizualnych, w 2007 roku reprezentował Holandię na Biennale Sztuki w Wenecji. Tworzy filmy oraz instalacje wideo oparte na „choreografii zdarzeń politycznych”, w których granica między fikcją a rzeczywistością jest rozmyta.

„Communitas” to pierwsza praca filmowa zrealizowana przez Aernouta Mika w Polsce. Ten inscenizowany dokument zarejestrowany został latem 2010 roku w Warszawie, we wnętrzach Pałacu Kultury i Nauki. W godzinnym filmie obserwujemy tłum uwięziony w budynku, a może okupujący jego sale. Ludzie w różnym wieku i różnej narodowości (widoczna jest zwłaszcza społeczność wietnamska) zajmują teatr, korytarze, sale koncertowe i konferencyjne w całym gmachu. Ich działania są niejednoznaczne, sytuacja przypomina polityczny wiec, na którym wygłaszane są przemówienia, odbywa się głosowanie, zgłaszane są postulaty. W filmie – mającym charakter zapętłonej sekwencji obrazów na trzech ekranach (w każdej chwili można rozpocząć i zakończyć oglądanie pracy) – przyczyny napięcia i wzburzenia panującego w tłumie nie zostają ujawnione. Obrazy z „Communitas” wydają się pochodzić z niedalekiej przyszłości, w której Pałac Kultury przynależy do zupełnie nowego porządku symbolicznego, pozbawionego związków z komunistyczną przeszłością budynku. Premiera filmu miała miejsce w Teatrze Dramatycznym w Warszawie oraz podczas Biennale w São Paulo. [SC]

Teresa Murak (ur. w 1949 roku w Kietczewicach) jest jedną z prekursorok polskiego performansu, sztuki ziemi oraz działań w przestrzeni publicznej. Wybór dokumentacji trzech prac artystki akcentuje trzy główne wątki jej twórczości z lat 70. i 80. – pracę z krajobrazem, performans z użyciem materiałów organicznych (nasiona, rozczyń chlebowy, etc.) oraz spektrum wiary (akt religijny, dar, budowanie wspólnoty).

„Rzeźba dla ziemi” z 1974 roku powstała w Ubbesbodzie w szwedzkiej Skanii. Rzeźba składała się z wydrążonej w ziemi półkuli oraz znajdującego się obok wzgórka, uformowanego z wydobytej ziemi i powtarzającego kształt zagłębienia. Głębokość wykopu, 162 centymetry, odpowiadała wzrostowi artystki, która własnoręcznie budowała rzeźbę przez 30 dni. Po nadaniu ostatecznej formy obu częściom pracy, zostały one obsiane rzeżuchą.

Podczas „Performance 15 VII–15 VIII” w norweskim Lillehammer artystka pracowała z rozczyń chlebowym umieszczonym w bagiennym szlamie. Rozczyn wymagał opieki – dodawania mąki, wody, ogrzewania płomieniami ogniska; po czterech tygodniach trwania performansu rozrósł się, osiągając średnicę półtora metra.

Istotną grupę prac Teresy Murak stanowią jej działania z mułem rzeczynym. Muł wydobyty z niewielkiej rzeczki na warszawskim Ursynowie posłużył np. do powstania „rozbryzgu” we wnętrzach ursynowskiego kościoła Wniebowstąpienia Pańskiego. Dokumentacja tej akcji przywołuje czas intelektualnego i twórczego sojuszu między Kościołem a środowiskiem artystycznym w Polsce lat 80. [SC]

Z CYKLU: TYGRYS SZCZĘŚCIARZ / LUCKY TIGER	2009
7 unikatowych wydruków kolorowych, tusz do odcisków palców, 10 × 15 cm	
PRAGNĘ BYĆ TĄ JEDYNĄ SPACERUJĄCĄ W SŁOŃCU / I WANT TO BE THE ONE TO WALK IN THE SUN	2006
wideo, 14'57"	

Laurel Nakadate (ur. 1975 w Austin, Teksas) jest amerykańską fotograficzką i autorką prac wideo, nakręciła również dwa filmy fabularne. Porusza tematy pożądania, cielesności, kuszenia, walki o seksualną władzę i zdrady. Dokumentuje własne przeżycia i swoje „reżyserowane” przygody: spotkania z nieznanymi w przydrożnych motelach, ataki płaczu czy poszukiwania architektonicznego „stylu preriowego” na amerykańskich bezdrożach.

Cykl „Tygrys szczęściarz” jest jednym z najważniejszych projektów fotograficznych Nakadate, składa się z pozowanych zdjęć samej artystki w scenografii typowej dla amerykańskiej prowincji, w stylistyce wzorowanej na estetyce soft-porno. Wydruki zdjęć były pokazywane nieznanym mężczyznom, których proszono o ich dokładne obejrzenie, po tym, jak ich palce artystka zanurzyła w czarnym tuszu. Nakadate dokonuje tym samym symbolicznej wymiany: umożliwia akt voyeurizmu w zamian za odciski palców pożądliwie oglądających fotografie mężczyzn. Artystka zrywa z typowymi kliszami sztuki feministycznej, jednocześnie czerpiąc z jej tradycji, przefiltrowanej przez doświadczenie amerykańskiego kina drogi, przemysłu erotycznego czy mitów podboju Nowego Świata. Kolejnym tego przykładem jest jej niepokojąca praca wideo „Pragnę być tą jedyną spacerującą w słońcu”, w której dokumentuje swoje paraseksualne przygody z nieznanymi. Podobnie jak w „Tygrysie szczęściarzu”, Nakadate z jednej strony bawi się w uprzedmiotawiającą grę z napotkanymi mężczyznami, z drugiej zaś włącza ich do współtworzenia dzieła. [NS]

W NIEZNANE / INTO THE UNKNOWN

2009

film 35 mm (found footage), przetransponowany na HD, 19'45''

Deimantas Narkevičius (ur. w 1964 w Uciane, Litwa) jest rzeźbiarzem, który od wielu lat zajmuje się tworzeniem filmów nazwanych przez niego „rzeźbami cyfrowymi”. Prace artysty dotyczą najczęściej metod konstruowania i fabrykowania historii, ze szczególnym uwzględnieniem komunistycznego dziedzictwa Europy Środkowo-Wschodniej.

Film „W nieznane” powstał na bazie przechowywanych w archiwum British Film Institute materiałów propagandowych z lat 70. i 80. nakręconych dla znanej leninowskiej wytwórni filmowej DEFA. Materiały te składają się na raport ze świata, którego nie było, prezentując skrajnie wyidealizowany obraz życia w byłym bloku wschodnim. W filmie pojawiają się dźwiękowe zakłócenia z „obcych” źródeł — komentarze dotyczące relacji człowieka z naturą, pochodzące z angielskich filmów przyrodniczych czy fragmenty dialogów z czeskiego filmu fabularnego „Výzva do ticha” (1965). Propagandowe obrazy wyprane z ideologicznej treści (np. dzięki zabiegowi usunięcia oryginalnej ścieżki dźwiękowej) stają się niebezpiecznie atrakcyjne i kuszące. [SC]

**WYBÓR FOTOGRAFII I DOKUMENTÓW
Z ARCHIWUM ANKI PTASZKOWSKIEJ****LATA 50.–80. XX WIEKU**

fotografie czarno-białe, dokumenty, różne wymiary

BEZ TYTUŁU (PORTRET)**PRZEŁOM LAT 80. I 90. XX WIEKU**

olej na płótnie, 150 × 100 cm

Krzysztof Niemczyk (ur. 1938 w Warszawie, zm. 1994 w Krakowie) był malarzem, pisarzem, autorem powieści „Kurtyzana i jej pisklęta” i legendarną postacią krakowskiej bohemy. Nie będąc profesjonalnym artystą, swoimi akcjami i „performansami” przebijał najśmielsze artystyczne programy, czym fascynował artystów, m.in. Tadeusza Kantora i środowisko związane z krakowskimi Krzysztoforami i warszawską Galerią Foksal.

Niemczyk znany był z ekscentrycznego zachowania i prowokacyjnych akcji w miejscach publicznych: kąpał się nago na oczach tłumu w fontannie przed kościołem Mariackim, organizował kradzież produktów ze sklepów spożywczych (akcje zwane przez niego „ciubarq”), chodził po mieście w makijażu i przebraniach albo zjawiał się z tłumem hipisów w restauracji z kartką „Kelnerze, ty nam dziś dasz napiwek”. Ten realizowany spontanicznie program „rewolucji życia codziennego” bliski był hasłom zespolenia sztuki i życia, głoszonym przez artystów u schyłku lat 60. Niemczyk radykalizował działania artystów, a swoim nieokiełznanym sposobem życia naruszał wszelkie normy obyczajowe, społeczne i seksualne. Jego losy pozwalają zrozumieć ograniczenia artystycznych postulatów zderzonych z ówczesną brutalną rzeczywistością PRL-u (artysta był wielokrotnie aresztowany i przetrzymywany w szpitalach psychiatrycznych). Mówią też o obecności na obrzeżach sztuki radykalnych postaci i postaw, które nie mieszczą się w zinstytucjonalizowanym życiu artystycznym i o mechanizmach ich późniejszego włączenia w obręb sztuki. Sztuka Niemczyka i jego skłonność do odgrywania różnych ról płciowych, wcielania się w ulubione postacie, np. włoskiej aktorki Padovani, sprawiają, że można go traktować także jako pioniera refleksji transeksualnej i queer.

Przykład malarstwa Niemczyka – obraz „Bez tytułu” („Portret”) – to ekspresyjne przedstawienie kobiecej głowy, oddające kondycję postaci pełnej metafizycznego niepokoju. Zgrzytliwe zestawienia płaskich plam koloru przypominają obsesyjne, odrealnione wizje Witkacego realizowane w ramach jego słynnej „Firmy portretowej”. [MM, TF]

PRZYPADKOWE KOLAŻE / ACCIDENTAL COLLAGES	2004
wybór kolaży, wydruk cyfrowy, różne wymiary	
PARAWAN: ROMANSUJĄC Z AWANGARDĄ	2013
instalacja, technika mieszana, wymiary zmienne	
WIELKA MIĘDZYNARODOWA KOLEKCJA	2013
12 plasz, sitodruk na pleksi, wymiary zmienne	

Paulina Ołowska (ur. 1976 w Gdańsku) zajmuje się malarstwem, fotografią, performensem. Polem jej artystycznych eksploracji są utopie modernizmu, łączy badania nad twórczością artystów XX wieku z własnymi działaniami twórczymi, nadając aktualność ideom, które niestusznie uznajemy za przegrane lub niemodne. Charakterystycznym wątkiem jest u Ołowskiej zainteresowanie kobiecymi postawami w sztuce i poszukiwanie „protoplastek”, stąd jej zainteresowanie m.in. Aliną Szapocznikow i Zofią Stryjeńską.

