

# NICDY WIĘCEJ

## SZTUKA PRZECIW WOJNIE I FASZYzmowi W XX I XXI WIEKU

---

# NEVER AGAIN

## ART AGAINST WAR AND FASCISM IN THE 20TH AND 21ST CENTURIES

30.08-17.11.2019

MUZEUM SZTUKI NOWOCZESNEJ  
W WARSZAWIE

---

MAJA BEREZOWSKA  
SASZA BLONDER  
IZAAK CELNIKIER  
ALICE CREISCHER  
WALDEMAR CWENARSKI  
JAN DZIEDZIORA  
WOJCIECH FANCOR  
FORENSIC ARCHITECTURE  
GEORGE GROSZ

XAVIER GUERRERO  
JOHN HEARTFIELD  
JONATHAN HOROWITZ  
NIKITA KADAN  
LEOPOLD LEWICKI  
BRONISŁAW WOJCIECH LINKE  
MARIO LOMBARDO  
DORA MAAR  
COSHKA MACUGA

ADAM MARCZYŃSKI  
ALICE NEEL  
MAREK OBERLÄNDER  
STANISŁAW OSOSTOWICZ  
RAYMOND PETTIBON  
MYKOŁA RIDNYJ  
ERNA ROSENSTEIN  
MARTHA ROSLER  
WILHELM SASNAL

BOLESŁAW STAWIŃSKI  
JONASZ STERN  
HITO STEYERL  
ALINA SZAPOCZNIKOW  
JERZY TCHÓRZEWSKI  
WOLFGANG TILLMANS  
TADEUSZ TREPKOWSKI  
ANDRZEJ WRÓBLEWSKI

# **Wystawa „Nigdy więcej. Sztuka przeciw wojnie i faszyzmowi w XX i XXI wieku”, zorganizowana w 80. rocznicę wybuchu II wojny światowej, przywołuje w trzech precyzyjnych zbliżeniach – „Guernica” i lata 30., wystawa „Arsenał” i lata 50. oraz sztuka współczesna i (post)faszyzm – odrębną i wyraźną tradycję sztuki antyfaszystowskiej.**

Ale choć jest to wystawa operująca przede wszystkim materiałem historycznym oraz często ikonicznymi dziełami, które stworzyły formę dla antyfaszystowskiego i antywojennego sprzeciwu – pytania, które stawia, odnoszą się do współczesności.

Szukamy w bogatej antyfaszystowskiej historii odpowiedzi na pytanie o znaczenie i siłę tej tradycji dzisiaj. Pytamy, dlaczego antyfaszyzm jako doświadczenie zuniwersalizowane, jako pokojowy fundament życia społecznego stracił swoją scalającą moc? Czy przestaliśmy bać się wojen i przemocy jako podstawowego zagrożenia naszego istnienia? Czy antyfaszyzm skończył się wraz z komunizmem, z którym był mocno związanym zarówno w latach 30., jak i 50.? I czy da się w związku z tym skutecznie go kontynuować w ramach tradycji demokratycznych: liberalizmu, socjaldemokracji? Czy też walka z faszyzmem (neofaszyzmem, postfaszyzmem) tożsama jest dziś z walką z kapitalizmem, co jest istotą historycznej lewicowej tradycji antyfaszystowskiej? A wreszcie, jak opowiedzieć historię antyfaszyzmu, żeby mogła inspirować dzisiejsze ruchy społeczne walczące przeciw przemocy?

Wystawa koncentruje się na trzech historycznych momentach. Pierwszy z planów to lata 30. XX wieku – przyglądamy się najbardziej znanemu obrazowi antywojennemu, czyli „Guernice” Pabla Picassa z 1937 roku. Przedstawiamy historię jego powstawania i recepcji, która w wyrazisty i dramatyczny sposób odzwierciedla uwikłanie sztuki i polityki od lat 30. Pokazujemy również międzynarodowy ruch antyfaszystowski przed wybucem II wojny światowej oraz jego związki z ruchem robotniczym na przykładzie artystów z Republiki Weimarskiej, Grupy Krakowskiej i ruchów lewicowych w Stanach Zjednoczonych. Drugi plan to czasy komunizmu w Polsce i wyniesienie antyfaszyzmu i pacyfizmu na sztandary – ta część wystawy dotyczy zwłaszcza „Arsenału”, czyli Ogólnopolskiej Wystawy Młodej Plastyki „Przeciw wojnie – przeciw faszyzmowi” w ramach V Światowego Festiwalu Młodzieży i Studentów w 1955 roku. Ówczesne wykorzystanie antywojennych postaw przez komunistyczny aparat propagandy rezonuje do dziś w postaci dyskusji o pułapkach i powinnościach obywatelskiego – czy wręcz politycznego – zaangażowania artystów. Trzeci plan wystawy to dzisiejsze podejście do faszyzmu, który przestaje być traktowany wyłącznie jako historyczna formacja ideologiczna odpowiedzialna za ludobójstwo, lecz przywoływany jest w kontekście współczesnych narracji rasistowskich, antykobieczych czy przemocowych, które stwarzają warunki do powtórzenia katastrofy z pierwszej połowy XX wieku. Istotną rolę odgrywa tu także kryzys Unii Europejskiej, największego projektu pokojowego w historii kontynentu (będącego odpowiedzią na wydarzenia II wojny światowej, napędzanego wiarą w humanizm i universalizm w nowym porządku politycznym) i rozlewająca się fala populizmów.