Seria „Przypadkowe kolaże” to kompozycje zdjęć z magazynów poświęconych modzie i z rodzinnych albumów artystki, projektów architektonicznych, wykresów i tekstów, nałożone na neutralny szary papier. W sposób typowy dla Ołowskiej kolaże te budują pomost między teraźniejszością a nieuchronnie minioną przeszłością – artystka rozacza przed widzem wspomnienie „dziewiczej” nowoczesności, z jej wiarą w naukę, postęp i zmianę społeczną.

Instalacje „Parawan: romansując z awangardą” i „Wielka międzynarodowa kolekcja” nawiązują do kluczowej wystawy artystki w Państwowej Galerii Sztuki w Sopocie w 2002 roku. Wystawa, zatytułowana właśnie „Romansując z awangardą”, była całościową aranżacją przestrzeni galerii, złożoną z wydobytych z magazynów PGS dawno zapomnianych obrazów, dopełnionych malarstwem ściennym samej Ołowskiej, która połączyła tu działanie artystyczne i kuratorskie, sięgając po zmarginalizowane, nieaktualne estetyki i ożywiając nieme dzieła sztuki. „Parawan” złożony jest z ekranów przedstawiających cienie kobiecych sylwetek. Przedmiot służący ukrywaniu kobiety przed niepożądanym wzrokiem w redakcji Ołowskiej przypomina o niedostatecznej obecności sztuki tworzonej przez kobiety w zbiorach publicznych, a tym samym – w muzealnych kanonach sztuki. [MAV]

ACTIVE POETRY. POEM BY EWA

1971

zdigitalizowany film 8 mm bez dźwięku, litery papierowe, 5'53''

Ewa Partum (ur. 1945 w Grodzisku Mazowieckim) to jedna z najwybitniejszych przedstawicielek polskiej sztuki konceptualnej przełomu lat 60. i 70. i prekursorka sztuki feministycznej w Polsce. Jest autorką performansów, akcji w przestrzeni publicznej, filmów eksperymentalnych oraz poezji wizualnej.

Aktywność poetycka Ewy Partum polegała na rozsypywaniu pojedynczych, wyciętych z papieru liter alfabetu w pozaartystycznej przestrzeni: w przejściu podziemnym, na zboczu góry, w morzu. Gest artystki prowadził do dekonstrukcji języka, którego gramatyka, syntaktyka i semantyka narzucają wypowiedzi artystycznej określone ramy. Jej poematy kreował przypadek, nadający wypowiedzi bardziej otwarty i procesualny charakter. Konfrontacja z kojarzonymi z kobiecością żywiołami (woda, wiatr, który roznosi litery) pozwalała zmierzyć się artystce z tkwiącymi w języku patriarchalnymi schematami. „Poem by Ewa” z jednej strony uważany jest za klasyczną pracę polskiego konceptualizmu i poezji wizualnej, z drugiej zaś stanowi ważny punkt odniesienia dla współczesnej sztuki feministycznej. [ŁR]

NOTATNIK WARSZAWSKI

2013

marker permanentny na ścianie, na podstawie notatnika artysty, wymiary zmienne

Dan Perjovschi (ur. 1961 w Sybinie, Rumunia) jest jednym z najbardziej uznanych rumuńskich artystów współczesnych. Jego sztuka oparta jest na prostym rysunku satyrycznym, zawierającym elementy krytyki instytucjonalnej i aktualnego komentarza do rzeczywistości społeczno-politycznej.

Podczas swoich podróży Dan Perjovschi tworzy rysunkowe notatniki, zapisując bezpośrednie reakcje na obyczajowe, społeczne i polityczne realia, w jakich się znalazł. Niektóre rysunki z notatników trafiają później na ściany muzeów i galerii, do których artysta zostaje zaproszony. „Notatnik warszawski” powstał podczas pobytu Perjovschiego w Warszawie latem 2011, w kontekście przygotowań do wystawy w Muzeum Sztuki Nowoczesnej zatytułowanej „Black and White. Niepoprawny komiks i animacja”. Jest to zbiór notatek i rysunków będących zapisem przemyśleń artysty na temat Polski i Warszawy tamtego czasu. Szczególnie widoczne są motywy krytyki neoliberalnej gospodarki, pytań o postkomunistyczną tożsamość, obecności historycznych traum w definiowaniu życia publicznego w Polsce oraz roli Muzeum w toczących się w Polsce przemianach. Artysta poprosił kuratorów Muzeum, aby przerysowali jego rysunki z „Notatnika warszawskiego” oraz narysowali jego portret. [ŁR]

(HAKUNA MATATA) TAK SIĘ SKŁADA,
ŻE JESTEŚMY LUDŹMI /
(HAKUNA MATATA) IT HAPPENS WE
ARE MEN

2009

banknoty — dolary Zimbabwe (ZWR), 100 × 100 cm

Pratchaya Phinthong (ur. 1974 w Ubon Ratchathani, Tajlandia) tworzy instalacje z przedmiotów codziennego użytku, organizuje zdarzenia i akcje (najczęściej oparte na ekonomicznej wymianie, podjęciu fizycznej pracy lub podróży). Artystę interesuje wykorzystanie języka zachodniej sztuki konceptualnej do krytyki samego systemu produkcji i dystrybucji sztuki oraz podkreślenie znaczenia innych, nie-zachodnich tradycji modernistycznych.

W pracach Phinthonga często pojawiają się banknoty różnych walut, złoto i rzadkie metale (np. itr). Do stworzenia rzeźby „(Hakuna Matata) Tak się składa, że jesteśmy ludźmi” zostały użyte dolary Zimbabwe (ZWR). Ze względu na hiperinflację w tym kraju, kolejno wprowadzane nominały banknotów bardzo szybko tracą jakąkolwiek wartość nabywczą i trzeba je zastępować nominałami wyższymi (w 2009 roku wprowadzono banknot o rekordowym nominale 100 trylionów ZWR). Sytuacja nie uległa poprawie mimo przeprowadzonej denominacji, a wymiana tej waluty na inne jest nielegalna. Phinthong wymienił 5000 euro, które zarobił, sprzedając jedną ze swoich prac, na dolary Zimbabwe; banknoty zdobywane były przez grupę jego znajomych i współpracowników w Afryce. W miarę jak banknotów przybywało, rosła rzeźba — prezentowana w paryskiej galerii gb agencji „góra pieniędzy” w postaci ułożonego na podłodze prostopadłościanu. [SC]

**DOKUMENTACJA FOTOGRAFICZNA
TEATRU NA TARCZYŃSKIEJ
I TEATRU OSOBNEGO MIRONA
BIAŁOSZEWSKIEGO**

1956–1961

6 fotografii czarno-białych, różne wymiary

Marek Piasecki (ur. 1935 w Warszawie, zm. 2011 w Lund, Szwecja) tworzył w Warszawie i Krakowie, w 1967 roku wyemigrował do Szwecji. Zajmował się fotografią, grafiką oraz rzeźbą, jego twórczość sytuuje się na pograniczu różnych technik i nurtów artystycznych, wykazując związki z przedwojennym surrealizmem i neodadaizmem lat 60. Znany jest przede wszystkim jako twórca grafik na papierze światłoczułym (głównie heliografii) oraz fotografii lalek w charakterystycznych trójwymiarowych oprawach.

Piasecki dokumentował przedstawienia teatru Mirona Białoszewskiego, działającego w Warszawie w latach 1955–1963, najpierw przy ul. Tarczyńskiej, potem od 1958 roku jako Teatr Osobny w mieszkaniu Białoszewskiego przy pl. Dąbrowskiego. Na wystawie pokazujemy zdjęcia ze spektakli: „Wyprawy krzyżowe”, „Pieśni na krzesło i głos”, „Kordian” i „Wesele”. Teatr Białoszewskiego był zjawiskiem wyjątkowym i prekursorskim wobec późniejszych poszukiwań nietradycyjnych teatrów. Tolerowany przez władze, funkcjonował poza oficjalną, „upaństwowioną” kulturą, przyciągając publiczność niezwykłą atmosferą. W swojej poetyce łączył teatr podwórkowy i estetykę jarmarczczą z chórem greckim, erudycyjnymi nawiązaniem do historycznego dramatu, odczytywanego nieortodoksyjnie. Rozwój akcji budowały skojarzenia językowe, gry słów i obrazów, a także dźwięków — Białoszewski podkreślał muzyczność tekstu, który był często śpiewano-mówiony. Umownemu traktowaniu tekstu, postaci scenicznych, poetyckim skrótom odpowiadała prowizoryczność scenografii. Te same rekwizyty — przedmioty codziennego użytku, często sprzęty kuchenne, pełniły różne funkcje lub zastępowały aktorów, zostawiając miejsce dla wyobraźni widza. [MM]

CYFROWE VIDEO-EFEKTY: ROZDARCIA /
DIGITAL VIDEO EFFECTS: HOLES

2003

rzeźba wideo, 10'00"

Seth Price (ur. 1973 w Jerozolimie) jest jednym z najbardziej inspirujących i wpływowych artystów amerykańskich młodego pokolenia. W swoich pracach stara się eksplorować zjawisko zawłaszczenia, redystrybucji i mutacji obrazów we współczesnej sferze mediów elektronicznych.