Wystawa „Nigdy więcej. Sztuka przeciw wojnie i faszyzmowi w XX i XXI wieku” identyfikuje ikoniczne

obrazy i kluczowe aspekty tradycji antyfaszystowskich we wszystkich tych momentach historycznych. Po-przez obrazy pragniemy pokazać złożoność postawy antyfaszystowskiej, różnorodność ujęć problemu – od politycznej satyry i świadectw zbrodni, przez apokaliptyczne prognozy i propagandę wizualną, po bardziej niejednoznaczne, abstrakcyjne artykulacje prodemokratycznych i antyautorytarnych treści. Podkreślamy momenty autorefleksywne, samoświadomość uwikłań ruchów antyfaszystowskich, które widoczne są w kluczowych dziełach, takich jak „Guernica”, czy w momentach kryzysowych, takich jak wystawa „Arsenał”. Badanie historii obrazów, które towarzyszyły ruchom antyfaszystowskim traktujemy jako narzędzie do zrozumienia dzisiejszych postaw i działań definiujących się jako równościowe i prodemokratyczne. W pracach współczesnych twórców, takich jak Hito Steyerl, Nikita Kadan czy Wolfgang Tillmans, szukamy świadectw ciągłości tradycji antyfaszystowskiej, pytamy o jej skuteczność wobec takich zjawisk, jak przyzwolenie na mowę nienawiści, postprawda, nasilanie się aktów przemocy, powrót agresywnego nacjonalizmu i populizmu. Jednocześnie dostrzegamy słabości takich „bezpieczników” dla pokojowego ładu, jak liberalna demokracja czy Unia Europejska.

Jakie obrazy są w stanie przemówić do wyobraźni, organizować opór, inicjując konstruktywne wspólnotowe projekty? Czy jest to język sztuki krytycznej? Czy są to strategie, które używają ikonografii kultury popularnej, mody, wchodzą do mainstreamu? Pytamy też o rolę propagandy – jako sposobu wpływu na emocje i postawy odbiorców, także jako narzędzia obywatelskiej, prodemokratycznej mobilizacji. Rozważamy na nowo samą definicję faszyzmu. Podkreślając różnice historycznych okoliczności, świadomie deficytów tradycji antyfaszystowskiej, szukamy współczesnej, komunikatywnej i skutecznej sztuki opowiadającej się przeciw wojnie, przeciw faszyzmowi.

Na wystawie prezentowane są prace takich artystek i artystów jak, w latach 30.: Maja Berezowska, Alice Neel, Dora Maar, George Grosz, John Heartfield, Jonas Stern, Leopold Lewicki, Sasza Blonder, Adam Marczyński, Bolesław Stawiński, Bronisław Wojciech Linke, Stanisław Osostowicz; w latach 50.: Izaak Celnikier, Alina Szapocznikow, Jerzy Tchórzewski, Erna Rosenstein, Marek Oberländer, Jan Dziędziora, Jerzy Tchórzewski, Waldemar Cwenarski, Wojciech Fangor, Andrzej Wróblewski, Xavier Guerrero, Tadeusz Trepkowski; dziś: Alice Creischer, Nikita Kadan, Forensic Architecture, Jonathan Horowitz, Goshka Macuga, Mario Lombardo, Mykoła Ridnyj, Hito Steyerl, Marta Rosler, Raymond Pettibon, Wilhelm Sasnal, Towarzystwo Przyjaciół Maxwella Itoyi i Wolfgang Tillmans.