W pracy „Rozdarcia” artysta przygląda się różnym kanałom cyrkulacji obrazów, które przedstawiają ekstremalne sceny przemocy, agresji i rozpadu ciała. Umieszczając filmowy materiał z Internetu (found footage) na monitorze, który włożony jest do kartonu, w jakim transportuje się i sprzedaje telewizor, Price przetwarza i „opakowuje” materiał wizualny na nowo, a jednocześnie wskazuje, że siła przekazu obrazów pełnych krwi i przemocy zależy od kontekstu, w jakim je oglądamy. Artysta zmienia atrybuty materiału znalezionego w Internecie, umieszcza go w nowym obiegu i w innej strukturze postrzegania, sugerując w ten sposób, że siłę tych obrazów wzmacnia lub osłabia ich medialna struktura i sposób dystrybucji. Przeróżający materiał wideo, przypadkowo znaleziony przez użytkownika w wirtualnej, a zarazem intymnej przestrzeni strony internetowej, szokuje bardziej niż materiał wyrwany z oryginalnego kontekstu i umieszczony w formie instalacji w bezpiecznej przestrzeni galerijnej. Ponadto, karton i materialność „rzeźby wideo” wskazują nie tylko na nowy obieg wizualny, ale i na obieg towarowy, w którym obrazy przemocy trafiają do dystrybucji jako dzieła sztuki o wysokiej wartości pieniężnej. [NS]

REPLIKA „KOMPOZYCJI
PRZESTRZENNEJ 2” (1928)
KATARZYNY KOBRO /
REPLICA OF KOBRO’S “SPATIAL
COMPOSITION 2” (1928)

2000

sitodruk na drewnie, 50,8 × 82,2 cm

I KWITNIE CIĄGLE OGRÓD
NAD WODAMI /
AND STILL A GARDEN BY THE RIVER
BLOWS

2000

sitodruk na drewnie, 91,4 × 147,3 cm

R.H. Quaytman (ur. 1961 w Bostonie) to jedna z najwybitniejszych współczesnych malarek amerykańskich. Od roku 2001 swoje prace malarskie organizuje w sekwencje „Rozdziałów” („Chapters”); do dzisiaj namalowała ich 25. Twórczość malarska Quaytman opiera się na specyficznej równowadze minimalizmu i pierwiastka egzystencjalnego.

Każdy „Rozdział” — podstawowa „jednostka” projektu twórczego Quaytman — składa się zazwyczaj z kilku lub kilkunastu obrazów, które niejako sumują osobiste doświadczenie i artystyczne fascynacje malarki z konkretnego czasu i miejsca. Kolejne rozdziały są oznaczane numerami, znacząc upływ czasu i stopniowe dopełnianie się projektu życiowo-artystycznego Quaytman, artystka traktuje bowiem wszystkie rozdziały i obrazy, które się na nie składają, jako jedno twórcze przedsięwzięcie. Warto zaznaczyć, że Quaytman jako podstawową dla siebie inspirację wymienia rzeźby Katarzyny Kobro, koncepcję unizmu Władysława Strzemińskiego i tradycje polskiego konstruktywizmu, które poznała podczas pobytu w Łodzi. Dwa obrazy Quaytman należące do kolekcji Muzeum powstały właśnie w nawiązaniu do twórczości Kobro. [ŁR]

Joanna Rajkowska (ur. 1968 w Bydgoszczy) jest autorką projektów publicznych, obiektów, filmów, instalacji oraz efemerycznych akcji i sytuacji realizowanych w przestrzeni pozagaleryjnej. Najbardziej znane prace artystki: „Pozdrowienia z Alej Jerolimskich”, czyli popularna palma na rondzie de Gaulle’a (2002 – do dziś) i „Dotleniacz” (istniejący w latach 2006–2007) przybrały formę rzeźb społecznych w przestrzeni publicznej Warszawy. Projekty Rajkowskiej opierają się zwykle na pracy nad specyficznym miejscem, obciążonym historycznie lub ideologicznie, naznaczonym brakiem tożsamości, traumą lub wyparciem.

„Miastobagno” to jeden z niezrealizowanych projektów miejskich artystki. Zaproponowała ona, by na berlińskim placu Zamkowym (Schlossplatz) – gdzie od XVIII wieku znajdował się Zamek Miejski, siedziba pruskich królów i niemieckich cesarzy, a od lat 70. XX wieku (również już wyburzony) socjalistyczny Pałac Republiki – oddać pole siłom natury i „odtworzyć” rozciągające się tam wieki temu bagniska. W 2007 roku Bundestag podjął decyzję o odbudowie w tym miejscu pruskiego zamku, co sprowokowało artystkę do zadania pytań: co oznacza dla tkanki miejskiej powrót do dawnych form architektonicznych, posiłkowanie się estetykami skompromitowanymi czy też zwyczajnie nieadekwatnymi? Co oznacza zerwanie architektoniczne ciągłości historycznej? „Miastobagno” jest kolejnym „niemożliwym pomnikiem” Rajkowskiej, który mierzy się z kwestiami amnezji, języka i rytuałów pamięci, ale też fizyczności miasta, jego wzrastania i erozji. [SC]

POMNIK / MONUMENT

2012

video, 2'30"

Mykoła Ridnyj (ur. 1985 w Charkowie, Ukraina) jest twórcą instalacji, obiektów i prac wideo, członkiem kolektywu artystycznego SOSka (istniejącego od 2005 roku), którego działalność koncentruje się na kwestiach społeczno-politycznych. Prowadzona przez kolektyw galeria-laboratorium stała się, jak mówi Ridnyj, „bazą dla rozwoju artystów, zastępując nieistniejące instytucje i pełniąc role komunikacyjne i ekspozycyjne”. Ridnyj jest finalistą konkursu dla młodych artystów ukraińskich Pinchuk Art Prize w 2009 roku (z kolektywem SOSka) i w 2011 roku (indywidualnie).

Praca wideo „Pomnik” dokumentuje proces rozbiórki radzieckiego pomnika robotników w Charkowie, prowadzonej w ramach „oczyszczania” miasta z relikwów przeszłości przed mistrzostwami Euro 2012. Puste postumenty możemy czytać jako znak postkomunistycznych czasów: boimy się bohaterów, którym by można stawiać dziś pomniki, nie chcemy ich mieć – ale także po prostu ich nie mamy. Z drugiej strony dokumentacja robotników usuwających z piedestału radzieckich bohaterów-proletariuszy jest przewrotnym pytaniem o wartość pracy w dzisiejszych społeczeństwach, jest też komentarzem do sytuacji, w której usuwane monumenty nieaktualnej ideologii robią miejsce dla nowych manifestacji o charakterze państwowym. W ten sposób praca Ridnego jest krytyczna zarówno wobec historii i zmieniających się „ideałów”, jak i wobec współczesności tych ideałów pozbawionej. [MD]

LENIWA LINIA

1991

instalacja filmowa, wymiary zmienne

Józef Robakowski (ur. 1939 w Poznaniu) to klasyk polskiej sztuki awangardowej konfrontującej się z mediami takimi jak fotografia, film, wideo. Oprócz filmów i cykli fotograficznych jest autorem instalacji, obiektów, obrazów, rysunków, interwencji i performansów. Zajmuje się również teorią i krytyką sztuki, animacją życia artystycznego oraz nauczaniem.

Instalacja „Leniwa linia” to w istocie alternatywny projektor filmowy, w którym artysta umieścił zapętloną taśmę celuloidową z wyrytą w ciemnej emulsji ciągłą linią tworzącą prześwitującą płaszczyznę. W rezultacie projekcję stanowi linia światła ciągnąca się bez końca. Robakowski powraca w tej pracy do zagadnień, które rozważał w swojej sztuce w latach 70., w okresie działalności w Warsztacie Formy Filmowej, pierwszej polskiej formacji artystycznej programowo konfrontującej sztukę z nowymi mediami. Robakowski odnosi się tutaj do światła jako podstawy medium kina i fotografii. Ponadto w „Leniwej linii” interesuje go kreowanie pola czystej energetycznej komunikacji opartej na impulsach świetlnych. [ŁR]

WSCHODY

2011

wybór fotografii, technika własna, każda: 65 × 95 cm

Bianka Rolando (ur. 1979 w Warszawie) jest pisarką, poetką oraz artystką wizualną — autorką rysunków, instalacji i obiektów. Twórczość pisarska jest u niej równoległa wobec działań plastycznych — nie stanowi komentarza do sztuki, jest raczej fundamentem artystycznych projektów na temat pamięci, amnezji i wypartych emocji.

Na cykl „Wschody”, z którego pochodzą wybrane do kolekcji prace, składa się około pięćdziesiąt fotografii, zmodyfikowanych poprzez nanoszone przez artystkę rysunki oraz mechaniczne uszkodzenia. Każda z prac jest unikatowa, w ramach tego zbioru można dokonywać wielu rozsad, prezentując prace w różnych konfiguracjach. Rolando pracuje zarówno w oparciu o materiały pochodzące z domowego archiwum, jak i znalezione anonimowe fotografie amatorskie. Na zdjęciach pojawiają się „okaleczone” elementy architektury (uszkodzone budynki, ciekące rury, rozbite szyby), ale i nostalgiczne „obrazki” (występuje na nich m.in. sama artystka jako dziecko), zakłócone obecnością amorficznych kształtów: ektoplazm, ran, „czarnej materii”. Tropy zasygnalizowane w cyklu „Wschody” rozwijane są przez artystkę w tomie wierszy „Modrzewiowe korony” (Biuro Literackie, Wrocław 2011). [SC]

BRONIEWSKI	2005
olej na płótnie, 190 x 190 cm Dar artysty	
ANKA	2010
akryl na płótnie, 102,5 x 122,7 cm	
BEZ TYTUŁU (Z FILMU „NAGANIACZ”)	2010
olej na płótnie, 55 x 70 cm	
BEZ TYTUŁU (ASTRONAUTA)	2011
akryl na płótnie, 180,4 x 220,5 cm Praca zakupiona dzięki wsparciu PGE Polskiej Grupy Energetycznej S.A – Mecenas Kolekcji Muzeum	

Wilhelm Sasnal (ur. 1972 w Tarnowie), malarz, rysownik i autor filmów, należy do grona najbardziej cenionych dziś na świecie artystów, a jego płótna znajdują się w zbiorach wielu ważnych muzeów i kolekcji prywatnych (m.in. nowojorskiej MoMA, Centre Pompidou w Paryżu i Tate Modern w Londynie). Jest laureatem prestiżowej Nagrody im. Vincenta van Gogha (2006).

Sasnal konsekwentnie podejmuje trudne i ważne tematy dotyczące polskiej historii i tożsamości narodowej, polityki i pamięci zbiorowej. „Broniewski” to jeden z pierwszych obrazów, które ugruntowały jego pozycję jako „najmłodszego z polskich malarzy historycznych”. Namalowany na podstawie zdjęcia Jana Styczyńskiego portret Władysława Broniewskiego, twórcy liryki rewolucyjnej oraz utworów propagandowych, podejmuje kwestię zaangażowania artysty w politykę. Z kolei obraz „Bez tytułu (z filmu Naganiacz)” nawiązuje do często powracających w twórczości Sasnala wątków Holokaustu. Powstał na podstawie kadru z filmu „Naganiacz” z 1963 roku (reż. Czesław i Ewa Petelscy, scenariusz Roman Bratny), historii grupy węgierskich Żydów, którym udało się zbiec z transportu do obozu koncentracyjnego, i którzy giną w lesie w „polowaniu” urządzonym przez hitlerowców. „Anka” to naturalistyczny portret żony artysty w ciąży, kontrastujący ze znanymi z historii sztuki wyobrażeniami macierzyństwa. Akcentowały one raczej tkliwość, emocjonalne ciepło czy oczekiwanie – kobieta-ikona na obrazie Sasnala wyróżnia się pierwotną siłą i współczesną samowiedzą. „Bez tytułu (Astronauta)” to jedno z najnowszych dzieł artysty, który – malując – konsekwentnie zajmuje się interpretowaniem i przetwarzaniem wszechobecnych we współczesnym świecie fotografii. Obraz, mówiący o końcu ery „podboju Kosmosu”, przedstawia skafander amerykańskiego astronauty wystawiony w Narodowym Muzeum Lotnictwa i Przerzeleni Kosmicznej Smithsonian Institution w Waszyngtonie. [ML]

NAWRACANIE, OSWAJANIE,
TRESOWANIE

1998–2009

olej na płótnie, 238 × 504 cm

Jadwiga Sawicka (ur. 1959 w Przemyślu) zajmuje się malarstwem, fotografią, wykonuje obiekty i prace w przestrzeni publicznej. Jej obrazy od końca lat 90. operują słowami i zdaniami zaczerpniętymi ze środków masowego przekazu. „Malarstwo pisane” Sawickiej używa słów, które w medialnym strumieniu przykuwają naszą uwagę tylko na chwilę. Pobudza refleksję nad życiem w „epoce informacji”: problemem współczesnego człowieka nie jest brak wiadomości, ale trudna do zniesienia lawina komunikatów walczących o jego uwagę. U Sawickiej językowe komunikaty kontrastują z tradycyjną techniką, którą zostały utrwalone — płótnem i farbą olejną.

Obraz, przygotowany specjalnie do kolekcji Muzeum, jest malarskim odtworzeniem billboardu Galerii Zewnętrznej AMS, który w 400 kopiach pojawił się na ulicach kilku polskich miast w 1998 roku. Po latach artystka zmieniła kierunek obiegu sztuki i symbolicznie przeniosta swoją pracę z ulicy do muzeum. Gestem tym przypomniała i utrwaliła jedną z najbardziej nośnych społecznie akcji artystycznych po 1989 roku (prace dla galerii AMS tworzyli m.in. Katarzyna Kozyra, Marcin Maciejowski, Paweł Susid).

Obraz „Nawracanie, osvajanie, tresowanie” używa języka perswazji, który stara się formować odbiorców. Słychać go zarówno we wszechobecnej w przestrzeni publicznej reklamie, jak i w wypowiedziach polityków. Z jednej strony jest sprawczy — wzywa do czegoś i wywołuje skutek, z drugiej strony jest opresyjny — ma władzę ranienia i znieważania. Powtarzając słowo „NIE” kończące każdy wyraz (nawracanie, osvajanie, tresowanie), artystka podważyła jego opresyjność. Dzieło sztuki stało się dokumentem brutalizacji życia i języka w polskiej sferze publicznej lat 90. oraz artystycznego protestu, który był na to zjawisko odpowiedzią. [TF]

MĘĆMIERZ – WISŁA

1979

olej na płótnie, 81 × 65 cm

MĘĆMIERZ

1979

olej na płótnie, 81 × 65 cm

Jacek Sempoliński (ur. 1927 w Warszawie, zm. 2012 tamże) był malarzem i rysownikiem, ale także wpływowym pedagogiem, krytykiem i eseistą. Przez wiele lat był profesorem na warszawskiej Akademii Sztuk Pięknych. Jego twórczość malarska powstała w kręgu polskiego powojennego koloryzmu oraz etosu pokolenia Arsenatu 55, ale współcześnie nośne okazały się zwłaszcza późne cykle malarskie z lat 80. i 90., takie jak „Wzgórze Czaszki” czy „Wisła”.

Obrazy Jacka Sempolińskiego z cyklu „Wisła” z jednej strony zdradzają typową dla tradycji koloryzmu potrzebę „rozstrzygnięcia obrazu”, z drugiej ogromne napięcie emocjonalne, które objawia się w próbach niszczenia płótna. Ta egzystencjalna tradycja zakorzeniona w studiach filozoficznych przejawiała się w podejmowanych przez artystę rozważaniach nad istotą wiary, źródłami kultury, śmiercią czy sensem egzystencji. W kolekcji Muzeum obrazy te nabierają szczególnego znaczenia z uwagi na wpływ, jaki postawa artystyczna Sempolińskiego wywarła na jeden z najważniejszych nurtów we współczesnej sztuce polskiej: sztukę krytyczną. Ta zaskakująca relacja widoczna była zwłaszcza na zrealizowanej przez jednego z inicjatorów tego nurtu, profesora Grzegorza Kowalskiego, wystawie zbudowanej wokół zaproponowanego przez Jacka Sempolińskiego tematu zaczerpniętego z „Króla-Ducha” Juliusza Słowackiego: „Co widzi trupa wyszklona żrenica” (pierwsza edycja wystawy odbyła się w 2001 roku w teatrze Academia, później powtórzono ją między innymi w Narodowej Galerii Sztuki Zachęta). [JM]

KABARETOWE KRUCJATY:
DROGA DO KAIRU /
CABARET CRUSADES:
THE PATH TO CAIRO

2012

film HD, 61'00"

Wael Shawky (ur. 1971 w Aleksandrii, Egipt) jest autorem filmów i instalacji wideo, a także założycielem i dyrektorem artystycznym instytucji sztuki Mass Alexandria – pracowni i miejsca pokazów i spotkań dla artystów.

Film „Kabaretowe krucjaty: droga do Kairu” jest kolejną odsłoną projektu Waela Shawky’ego poświęconego wyprawom krzyżowym, reinterpretowanym w oparciu o relacje kronikarzy arabskich i arabskie dokumenty historyczne. Źródłem scenariusza jest książka Amina Maaloufa „Wyprawy krzyżowe w oczach Arabów”. Godzinny film obejmuje wydarzenia rozgrywające się na przestrzeni 48 lat, od zakończenia pierwszej wyprawy krzyżowej w 1099 roku do rozpoczęcia drugiej, w 1147. Film utrzymany jest w konwencji kukietkowego przedstawienia z elementami musicalu, programu popularnonaukowego, bożonarodzeniowych jasełek, a nawet horroru. Powstał dzięki współpracy artysty z grupą ponad 200 osób – muzyków, specjalistów od efektów pirotechnicznych i wykonawców lalek. Wszystkie grające w filmie marionetki (ponad 130 figurek chrześcijan, muzułmanów, królów, kalifów, papieży, męczenników i świętych) powstały podczas warsztatów w Prowansji według XVIII-wiecznej techniki santons – ceramicznych lalek używanych w jasełkach. Film został nagrany w katedrze w Aubagne, a premierę miał podczas wystawy dOCUMENTA 13 w Kassel (2012). [SC]

DOM DZIECKA (THE HOUSE STARVES
WHEN YOU ARE AWAY)

2009

wybór fotografii (odbitka srebrowa: c-print), 57,7 × 38 cm; 38 × 57,7 cm
Praca zakupiona dzięki wsparciu Fundacji PZU

Ahلام Shibli (ur. 1970 w palestyńskiej rodzinie beduińskiej w Izraelu) zajmuje się fotografią, rejestrując — jak sama to określa — codzienność zrodzoną z ciągłego naruszania palestyńskiego prawa do ziemi. Obecnie artystka koncentruje się na analizowaniu w różnych miejscach świata takich zjawisk jak rozproszona tożsamość, uczucie bezdomności, nomadyzm. Twórczość Shibli manifestacyjnie odrzuca wizualny dramatyzm fotografii reportażowej.

Seria zdjęć „Dom dziecka (The House Starves When You Are Away)” została zrealizowana podczas podróży artystki po Polsce i jej odwiedzin w jedynastu domach dziecka. Shibli skupiła się na portretowaniu warunków życia dzieci pozbawionych domu. Zauważyła, że wychowankowie tych instytucji opiekuńczych rzadko pozostają sami, a dostosowując się do regulaminów, tworzą specyficzny organizm społeczny. Brak typowych relacji rodzinnych sprawia, że dzieci zależą emocjonalnie od siebie nawzajem, budując silne więzi. Artystka koncentruje się na pojedynczych osobach, ich przyzwyczajeniach, sposobach organizowania przestrzeni prywatnej (np. poprzez dekorację ścian pokoju), portretuje także dzieci podczas snu, w rzadkich chwilach odosobnienia. Tak jak wcześniejsze projekty fotograficzne Shibli, także i „Dom dziecka” pozbawiony jest sensacyjnej nuty i emocjonalnego przerysowania. [MAV]

PRAYWAY	2012
dywan, neon, stal, MDF, 390 × 280 × 50 cm	
JĘZYKI MACIERZyste I OJCZyste GARDŁA / MOTHER TONGUES AND FATHER THROATS	2012
wełna, przędza, 300 × 490 cm	
DUNJAS, DONYAS, DINIAS	2012
włókno szklane, stal, 50 × 30 × 25 cm	

Slavs and Tatars to międzynarodowy kolektyw artystyczny założony w roku 2006, jego trzon stanowią Kasia Korczak i Payam Sharifi. Artyści stosują różne media i formy wypowiedzi, tworząc instalacje, obiekty, wykłady performatywne, etc. Publikują także własne wydawnictwa. Uczestnicy wielu wystaw zbiorowych na całym świecie, autorzy pokazów indywidualnych, m.in. w wiedeńskim Pawilonie Secesji czy nowojorskim MoMA.