Wystawa odbywa się w ramach Roku Antyfaszystowskiego, ogólnopolskiej inicjatywy instytucji publicznych, organizacji pozarządowych, ruchów społecznych, kolektywów oraz artystów, artystek, aktywistów i aktywistek. Rok Antyfaszystowski stawia sobie za cel upamiętnienie zmagań dawnych antyfaszystek i antyfaszystów oraz sprzeciw wobec obecności w sferze publicznej ruchów postfaszystowskich oraz takich, które dokonują apologii faszystowskich idei, dyskursów i praktyk.

Ekspozycja oparta jest również na współpracy badawczej i wymianie dzieł z kolekcji muzeów zrzeszonych w europejskiej konfederacji L'Internationale, do której Muzeum Sztuki Nowoczesnej należy od 2018 roku i z którą wspólnie realizuje czteroletni projekt Our Many Europes.

Our Many Europes to projekt europejskiej konfederacji muzeów L'Internationale, współfinansowany w ramach programu Unii Europejskiej Kreatywna Europa. Członkowie L'Internationale: Museum van Hedendaagse Kunst Antwerpen (MHK A), Antwerpia; Moderna galerija (MG+msum), Lubiana; Van Abbemuseum, Eindhoven; Museu d'Art Contemporani de Barcelona (MACBA), Barcelona; Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie; SALT, Stambuł i Ankara; Museo Reina Sofia, Madryt oraz ich partnerzy: National College of Art and Design (NCAD), Dublin i Valand Academy (Universitetet w Göteborgu) w latach 2018–2022 zrealizują wspólnie ponad czterdziestki projektów publicznych (konferencji, wystaw, warsztatów).

## **The exhibition “Never Again. Art against War and Fascism in the 20th and 21st centuries”, organised on the 80th anniversary of the outbreak of World War II relies on three precisely determined focal points – Guernica and the 1930s, the “Arsenal” exhibition and the 1950s, contemporary art and (post-)fascism – to present the singular and distinctive tradition of anti-fascist art.**

Although the exhibition features primarily historic materials and iconic artworks that shaped the form of anti-fascist and anti-war resistance, the questions posed by the show concern the contemporary era. We search the rich anti-fascist history for answers to the question about the significance and force of this tradition today. We ask why anti-fascism – as a universalised experience and a peaceful foundation of social life – has lost its consolidating power? Do we no longer fear wars and violence as a fundamental threat to our existence? Did anti-fascism come to an end with communism, with which it was closely linked both in the 1930s and in the 1950s? And can it therefore be successfully pursued further within democratic traditions: liberalism, social democracy? Or is the struggle with fascism (neo-fascism, post-fascism) identical to the struggle with capitalism, which is the essence of the leftist anti-fascist tradition? Finally, how to recount the history of anti-fascism so that it inspires today's social movements that aim to counter violence?

The exhibition concentrates on three moments in history. The first is the decade of the 1930s: we look at the most renowned anti-war painting, Pablo Picasso's "Guernica" from 1937, presenting the history of its creation and reception, which reflects in a distinctive and dramatic way the entanglement of art and politics since the 1930s. We also depict the international anti-fascist movement prior to the outbreak of World War II and its ties with the workers' movement on the example of artists from the Weimar Republic, the Krakow Group and leftist movements in the United States. The second discussed period is the communist era in Poland, when anti-fascism and pacifism were given official prominence – this section of the exhibition concentrates primarily on the "Arsenal" – Polish National Exhibition of Young Visual Arts "Against War, Against Fascism", held within the 5th World Festival of Youth and Students in 1955. The harnessing of anti-war stances by the communist propaganda apparatus of that era resonates until the present day in discussions concerning the traps and duties involved in the civic – or even downright political – engagement of artists. The third focus of the show embraces today's approaches to fascism, which ceases to be treated exclusively as a historical ideological formation responsible for genocide, but is evoked in the context of the modern-day racist, misogynistic and violent narratives that prepare the ground for the catastrophes of the first half of the 20th century to happen again. A major role for that matter is also played by the crisis of the European Union, the greatest peace project in the history of the continent (a response to the events of World War II, driven by faith in humanism and universalism in the new political

order), and by the sprawling wave of populisms.

"Never Again. Art against War and Fascism in the 20th and 21st centuries" identifies iconic images and key aspects of the anti-fascist tradition throughout the above moments in history. We use images as a prism through which to portray the complexity of the anti-fascist stance and the variety of approaches to the problem: from political satire and testimonies of atrocities, to apocalyptic forecasts and visual propaganda, to more ambiguous abstract articulations of pro-democratic and anti-authoritarian content. We highlight the moments of self-reflection, the self-awareness of the entanglements of the anti-fascist movements, which are visible in seminal artworks, such as "Guernica", or at moments of crisis, such as the "Arsenal" exhibition. We embrace studies on the history of images that accompanied the anti-fascist movements as a tool to understand today's stances and activities that define themselves as egalitarian and pro-democratic. We look at works by contemporary artists, such as Hito Steyerl, Nikita Kadan and Wolfgang Tillmans, in search of evidence of the continuity of the anti-fascist tradition, we ask about its effectiveness in the face of such phenomena as the acceptance of hate speech, post-truth, the escalation of acts of violence, the return of aggressive nationalism and populism. At the same time, we discern the weaknesses of such "safety fuses" of peaceful order as liberal democracy and the European Union.

What images are able to affect the imagination, organise resistance, initiate constructive community projects? Is it the language of critical art? Are these strategies that deploy the iconography of popular culture, fashion, enter the mainstream? We also ask about the role of propaganda – as a manner in which the work affects the viewers' emotions and attitudes, but also as a tool of civic pro-democratic mobilisation. We reconsider the very definition of fascism. Highlighting the differences between historical circumstances, aware of the deficits of the anti-fascist tradition, we seek contemporary, communicative and effective art that speaks against war, against fascism.

The exhibition presents works by such artists as – in the 1930s: Maja Berezowska, Alice Neel, Dora Maar, George Grosz, John Heartfield, Jonas Stern, Leopold Lewicki, Sasza Blonder, Adam Marczyński, Bolesław Stawiński, Bronisław Wojciech Linke, Stanisław Osostowicz; – in the 1950s: Izaak Celnikier, Alina Szapocznikow, Jerzy Tchórzewski, Erna Rosenstein, Marek Oberländer, Jan Dziędziora, Jerzy Tchórzewski, Waldemar Cwenarski, Wojciech Fangor, Andrzej Wróblewski, Xavier Guerrero, Tadeusz Trepkowski; today: Alice Creischer, Nikita Kadan, Forensic Architecture, Jonathan Horowitz, Goshka Macuga, Mario Lombardo, Mykoła Ridnyj, Hito Steyerl, Marta Rosler, Raymond Pettibon, Wilhelm Sasnal, The Society of Friends of Maxwell Itoya and Wolfgang Tillmans.

The exhibition is held as part of the Anti-Fascist Year, a country-wide initiative of public institutions, NGOs, social movements, collectives, artists and activists. The goal of the Anti-Fascist Year is to commemorate the struggle of historic anti-fascists and to oppose the presence in the public sphere of post-fascist movements and those that endorse fascist ideas, discourses and practices.

The show also builds on research collaboration and exchange of artworks from the collections of museums allied in the European confederation L'Internationale, which the Museum of Modern Art joined in 2018 and with which it pursues the four-year project Our Many Europes.

Our Many Europes is a project of the museum confederation L'Internationale, co-financed from the funds of the EU Creative Europe Cultural Programme. The members of L'Internationale: Museum van Hedendaagse Kunst Antwerpen (MHK A), Antwerp; Moderna galerija (MG+msum), Ljubljana; Van Abbemuseum, Eindhoven; Museu d'Art Contemporani de Barcelona (MACBA), Barcelona; Museum of Modern Art in Warsaw; SALT, Istanbul and Ankara; Museo Reina Sofía, Madrid as well as their partners: National College of Art and Design (NCAD), Dublin and Valand Academy (University of Gothenburg) jointly carry out more than forty public projects (conferences, exhibitions, workshops) between 2018 and 2022.

## 1. „GUERNICA” I ANTYFASZYZM LAT 30.

Przewodnim motywem wystawy jest najbardziej znany antywojenny obraz w historii kultury wizualnej, „Guernica” Pabla Picassa. Przybliżamy dylematy towarzyszące jej powstawaniu, pokazując dokumentację stworzoną przez ówczesną partnerkę Picassa, artystkę, fotografkę i antyfaszystowską aktywistkę Dorę Maar, która fotografowała postępy prac nad obrazem od 1 maja do 4 czerwca 1937. Pozwala nam to śledzić wysiłek stworzenia nowego typu reprezentacji nowoczesnej tragedii, upamiętnienia anonimowych ofiar nalotu dywanowego na baskijskie miasto Guernica, którego bombowce Luftwaffe wspierane przez samoloty Mussoliniego dokonały 26 kwietnia 1937. Możemy śledzić, jak powstaje obraz apokaliptycznej tragedii, której monstrualność naruszającą wyobrażenie tego, co ludzkie artysta usiada przekazać, nie tracąc z oczu publicznego i historycznego wymiaru tego wydarzenia. Jednocześnie możemy obserwować, jak krystalizuje się polityczny wydźwięk obrazu. Widzimy, jak wraz z doniesieniami o przebiegu wojny domowej w Hiszpanii i inspirowanej przez Stalina krwawej rozprawie z hiszpańskimi anarchistami i lokalnym ruchem komunistycznym z obrazu znikają, zawłaszczone teraz przez sowiecką propagandę, symbole walki politycznej – np. zaciśnięta pięść kojarzona z robotniczym oporem. Poza tym czysto egzystencjalny antywojenny protest. Jak pisze T.J. Clark w klasycznym eseju z książki „Picasso and Truth: From Cubism to Guernica”: „Cała polityka – cała odpowiedź na faszyzm i komunizm i nową twarz wojny – była w tym obrazie”. „Guernica” jawi się jako obraz szczególny, interwencyjny i uniwersalny jednocześnie, antycypując paradygmaty i tragiczne aspekty funkcjonowania lewicy i antyfasyzmu w XX wieku.