W swojej praktyce artystycznej kolektyw Slavs and Tatars zajmuje się obszarem geograficznym i kulturowym rozciągającym się od dawnego muru berlińskiego na zachodzie do Wielkiego Muru Chińskiego na wschodzie. W projektach grupy zderzone zostają pojęcia i problemy z pozoru przeciwstawne lub do siebie nieprzystające: islam i komunizm, metafizyka i humor czy popkultura i geopolityka. Znajdujące się w kolekcji Muzeum prace Slavs and Tatars szczególnie skupione są na problematyce języka. Przykładem obiektu zatytułowany „Języki macierzyste i ojczyste gardła” poświęcony głosce „Khhhhhhh”, która nie występuje w zachodnim obiegu cywilizacyjnym i tym samym wyraźnie oddziela wschód od zachodu. Z kolei „PrayWay”, nawiązująca do znanego ze wschodnich baśni motywu latającego dywanu, to typowa dla grupy interaktywna i relacyjna praca polegająca na stworzeniu miejsca spotkania i rozmowy, międzykulturowej komunikacji i wymiany myśli. [ŁR]

BEZ TYTUŁU / UNTITLED

1958–1962 / 2010

wybór odbitek c-print, każda: 35,6 × 27,9 cm

Praca jest w procesie zakupu do kolekcji Muzeum. Dzięki uprzejmości Jack Smith Archive oraz Gladstone Gallery, Nowy Jork, Bruksela

KEN JACOBS

ZAWIROWANY / THE WHIRLED

1964

Film 16 mm przetransponowany na Blu-Ray

Dzięki uprzejmości artysty i Electronic Arts Intermix, Nowy Jork

Jack Smith (ur. 1932 w Columbus, Ohio, zm. 1989 w Nowym Jorku) był amerykańskim artystą, aktorem, autorem filmów eksperymentalnych, performansów, fotografii i scenografii. Nie uznawał granic między życiem a sztuką i niewiele zważał na normy — artystyczne, moralne czy prawne. Miał ogromny wpływ na nowojorskich artystów, m.in. Andy'ego Warhola, Roberta Wilsona czy Richarda Foremana. Jego sztuka, którą przez długi czas doceniali tylko inni artyści, w ostatnich kilku latach cieszy się ogromnym zainteresowaniem i pokazywana jest na najważniejszych wystawach i festiwalach filmowych.

Jack Smith najbardziej znany jest ze swoich filmów — pozbawionych ciągłości narracyjnej, często kręconych w sposób frenetyczny, nawiązujących do kiczowatych produkcji hollywoodzkich z lat 30. i 40. Swój niezwykły wyraz zawdzięczają marnej technice, slapstickowym żartom, psychodelicznym efektom i zaludniającym je dziwnymi postaciami z otoczenia artysty. Są tu członkowie nowojorskiej bohemy, przebrani i umalowani przez Smitha transwestyci, nazywani przez niego „istotami” lub „gwiazdami Cinemaroca”, wymyślonego studia filmowego. Równoległe z filmami Smith tworzył fotografie — choć estetyka, kostiumy, postacie i sceneria zdjęć wiążą się często z konkretnymi filmami, są to powstałe niezależnie tableaux vivant. Smith był także autorem performansów, które przeprowadzał na ulicy, tworząc improwizowany, anarchistyczny teatr. W swojej estetyce często sięgał po to, co znalazło się na śmietniku współczesnej kultury, stąd jego zamiłowanie do przebrzmiałych słów, tandetnych dekoracji, a także postaci odrzuconych przez społeczeństwo.

Ken Jacobs (ur. 1933 w Nowym Jorku) jest jednym z pionierów amerykańskiego kina eksperymentalnego, twórcą filmów, wideo i performansów. Od lat 50. tworzył kino na zasadzie „partyzanckiej”, reżyserując scenki na ulicach Nowego Jorku, rejestrowane za pomocą kamery. Zafascynowany pierwszymi obrazami filmowymi i XIX-wieczną fotografią zaczął wykorzystywać found footage jako główne źródło inspiracji, dekonstruując iluzję i narrację filmową. W latach 70. wypracował formę eksperymentalnych performatywnych pokazów, mających poszerzyć nasze

doświadczenie kina, a polegających na użyciu kilku symultanicznych projekcji ruchomego obrazu z dźwiękiem i muzyką na żywo.

„The Whirled” to wczesny film Jacobsa nakręcony z udziałem Jacka Smitha. Składa się z czterech, pierwotnie niezależnych filmów: „Saturday Afternoon Blood Sacrifice” (1956), „TV Plug” (1964), „Little Cobra Dance” (1956) oraz „Death of P’Town” (1961). Pierwszy z pokazywanych przez nas epizodów to improwizowany przed kamerą „teatr uliczny”, z Bobem Fleischnerem wcielającym się w postać „Boba — bogatego Amerykanina” i Jackiem Smithem w stroju kobiecym, składającym go w ofierze przy udziale dzieci i przechodniów tworzących uliczną procesję. Sielankową atmosferę przerywa interwencja policji, przypominająca o cenzurze i represyjnej rzeczywistości lat 50. W „Little Cobra Dance” Smith wykonuje frenetyczny taniec, osuwając się ze schodów pożarowych, a w ostatnim fragmencie, „Death of P’Town”, gra bajkowego wampira biegającego pośród grobów cmentarza w Provincetown. Filmy te — za sprawą gry aktorskiej, prowizoryczności rekwizytów i strojów, udziału przypadkowych osób, a także pracy kamery i montażu (pozornego bezformia i wprowadzania celowo „przypadkowych” kadrów) — sprawiają wrażenie „migawek z życia”. Tym żywiołowym scenom Jacobs nadaje jednak nostalgiczny posmak czegoś minionego — dzięki nawiązaniom do estetyki filmu niemego i użyciu melancholijnej muzyki. [MM]

REGAŁ

1996

drewno, szkło, 240 × 360 × 60 cm

39 × 39

1994

bawełna, drewno polichromowane, metal, 160 × 56 × 70 cm

Roman Stańczak (ur. 1969 w Szczecinie) jest rzeźbiarzem, który łączy postawę krytyczną (kojarzoną z pracownią prof. Grzegorza Kowalskiego na warszawskiej ASP) z niemalże mistycznym stosunkiem do rzeczywistości. W rzeźbach, nawiązujących do tradycji ready-made i asamblażu, wykorzystuje pospolite przedmioty, które poddaje na poły absurdalnym, na poły magicznym zabiegom: przewraca „na lewą stronę” czajnik, nicuje wannę czy odziera ze skóry kanapę.

„Regał” to powszedni i niewyszukany obiekt — meblościanka, którą artysta obrał z polityry, pozostawiając wokół ścinki materiału przypominające złuszczonej skórę. Traktując przewrotnie warsztat rzeźbiarski, odwrócił proces kształtowania, uzyskując surrealny efekt. Celem tego zabiegu — pozbawienia przedmiotu zewnętrznej powłoki — jest magiczne przekształcenie codzienności.

Zainteresowanie „powłoką”, w tym przypadku odnoszącą się do intymności, do granicy między nami a światem zewnętrznym, naszego odstania i ukrywania się, widoczne jest też w pracy „39 × 39”, w której artysta stosuje na pozór przeciwny zabieg — kumulację. Tytuł odnosi się do liczby i rozmiaru koszul, w które Stańczak ubrał kadłubowaty manekin. To, co zazwyczaj jest tylko zewnętrzną warstwą, w którą obleka się ciało, zwielokrotnione staje się samoistną formą. W obu pracach „przenicowywanie” rzeczywistości — całkowicie niespektakularne — ma umożliwić prywatne objawienia, które, zdaniem artysty, mogą przydarzyć się każdemu w najmniej oczekiwanym momencie. [MM]

BAŁAGAN UCIELEŚNIONY: KOSTIUM ARTYSTY SZYTY NA MIARĘ / THE INCHOATE INCARNATE: BESPOKE COSTUME FOR THE ARTIST	<p style="text-align: right;">2009</p>
<p>kimono z jedwabiu i organzy w kształcie czarnego telefonu tarczowego, 147,4 × 177 cm; 8 × 81,3 cm</p>	
UMIEŚĆ PIOSENKĘ W SOBIE / PUT A SONG IN YOUR THING	<p style="text-align: right;">2011</p>
<p style="text-align: center;">dokumentacja wideo</p>	

Frances Stark (ur. 1967 w Newport Beach, Kalifornia) jest amerykańską artystką konceptualną, autorką kolaży, obrazów, instalacji i performansów. Przedmiotem jej zainteresowań jest język, artystka często zapożycza pojedyncze słowa i zdania z literatury czy muzyki, aby nadać im nowy byt wizualny. Jej strategie artystyczne naśladują techniki typowe dla pisarstwa modernistycznego, np. powtórzenie, fragmentaryczność, montaż.

„Bałagan ucieleśniony: kostium artysty szyty na miarę” należy do serii prac, w której Stark sięga po figurę operowego kimona, służącą jako metafora maskarady oraz inscenizacji tożsamości artysty, a także znak manieryczności i egocentryzmu wpisanych w twórczą osobowość. Dla Stark bezbronność artysty wobec odbiorców, krytyków sztuki i kuratorów jest konotowana przez nagość. Karmiąc voyeuryzm widza i własny ekshibicjonizm, mierzy się z tym problemem w performansie „Umieść piosenkę w sobie”, do którego zaprosiła brytyjskiego artystę Marka Leckeya oraz lidera popowej grupy Major Lazer, Skerrita Bwoya. Artystka zaprezentowała się publiczności w kimonie „Bałagan ucieleśniony” na tle kurtyny, na której wyświetlane były fragmenty różnych tekstów na przemian z animacją jej wcześniejszych prac. Akompaniament pompacyjnych dźwięków muzyki poważnej zestawiony z dość karykaturalnym czarnym kimonem stanowił niejako uwerturę do kolejnych autoironicznych zachowań artystki na scenie. Ważnym elementem pseudooperowej scenografii był zaprojektowany przez Leckeya monumentalny głośnik, z którego wydobywały się niezrozumiałe, bełkotliwe dźwięki. Fragmentaryzując tekst i abstrakcyjne odgłosy można odczytywać jako wyraz buntu artystki wobec dominacji dyskursu i próbę wyjścia z wokalną ekspresją poza ograniczenia języka. finałem performansu było dostawne „ucieleśnienie bałaganu”: projekcja na żywo z wizualizacją tekstu piosenki „Telephone” Lady Gagi, zrzućenie kimona i wyuzdany taniec Stark ze Skerritem Bwoyem. [NS]

FOTOGRAFIE Z CYKLU:
WISŁA. OPOWIEŚĆ O RZECIE

LATA 60.–70. XX WIEKU

18 fotografii (odbitki barytowe), każda: 40 × 50 cm

Jan Styczyński (ur. 1917 w Tarnowie, zm. 1981 w Warszawie) był fotografem, autorem wielu albumów i wystaw. Żołnierz Armii Krajowej i uczestnik powstania warszawskiego, fotografii poświęcił się w 1950 roku. Sławę przyniosły mu zdjęcia przyrody, zapisy życia współczesnych miast oraz dokumentacja życia artystycznego Warszawy.