„Guernica” pojawia się na wystawie jeszcze dwa razy: jako dokładna, acz znaczco mniejsza, replika autorstwa Wojciecha Fangora, która była elementem w propagandowej antyfaszystowskiej dekoracji ciągle jeszcze zrujnowanej Warszawy podczas Światowego Festiwalu Młodzieży i Studentów w 1955 roku; a następnie w pracy Goshki Macugi, powstałej na podstawie zdjęcia z tkaną wersją „Guerniki”, na co dzień eksponowanej w siedzibie ONZ, wypożyczoną

na wystawę artystki w galerii Whitechapel w Londynie. Funkcjonuje ona jako nieco przyblakła ikona antywojennej polityki, łatwa do zawłaszczenia i zneutralizowania. W ten sposób zaznaczamy złożoną, podlegającą różnorakim manipulacjom recepcję obrazu Pabla Picassa na przestrzeni ponad 80 lat od jego powstania.

Ale „Guernikę” poprzedza niezwykle bogata tradycja antyfaszystowskich przedstawień, którą jedynie sygnalizujemy poprzez wybór prac artystów z kilku środowisk. Pokazujemy rysunki, grafiki i obrazy lewicowej Grupy Krakowskiej, której przedstawienia są skupione na robotniczych protestach: demonstracjach, strajkach, przemocy policji (Sasza Blonder, Leopold Lewicki, Adam Marczyński, Stanisław Osostowicz, Bolesław Stawiński, Jonas Stern). Pokazujemy napięcia społeczne w obliczu kryzysu gospodarczego w latach 30. (Bronisław Wojciech Linke). W podobnym duchu maluje demonstracje przeciw nazistom oraz portrety bohaterów amerykańskiego ruchu robotniczego Alice Neel. John Heartfield i George Grosz, posługując się technikami pozwalającymi mnożyć prace w wysokonakładowej prasie, tworzyli ikoniczne satyryczne przedstawienia antyfaszystowskie.

Swoistą kodą tej części wystawy jest gablotka z rysunkami Mai Berezowskiej, która w latach 30. robiła antyfaszystowskie karykatury, w czasie wojny z tego powodu trafiła do obozu koncentracyjnego, a jej obozowe rysunki są świadectwem woli przetrwania i zachowania człowieczeństwa. Z kolei powojenna twórczość Erny Rosenstein wprowadza pamięć Zagłady jako osobny ważny temat antywojennej sztuki.

Plakat reklamujący „Angry Arts Week” – zorganizowany w 1967 w Nowym Jorku tygodniowy festiwal sztuki antywojennej, jeden z największych artystycznych protestów, jakie odbyły się w Stanach Zjednoczonych w czasie trwania konfliktu w Wietnamie.

Projekt: Rudolf Baranik, 1967

Poster advertising “Angry Arts”, a week-long festival of anti-war art held in 1967 in New York, one of the greatest artistic protests to take place in the United States during the Vietnam War.