W latach 60. Styczyński stworzył cykl fotografii „Wisła. Opowieść o rzece”, o której tygodnik „Stolica” w 1974 roku pisał: „Styczyński w wędrówce wzdłuż Wisły rzadko wsiada na statek. Interesuje go nade wszystko, co wzdłuż Wisły wyrosło. Pokryte patyną stare miasta i baniaki płockiej Petrochemii. Uroda przeszłości i zgrzebna teraźniejszość, przybierająca coraz gwałtowniej hardy kształt nowego czasu. Przewodnikiem Styczyńskiego jest Władysław Broniewski”. Inspiracją dla tej fotograficznej opowieści był słynny poemat Broniewskiego „Wisła” z 1953 roku. Styczyński zaprezentował Polskę jako kraj o interesujących walorach naturalnych, wielu zabytkach, ale też jako miejsce realizacji PRL-owskiej wizji nowoczesności. Jej elementami są nadwiślański przemysł i modernistyczna architektura. Zestawianie tradycji wyrażanej przez naturę i historyczne budowle oraz postępu reprezentowanego przez przemysł ciężki było zabiegiem wymaganym przez propagandę socjalistycznego państwa. Seria fotografii przedstawiająca Władysława Broniewskiego na tle mazowieckiego krajobrazu stała się inspiracją i źródłem dla obrazu Wilhelma Sasnala z roku 2005, który także znajduje się w kolekcji Muzeum. [TF]

PIERŚ ILUMINOWANA / SEIN-ILLUMINÉ	1966
poliestrowy odlew piersi i ust, światło elektryczne, wysokość 56 cm	
BRZUCH / VENTRE	1968
odlew gipsowy, 20 × 36 × 16,5 cm	
RZEŻBA-LAMPA III (FETYSZ IX) / SCULPTURE – LAMPE III (FÉTICHE IX)	1970
poliestrowy odlew piersi, plastikowa siatka, światło elektryczne, 10 × 45 × 25 cm	
ZIELNIK XII (GŁOWA CHRYSUSA) / HERBIER XII (LE CHRIST)	1972
poliester, drewno, 40 × 40 × 4 cm Depozyt SAC Stowarzyszenia Apostolstwa Katolickiego Księży i Braci Pallotynów	

HELENA WŁODARCZYK

ŚLAD	1976
zdigitalizowany film 35 mm, 13'06"	

Alina Szapocznikow (ur. 1927 w Kaliszu, zm. 1973 w Paryżu) jest jedną z najważniejszych polskich artystek i jedną z najoryginalniejszych rzeźbiarek XX wieku. Wprowadzając nowe materiały, rozwijała i kwestionowała ideę rzeźby. Od roku 1963 mieszkała w Paryżu, tworząc indywidualny język, który pozwolił jej mierzyć się zarówno z pamięcią własnego doświadczenia Holokaustu, jak i z chorobą i dezintegracją ciała. Niedoceniana za życia, dziś jest uznawana za jedną z pionierek sztuki kobiet.

Prace Aliny Szapocznikow w kolekcji Muzeum pochodzą z eksperymentalnego okresu jej twórczości – formalnemu nowatorstwu towarzyszy tu nowe ujęcie kwestii ciała i jego reprezentacji. Szapocznikow dotyka traumatycznych wątków pamięci Holokaustu, choroby, ograniczeń i słabości ciała, a jednocześnie przez jej twórczość przemawia niezwykła afirmacja życia oraz niepokromiona siła kobiecej ekspresji.

„Rzeźba-lampa III (Fetysz IX)” to lampa ukształtowana z poliestrowego odlewu piersi ułożonej na koronkowej draperii. Podobnie jak w innych pracach, Szapocznikow fragmentaryzuje tu ciało i operuje jego wyimkiem, odlewy ciała własnego i bliskich osób zamienia w swoiste dekoracyjne wota (rzeźba ta powstała w czasie, kiedy artystka wiedziała już, że jest chora na raka piersi, na którego zmarła w 1973 roku). Podobnym przykładem świadomego i indywidualnego języka

artystycznego jest „Pierś iluminowana”. Ta lampa „udaje” przedmiot codziennego użytku, ale na długiej, smukłej łodydze otwiera się kwiat złożony z odlewów piersi i ust — ucieleśnienie kobiecej seksualności. „Brzuch” to gipsowy odlew brzucha Arianne Raoul-Auval, narzeczonej Rolanda Topora. Odlew ten stał się „materiałem źródłowym” do szeregu kolejnych rzeźb Szapocznikow, które artystka wykonywała z różnych materiałów: gipsu, marmuru („Wielkie brzuchy”), poliuretanu. Eksperymenty z tym ostatnim tworzywem doprowadziły do powstania pomyślanych jako multiple „Brzuchów-poduszek”, które miały zostać wprowadzone do masowej produkcji.

„Zielnik” jest ostatnią i jedną z najważniejszych prac Szapocznikow powstałych na bazie odlewów ciała. W cyklu stworzonym wiosną 1972 roku artystka przedstawiła ciało swego syna Piotra — zarówno pełnopostaciowe akty młodego mężczyzny, jak i odlewy poszczególnych części jego ciała, wykonane z poliestru z odcisków gipsowych zdejmowanych bezpośrednio z modelu. Z tych form powstawały karty „Zielnika” — odlewy ciała zostały spłaszczzone i przytwierdzone do malowanych na czarno deseczek. Praca ta, nawiązująca do zielników botanicznych, to zapis ciała utrwalonego w sposób przypominający kolekcjonowanie i katalogowanie wycinków natury. Dwunasta część „Zielnika”, odlew twarzy Piotra zatytułowany „Głowa Chrystusa”, to niejedyne dzieło Szapocznikow odnoszące się do wątków religijnych. Obok „Kruźlowej (Macierzyństwa)” rzeźba ta należała do wystroju paryskiej kaplicy księży pallotynów, zamówiona do niej przez zaprzyjaźnionego z artystką ks. Józefa Sadzika.

Film Heleny Włodarczyk (ur. 1945) Ślad to impresyjna opowieść o twórczości Aliny Szapocznikow, nakręcona trzy lata po przedwczesnej śmierci artystki. Reżyserka wyprowadziła jej rzeźby, pochodzące z różnych etapów twórczości, w przestrzeń wielkomiejskiej ulicy, filmowała je w witrynach sklepowych, oknach mieszkań, na podwórzach. Stworzone przez Szapocznikow figury nawet w takim otoczeniu wydają się przesycone cielesnością. Szapocznikow mówiła: „Lubię pracować w materiałach, w których każde dotknięcie zostawia ślad. Ten fizyczny kontakt z materią daje mi uczucie przekazywania siebie rzeźbie”. [MD]

DEMOKRACJA / DEMOCRACY	2007
druk na płótnie, 60,3 × 82,2 cm	
Z CYKLU: BÓJKA / FIGHT	2009
4 wydruki kolorowe na płótnie, 33 × 38 cm; 38,5 × 44,5 cm; 37,5 × 28,6 cm; 41,3 × 48,1 cm	
ZAMIESZKI / RIOTS	2009
olej na płótnie, 50,1 × 60,1 cm	
SYLWETKA II / SILHOUETTE II	2009
olej na płótnie, 70,3 × 90,2 cm	
GÓRSKI KARABACH / NAGORNY KARABACH	2011
olej na płótnie, 70,1 × 80,3 cm	

Dawid Ter-Oganian (ur. 1981 w Rostowie nad Donem, Rosja) mieszka w Moskwie i jest jednym z nielicznych artystów rosyjskich młodego pokolenia, któremu udało się zdobyć międzynarodowe znaczenie. Brał udział w wystawie „Ostalgia” w New Museum w Nowym Jorku, jest stypendystą DAAD w Berlinie. Ważnym odniesieniem dla jego działań jest sytuacja politycznej opresji w Rosji i zaangażowanie artystów w sprawy publiczne.

Dawid Ter-Oganian, bardzo wówczas młody, był aktywny twórczo już w późnych latach 90. — wspólnie z grupą Radek brał udział w protestach w przestrzeni publicznej. Korzystając z tych doświadczeń, w nowej, znacznie bardziej wobec artystów opresyjnej sytuacji politycznej aktywnie animuje niezależne życie artystyczne w Moskwie. W swojej twórczości używa z powodzeniem wielu technik i formatów: malarstwa olejnego, grafiki, filmu, animacji wideo, instalacji. Zaangażowane diagnozy polityczne łączy z innowacyjnym, świeżym plastycznie eksperymentem formalnym. W kolekcji Muzeum znalazł się wybór jego prac z kilku ostatnich lat, skupiony na przedstawieniach protestów ulicznych. Obrazy i wydruki zostały zainstalowane w typowej dla artysty manierze kolażu, sugerującej szybką reakcję i reportażowe uchwycenie rzeczywistości. [JM]

ZIARNO

1980

zdigitalizowany film 16 mm, 11'46"

Teresa Tyszkiewicz (ur. 1953 w Ciechanowie) zajmuje się fotografią, filmem eksperymentalnym, rysunkiem, performansem, malarstwem, tworzy obiekty przestrzenne i rzeźby.

Filmy Teresy Tyszkiewicz wpisują się w zmiany, jakim podlegała pod koniec lat 70. polska sztuka – nastąpiło wtedy wyraźne przesunięcie od tendencji analitycznych, strukturalnych i systemowych ku działaniom bardziej ekspresyjnym. Artyści poszukiwali silnie emocjonalnych i subiektywnych środków wypowiedzi. Sama Tyszkiewicz wielokrotnie podkreślała, że jej filmy powstają pod wpływem spontanicznych impulsów. Kładła w nich akcent na wizualizację osobistych emocji i podświadomych pragnień, które ujawniały się pod wpływem działań o charakterze „testów” przeprowadzanych na własnej intuicji.