Design: Rudolf Baranik, 1967

## 1. “GUERNICA” AND THE ANTI-FASCISM OF THE 1930S

(EN)

The keynote of the exhibition is the most renowned anti-war painting in the history of visual culture: „Guernica” by Pablo Picasso. We unpack the dilemmas involved in its making, showing photographs by the then partner of Picasso, the artist, photographer and anti-fascist activist Dora Maar, who documented the progress of the works between May 1 and June 4, 1937. This allows us to trace the efforts behind representing a new type of modern tragedy and commemorating the anonymous victims of the carpet bombing unleashed by German and Italian fascists on April 26, 1937 in the Basque town of Guernica. We may follow the creation of an image of the apocalyptic tragedy whose monstrosity defies the imagination of what is human and which the artist seeks to convey without losing sight of its public and historical dimension. At the same time, we witness the crystallisation of the political message of the painting. The anti-war canvas initially features symbols of political struggle, the clenched fist emblematic of the anti-fascist workers' movements. Yet, gradually, with the rise in Soviet influences in the young Spanish Republic and with the murder of Spanish anarchists and the leaders of the local communist movement, the symbols of workers' struggle dominated by Soviet propaganda disappear. What remains is a purely existential anti-war protest. As T.J. Clark states in his classic essay published in the book „Picasso and Truth: From Cubism to Guernica”, “All its politics – all its response to Fascism and Communism and the new face of war – were in the picture”. „Guernica” appears as an extraordinary painting, both interventionist and universal at the same time, anticipating the paradoxes and the tragedy of the functioning of the left and anti-fascism in the 20th century.

„Guernica” features in the exhibition two more times: as an exact yet significantly smaller replica by Wojciech Fangor, an element of the propagandistic anti-fascist decoration of Warsaw, a city still in ruins, during the World Festival of Youth and Students in 1955; and in a tapestry by Goshka Macuga which represents an image of the painting at the United Nations headquarters at a time when it became an official and slightly faded icon of anti-war politics. We thus highlight the complex and variously manipulated reception of Pablo Picasso's painting throughout more than eighty years since it came into being.

Yet, „Guernica” is preceded by an extremely rich history of anti-fascist representations, merely signalled at the exhibition through a selection of works by artists hailing from a number of milieus. We present drawings, graphic prints and paintings by the leftist Krakow Group, whose pieces concentrate on workers' struggles: demonstrations, strikes and police violence (Sasza Blonder, Leopold Lewicki, Adam Marczyński, Stanisław Osostowicz, Bolesław Stawiński, Jonas Stern). We illustrate social tensions in the face of the economic crisis in the 1930s (Bronisław Wojciech Linke). A similar spirit informs the paintings of demonstrations against the Nazis and portraits of the American workers' movement heroes by Alice Neel. John Heartfield and George Grosz tapped into techniques that made reproduction in high-circulation press possible, creating iconic satirical anti-fascist images.

A sort of coda of this exhibition section is the showcase with works by Maja Berezowska, who created anti-fascist caricatures in the 1930s, which landed her in a concentration camp during the war, and whose camp drawings bear testimony to her will to survive and preserve humanity. In turn, the post-war works by Erna Rosenstein introduce the theme of the Holocaust as an important subject of anti-war art.

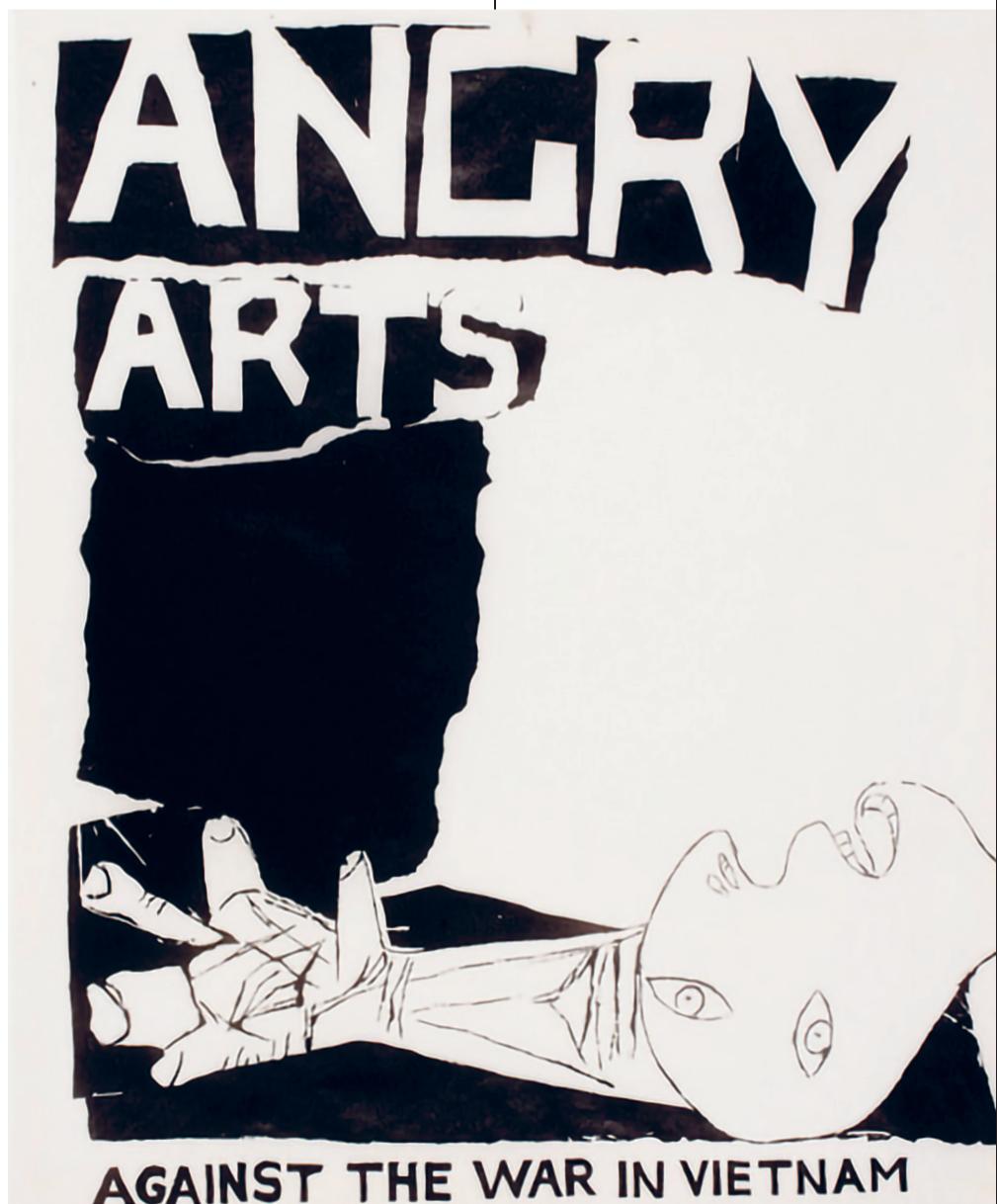
## 2. „ARSENAŁ”, CZYLI PRÓBA ODZYSKANIA NARRACJI ANTYFASZYSTOWSKIEJ

Lata stalinowskiego socrealizmu wiążą się z korupcją narracji antyfaszystowskiej. Zostaje ona zaprzegnięta w bieżącą polityczną walkę z „kapitalistycznym imperializmem”, czyli w podsycanie zimnowojennego konfliktu. Te paradoksy antyfasyzmu dobrze pokazuje wystawa z 1955 roku zatytułowana „Przeciw wojnie – przeciw faszyzmowi”, zapamiętana jako „Arsenał”, a zorganizowana w kontekście V Światowego Festiwalu Młodzieży i Studentów, masowej imprezy propagandowej goszczącej w Warszawie delegacje 114 krajów, mającej budować świadomość „proletariackiego internacjonalizmu”, ściśle związaną z przekonaniem, że jedynym antidotum na zagrożenie powrotem faszyzmu jest komunistyczny humanizm.

Festiwal i wystawa mają miejsce na rok przed odwilżą, kiedy obciążony zbrodniami stalinowskimi komunizm straci legitymację moralną. To humanizm w warstwie idei oraz realizm i figura człowieka w warstwie formy stają się polem zmagań pomiędzy tracącym legitymację socrealizmem a młodymi artystami szukającymi subiektywnego wyrazu dla swoich antywojennych wypowiedzi. Stawką była tutaj próba „obrony zwykłego człowieka” oraz próba opisania rzeczywistości inaczej niż czynią to socjalistyczne władze, również powołujące się na wartości humanistyczne i dobro ludzkości. W ramach wystawy Izaak Celnikier i Marek Oberländer podejmują się reprezentacji nieopisanej w stalinizmie rzeczywistości Zagłady, realizując misję mówienia w imieniu tych, którzy zginęli. Z kolei Andrzej Wróblewski i Jan Dziedziora tworzą mroczne egzystencjalne portrety zwykłych ludzi wyrwanych z socrealistycznej optymistycznej matrycy. Te i inne przedstawienia stały w jawnym kontraście z nowoczesną propagandą wizualną Festiwalu Młodzieży i Studentów, prezentującą na zniszczonych budynkach stolicy olbrzymie fotomontaże autorstwa Tadeusza Trepkowskiego oraz replikę „Guerniki” Picassa, mające kreować Warszawę jako antywojenny symbol komunistycznego zwycięstwa nad faszyzmem.