Pozbawiony wyraźnego początku i końca film „Ziarno” to opowieść o kobiecej seksualności, o spontanicznym, fizycznym kontakcie ciała z materią – ziarnem, pierzem. Artystka zestawia własne ciało z archetypicznymi obrazami brudu, przyjemności, przyziemności, luksusu, a jej nienasycony dotyk redukuje ją samą do poziomu strzępka ożywionej materii. Pełne abstrakcyjnego piękna wizje przenikają się, tworząc rozbudowaną strukturę znaczeniową i wizualną. Film doczekał się wielu odczytań w kluczu feministycznym. [Ł.R]

DEUTSCH-POLNISCHE FREUNDSCHAFT	2011
styropian, 160 × 272 × 12 cm	
BEZ TYTUŁU (JAN PAWEŁ II)	2004
fotografia barwna, 200 × 175 cm	

Piotr Uklański (ur. 1968 w Warszawie) od 1991 roku mieszka w Nowym Jorku, jest uważany za jednego z najbardziej znaczących polskich artystów. Jego multimedialna twórczość polega przede wszystkim na wizualnej zabawie symbolami, które, jak sam twierdzi, we współczesnej kulturze straciły swe znaczenie i stały się puste. Uklański jest m.in. autorem pełnometrażowego polskiego westernu „Summer Love” (2006).

Tytuł pracy — „DEUTSCH-POLNISCHE FREUNDSCHAFT”, czyli „niemiecko-polska przyjaźń” — jest nawiązaniem do nazwy legendarnego niemieckiego electropunkowego zespołu DAF (Deutsch-Amerikanische Freundschaft). DAF zastąpiło m.in. wykorzystywaniem słów-symboli, takich jak „Adolf” czy „Mussolini”, w tekstach piosenek zupełnie niezwiązanych z tematyką czy ideologią faszystowską. Słowa te używane były do czysto formalnej zabawy brzmieniem, które przecież w kulturze nie funkcjonuje bez skojarzenia z kontekstem historycznym. Podobnie postępuje Uklański — konsekwentnie prowokuje widza do ćwiczeń z rozpoznawania znaków pochodzących z rozmaitych kodów kultury: polityki, historii, erotyki czy rozrywki, np. do poradzenia sobie z orłem skrzyżowanym z hitlerowską gapą. Semioza, czyli droga, jaką znak przebiega w naszej świadomości, aż nabierze znaczenia, to dla Uklańskiego przedmiot nieustannej fascynacji. Nie zawsze chodzi tylko o znak wizualny — w powojennej polskiej kulturze popularnej, w której wychował się artysta, nawet brzmieniu języka niemieckiego został nadany związek z wojną, hitleryzmem i przemocą.

Druga praca Uklańskiego, „Bez tytułu (Jan Paweł II)”, to fotograficzny portret papieża „ułożony” z ciał trzech i pół tysiąca brazylijskich żołnierzy. Obraz ten igra z kultem narodowych ikon (czarna twarz papieża Polaka), patriotycznych zrywów i uniesień, jednocześnie wpisując się w kontinuum przedstawień papieskich w polskiej sztuce. Praca funkcjonowała również jako billboard, prezentowany wiosną 2005 w Warszawie u zbiegu ulic Marszałkowskiej i Świętokrzyskiej, w miejscu, gdzie stanąć ma gmach Muzeum. Zbiegło się to ze śmiercią Jana Pawła II, co sprawiło że dzieło Uklańskiego stało się natychmiast, z pominięciem intencji artysty, miejscem refleksji religijnej i hołdu dla zmarłego. [MAV]

AZJA

1989 / 2013

płyta pilśniowa, czerwona farba, 950 × 350 × 75 cm

Zbigniew Warpechowski (ur. 1938 w Płoskach na Wołyniu, Ukraina) to jeden z pionierów i najwybitniejszych przedstawicieli sztuki performans. Do dziś wykonał ich około 250. Autor licznych tekstów teoretycznych i krytycznych o sztuce, swoją twórczość określa mianem „awangardowego konserwatyzmu”. Brał udział w dOCUMENTA 8 w Kassel (1987).

Monumentalna instalacja „Azja” jest wyjątkowym dziełem w kontekście głównie performerskiej działalności Zbigniewa Warpechowskiego. Początkowo, w połowie lat 80., artysta wykorzystywał płachtę z napisem „Azja” jako tło dla niektórych swoich performansów. W 1989 roku w Łodzi, w ramach kuratorowanej przez Józefa Robakowskiego wystawy „Lochy Manhattanu”, zaprezentował jej trójwymiarową wersję, którą możemy oglądać w kolekcji Muzeum. Warpechowski w pracy tej przejmuje język propagandowych instalacji literowych (np. PZPR) stawianych w czasach PRL-u w przestrzeni publicznej. Artysta proponuje własny komunikat, który jego zdaniem lepiej opisuje stan ducha panujący w Polsce końca lat 80. Warpechowski wspomina: „Co symbolizuje słowo „Azja”? Nie krainę geograficzną, ale imperium, które tłamsiło nas przez ponad 40 lat. Nie jednostkę, tylko społeczeństwo. Wszyscy czuliśmy się Azjatami”. [ŁR]

AUTOPORTRET 2

1973–1979 / 2009

lustro, płyta drewniana, fotografia, wymiary zmienne

Krzysztof Wodiczko (ur. 1943 w Warszawie), artysta-inżynier świadomie łączy pracę artystyczną z projektowaniem dla przemysłu (pracował m.in. w Polskich Zakładach Optycznych), na przełomie lat 60. i 70. był jednym z najoryginalniejszych twórców polskiego neokonstruktywizmu. Wybitny przedstawiciel sztuki konceptualnej lat 70., od lat 80. związany z nurtem sztuki krytycznej. W swoich pracach często wykorzystuje przestrzeń publiczną (m.in. wyświetlając na ścianach budynków projekcje, w których mówi o problemach społecznych i politycznych).

Pracę „Autoportret” Wodiczko zaprezentował na swojej pierwszej indywidualnej wystawie w Galerii Foksal PSP w 1973 roku. Składała się z leżącego płasko prostokątnego lustra (na małym postumencie) oraz z dostawionej do jednego z jego krótszych boków szklanej tafli z fotograficznym wizerunkiem artysty. Widzowie wchodzący do pomieszczenia widzieli plecy artysty, by po przemieszczeniu się w głąb galerii ujrzeć jego spuszczoną ze skruchą i wstydem głowę odbijającą się w lustrze. Oglądający „Autoportret” sami mogli się przeglądać w lustrze, spuszczać głowę (by zobaczyć swoje odbicie, musieli się pochylić) i zrównując się z artystą w tym narcystyczno-pokutnym geście. W pracy tej Wodiczko przeprowadzał krytykę narcyzmu, „samozwrotności” i solipsyzmu sztuki zamkniętej w galerii, oderwanej od rzeczywistości, wycofanej ze sfery publicznej. Podkreślał uczucie wstydu towarzyszące obecności w tym miejscu. [LR]

MUZEUM

1956

gwasz na papierze, 40 × 31 cm

Dar Towarzystwa Przyjaciół Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie, zakupiony przy wsparciu Stowarzyszenia Komunikacji Marketingowej SAR

Andrzej Wróblewski (ur. 1927 w Wilnie, zginął w 1957 w Tatrach) był malarzem zaangażowanym w polityczne przemiany w Polsce przełomu lat 40. i 50. Autor obrazów propagandowych, ale i eksperymentów formalnych z pogranicza abstrakcji. Twórca niezwykle sugestywnej wizji wojny i degradacji człowieka. Rozdarty pomiędzy politycznym zaangażowaniem a artystycznym eksperymentem jest jedną z najbardziej nośnych legend polskiej sztuki.

Wróblewski przedstawia tytułowe „Muzeum” jako stół prosektoryjny otoczony zdeorientowaną publicznością, która obserwuje zgromadzone na nim ludzkie szczątki. Przedstawienie to może stanowić doskonałą metaforę kryzysu całościowej wizji świata, a w związku z tym również kryzysu muzealnictwa w tradycyjnym sensie. Można je rozumieć jako punkt wyjścia dla współczesnego muzeum, które mierzy się z rozpadem obrazu świata, a jego zadaniem jest nie tylko gromadzenie przedmiotów, ale i łączenie ich w nowe całości i nadawanie im znaczenia poprzez proponowanie jakiejś wizji rzeczywistości. Gwasz „Muzeum” był jednym z pierwszych zakupów do kolekcji Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie i pozostaje dla niej dziełem szczególnym, bo mówiącym wprost o – i od – Muzeum. [JM]

KONIEC CZASU / THE END OF TIME

2012

film 16 mm bez dźwięku, 13'00''

Akram Zaatari (ur. 1966 w Sydonie, Liban) jest filmowcem, fotografem, badaczem archiwów fotograficznych i kuratorem wystaw. Jest także założycielem Arab Image Foundation – archiwum fotografii amatorskich oraz zdjęć z profesjonalnych zakładów fotograficznych na Bliskim Wschodzie. Sztuka tego artysty często wiąże się z „ożywianiem” archiwum, z pracą na znalezionym materiale fotograficznym.

„Koniec czasu” to niemy czarno-biały film, nakręcony na taśmie 16 mm. Kamera koncentruje się na oszczędnej choreografii dwóch kokietujących się kochanków, przyciągających się i odpychających. Według artysty, film jest refleksją na temat idei muzeum i kolekcjonowania, a także upływu czasu i starzenia się, zarówno materii, jak i idei. Miłosna, przerysowana w slapstickowej manierze relacja między dwójką mężczyzn odpowiada relacji między muzeum-magazynem na obiekty a dziełami sztuki: od wzbudzenia pożądania po jego wygaszenie w monotonnej, powtarzalnej sekwencji instytucjonalnych rytuałów. Klasyczny format filmu 16 mm sprawia, że uzyskuje on także „bezcasowy” charakter, stając się uniwersalną, oderwaną od geograficznych czy historycznych obciążeń opowieścią o pożądaniu. [SC]

**PROJEKT PAWILONU „WĘGIEL”
NA WYSTAWIE ZIEM ODZYSKANYCH
WE WROCŁAWIU**

1948

studia kolorystyczne, papier, kredka, ołówek, 77 × 101 cm; 46,5 × 48 cm; 72 × 77 cm
kolekcja Piotra Zamecznika**PROJEKT PAWILONU POLSKIEGO
NA MIĘDZYKONFERENCJALNYCH TARGACH
W BUENOS AIRES**

1960

papier, węgiel, 77 × 101 cm
kolekcja Piotra Zamecznika

Stanisław Zamecznik (ur. 1909 w Warszawie, zm. 1971 tamże) był jednym z najciekawszych polskich architektów, chociaż niczego trwałego nie zbudował. Uprawiana przez niego profesja wystawiennika — projektanta oprawy architektonicznej wystaw — była często uznawana za nieistotną, jako pogranicze architektury i działalności artystycznej. Sam projektant nazywał swoje realizacje „sztuką przestrzeni”. Docenił większą swobodę, na jaką — w skomplikowanych biurokratycznych warunkach wykonywania zawodu architekta w PRL — pozwalało wystawiennictwo. Lata 60., z ich szczególną atmosferą „małej stabilizacji”, okazały się barwnym okresem rozwoju wystawiennictwa, stanowiąc niszę, w której można było swobodnie posługiwać się językiem nowoczesnych form. Tymczasowa architektura, tworzona z tektury i sklejk na potrzeby ekspozycji propagandowych i międzynarodowych targów, zastępowała realizacje śmiałych conceptów, które zapępniły szkicownicy architektów.

Stanisław Zamecznik wraz z grupą architektów i artystów (m.in. ze swoim kuzynem, grafikiem Wojciechem Zamecznikiem, 1923–1967) zrealizował „Pawilon Węgla” na Wystawie Ziem Odzyskanych (1948), a później stworzył najważniejsze ekspozycje muzealne stolicy: aranżacje wystaw Muzeum Narodowego, Muzeum Plakatu w Wilanowie, Muzeum Literatury, Muzeum Historycznego m.st. Warszawy. Poszukiwał nowych sposobów kreowania przestrzeni (używał np. płaszczyzn giętych) oraz integracji dzieł z otoczeniem.

W znanych jedynie z czarno-białych fotografii aranżacjach przestrzennych, w architekturze tymczasowej czy dekoracjach ulicznych odkrywamy dzisiaj intrygującą twórczość, która w miejsce linearnych narracji postuluwała symultaniczność i aktywną rolę widza jako współtwórcy dzieła, a zamiast muzealnych konwencji posługiwała się środkami nowoczesnej architektury wnętrz, wzornictwa, grafiki czy fotografii.

Piotr Zamecznik (1945–2010), syn Stanisława i kontynuator rodzinnych tradycji wystawienniczych, zrekonstruował w 2010 roku elementy wystaw ojca, na których dziś prezentowane są materiały archiwalne. [TF]

EMUZET EU EM

2009

instalacja dźwiękowa, 8'04"

Anna Zaradny (ur. 1977 w Szczecinie) jest artystką sztuk wizualnych i sound artu, autorką instalacji i obiektów, kompozytorką, improwizatorką, animatorką festiwalu muzycznych. Sięga do tradycji muzycznych awangard, podważając format zamkniętego dzieła muzycznego i ograniczeń scenicznych.

Instalacja „eM U Zet E U eM” funkcjonowała pierwotnie jako interwencja dźwiękowa na fasadzie tymczasowej siedziby Muzeum przy ulicy Pańskiej, wchodząc w dialog z neonem „MUZEUM” autorstwa Pauliny Ołowskiej, a w swobodny sposób nawiązując też do innej pracy tej artystki, „Alfabetu” z 2005 roku. Zaradny używa kobiecego głosu (głosu Ołowskiej), śledząc rozpad słowa „muzeum”, które — uparcie konstruowane z pojedynczych sylab — zaczyna tworzyć stabilną całość, by po chwili zabrzmieć niedorzecznie i obco, aż w końcu ponownie rozpaść się na kawałki. Po kilku latach Muzeum, wciąż pozbawione stałej siedziby, wraca do pracy Zaradny, prezentując ją w nowym kontekście: konstruowania „gramatyki” kolekcji, szukania nowych zależności między dziełami artystów i między samą instytucją sztuki a miastem. [SC]

WYSTAWA „W SERCU KRAJU.
KOLEKCJA MUZEUM SZTUKI
NOWOCZESNEJ W WARSZAWIE”
pod honorowym patronatem Ministra
Kultury i Dziedzictwa Narodowego
Bogdana Zdrojewskiego

WYSTAWA

ARTYŚCI

Paweł Althamer, Francis Alÿs, Mirosław Bałka, Yael Bartana, Wojciech Bąkowski, Miron Białoszewski, Cezary Bodzianowski, Geta Brătescu, Iwan Braźkin, Wojciech Bruszewski, Michał Budny, Rafał Bujnowski, Duncan Campbell, Anne Collier, Abraham Cruzvillegas, Olga Czernyszewa, Julia Dault, Oskar Dawicki, Nathalie Djurberg, Jimmie Durham, Bracha L. Ettinger, Ruth Ewan, Omer Fast, Yona Friedman, Ion Grigorescu, Aneta Grzeszykowska, Wiktor Gutt i Waldemar Raniszewski, Sharon Hayes, Jonathan Horowitz, Sanja Iveković, Ken Jacobs, Żanna Kadyrowa, Polina Kanis, Leszek Knaflowski, Daniel Knorr, Archiwum Pracowni prof. Grzegorza Kowalskiego, Wojciech Krukowski i Akademia Ruchu, Paweł Kwiek, KwieKulik, Zbigniew Libera, Klara Lidén, Sarah Lucas, Goshka Macuga, Teresa Margolles, Adrian Melis, Gustav Metzger, Aernout Mik, Teresa Murak, Laurel Nakadate, Deimantas Narkevičius, Krzysztof Niemczyk, Paulina Otowska, Ewa Partum, Dan Perjovschi, Pratchaya Phinthong, Marek Piasecki, Seth Price, R.H. Quaytman, Joanna Rajkowska, Mykoła Ridnyj, Józef Robakowski, Biana Rolando, Wilhelm Sasnal, Jadwiga Sawicka, Jacek Sempoliński, Wael Shawky, Ahlam Shibli, Slavs and Tatars, Jack Smith, Roman Stańczak, Frances Stark, Jan Styczyński, Alina Szapocznikow, Dawid Ter-Oganian, Teresa Tyszkiewicz, Piotr Uklański, Zbigniew Warpechowski, Helena Włodarczyk, Krzysztof Wodiczko, Andrzej Wróblewski, Akram Zaatar, Stanisław Zamecznik, Anna Zaradny

14.05.2013–06.01.2014

ADRES

pawilon Emilia, ul. Emilii Plater 51

WYSTAWA CZYNNA

wtorek–niedziela, 12.00–20.00

ARCHITEKTURA WYSTAWY

Projekt Praga, Marcin Garbacki
& Karolina Tunajek

REALIZACJA

Michał Ziętek i Katarzyna Pągowska
oraz zespół: Michał Dominik, Piotr Fryształ,
Szymon Ignatowicz, Jan Jurkiewicz,
Zbigniew Kolasa, Mieczysław Ryniewicz,
Paweł Sobczak

WYKONAWCY

ARTPLUS Mirosław i Janusz Kowalczyk,
ELITECH Jan Spytkowski, ERCO Jarosław
Czerniawski, DEKARBUD Zygmunt Zalewski

OPRACOWANIE GRAFICZNE WYSTAWY

Paweł Olszczyński

Podziękowania za pomoc w przygotowaniu
wystawy zechcą przyjąć artyści biorący
w niej udział oraz spadkobiercy i członkowie
rodzin artystów: Matgorzata Kamińska-
Bruszevska, prof. Wiesław Juszcak, Kuba
Raniszewski, Piotr Stanisławski, a także
instytucje i galerie, bez pomocy których
wystawa nie mogłaby się odbyć: Fundacja
ARTon, Sadie Coles HQ, Galleria Fonti,
gb agency, Gladstone Gallery, Anton Kern
Gallery, Galerie Peter Kilchmann,
kurimanzutto, Galeria Leto, Harris
Lieberman Gallery, GiòMarconi, Waldemar
Zdrojewski i Galeria Obserwacje,
Piktogram, Raster, SAC Stowarzyszenie
Apostolstwa Katolickiego Księży i Braci
Pallotynów, Galerie Sfeir-Semler, Leslie
Tonkonow Artworks + Projects.

Dofinansowano ze środków Ministerstwa
Kultury i Dziedzictwa Narodowego

Ministerstwo
Kultury
i Dziedzictwa
Narodowego

Mecenas kolekcji Muzeum



Polska Grupa
Energetyczna

Sponsor wystawy

PFLEIDERER

Opiekun prawny Muzeum

CMS
Law.Tax

Patroni medialni



Gazeta.pl Warszawa

FOLDER

MUZEUM SZTUKI NOWOCZESNEJ W WARSZAWIE

ul. Pańska 3
00-124 Warszawa
tel. +48 22 596 40 10
info@artmuseum.pl
www.artmuseum.pl

TEKSTY

Marcel Andino Velez, Sebastian Cichocki,
Marta Dziewańska, Tomasz Fudala,
Magdalena Lipska, Maria Matuszkiewicz,
Joanna Mytkowska, Łukasz Ronduda,
Natalia Siewewicz

REDAKCJA

Katarzyna Szotkowska-Beylin

KOREKTA

Ewa Ślusarczyk

PROJEKT GRAFICZNY

Ludovic Balland, Typography Cabinet

ZDJĘCIA

Zdjęcia na okładce i stronach 18-37
pochodzą z archiwum Muzeum Sztuki
Nowoczesnej w Warszawie (fot. Zbigniew
Libera, Cesar Delgado Martin / Monument
Service, Bartosz Stawiarski),
za wyjątkiem fotografii na stronach:
s. 18-19 © Phillip Wölke; s. 32 © Julia Dault,
dzięki uprzejmości Harris Lieberman
Gallery, Nowy Jork; s. 37 dzięki uprzejmości
Anne Collier i Anton Kern Gallery, Nowy
Jork.

Na okładce wykorzystano fragment pracy
Laurel Nakadate z cyklu „Tygrys
szczęściarz” („Lucky Tiger”: 2009).

DRUK

HERA drukarnia offsetowa
<http://www.drukarniaoffsetowa.com/>

ISBN: 978-83-933818-8-3



ISBN 978-83-933818-8-3



9 788393 381883