Wszystko to sprawia, że wystawa „Arsenał” ilustruje moment przejęcia w narracji antyfaszystowskiej od oficjalnej retoryki komunistycznego państwa do języka praw człowieka, będącego fundamentem społeczeństw demokratycznych. To moment graniczny również dla sztuki nowoczesnej w Polsce. Wystawa ta reprezentuje bowiem skrajnie inną od sztuki nowoczesnej reakcję na socrealizm. Polegała ona głównie na próbie odświeżenia formuły sztuki zaangażowanej na bazie realizmu, który gwarantował czytelność i szerokie oddziaływanie społeczne. Artysti chcieli jej nadać nowy humanistyczny wymiar, głosząc prymat postawy artysty wobec rzeczywistości nad jego postawą wobec sztuki. Tą drugą drogą podążyli przedstawiciele modernizmu w malarstwie, którzy po odwilży wybrali autonomię sztuki, uciekając przed tematami zaangażowanymi społecznie. Na wystawie prezentujemy modernistyczne dekoracje Festiwalu, podkreślając związki socrealizmu i nowoczesności. To właśnie z projektowania i architektury, a nie z malarstwa rozwinię się niebawem humanistyczna propozycja modernizmu (Forma Otwarta Oskara i Zofii Hansenów).

W sekcji zbudowanej wokół „Arsenalu” prezentujemy prace uczestników tej wystawy, niekoniecznie te pokazywane w 1955 roku w warszawskim Arsenale. Mroczna demonstracja pokojowa Waldemara Cewnarowskiego staje się ilustracją zwątpienia w dogmat, że tylko pod sztandarami komunizmu da się zwyciężyć faszyzm. „Upadająca postać” Jerzego Tchórzewskiego daje prymat figurze ludzkiej i jej dramatowi kosztem abstrakcji i ostatecznego zerwania więzów malarstwa z referencją do rzeczywistości. Podobny formalnie wymiar ma rzeźba Aliny Szapocznikow „Ekshumowany” rekapitulująca przeżycia wojenne artystki oraz upamiętniająca odwilżowe przewartościowanie w ruchu komunistycznym. W tej ambivalentnej pracy zbrodnie faszyzmu zostają zestawione ze zbrodniami stalinizmu. Z kolei obrazy Izaaka Celnikiera „Korea” i Andrzeja Wróblewskiego „Uwaga, nadchodzi!”



# PEOPLES FLAG SHOW NOV. 9 '70 JUDSON MEM ORIAL CHURCH NYC SP7.0033

THE AMERICAN PEOPLE ARE THE ONLY PEOPLE  
WHO CAN INTERPRET THE AMERICAN FLAG  
A FLAG WHICH DOES NOT BELONG TO THE PEOPLE

TO DO WITH AS THEY SEE FIT. SHOULD BE BURNED AND FORGOTTEN. ARTISTS, WORKERS,

STUDENTS, WOMEN, THIRD WORLD PEOPLES. YOU ARE OPPRESSED. WHAT DOES THE FLAG MEAN TO YOU?

JOIN THE PEOPLES ANSWER TO THE REPRESSIVE U.S. GOVT. & STATE LAWS RESTRICTING USE & DISPLAY OF THE FLAG  
SPONSORED BY THE INDEPENDANT ARTISTS FLAG SHOW COMMITTEE

TO BE HELD AT 55 WASHINGTON SQUARE SO. N.Y.C.

odwołują się do socrealizmu. Praca Xaviera Guerrero to przykład rewolucyjnej sztuki meksykańskiej, którą inspirowali się artyści „Arsenalu” w swoich poszukiwaniach nowej realistycznej sztuki zaangażowanej.

## 2. THE “ARSENAL”, OR (EN) AN ATTEMPT TO RECLAIM THE ANTI-FASCIST NARRATIVE

The years of Socialist Realism in the Stalinist period bring about a corruption of the anti-fascist narrative. It is harnessed at the service of current political struggle with “capitalist imperialism”, i.e. stoking the Cold War conflict. These paradoxes of anti-fascism are well illustrated by the “Arsenal” exhibition in 1955, titled “Against War, Against Fascism” and organised in the context of the 5th World Festival of Youth and Students – a mass propaganda event hosting delegations from 114 countries in Warsaw, which aimed to build the consciousness of “proletarian internationalism”, closely linked with the conviction that the sole antidote to the threat of the return of fascism could be found in communist humanism.

The festival and the exhibition open one year before the political “Thaw”, a time of the strengthening of the conviction that communism, tainted by Stalinist atrocities, has lost its moral legitimacy. It is humanism in the sphere of ideas as well as Realism and the human figure at the level of form that become a field of struggle between Socialist Realism, its legitimacy on the decline, and young artists seeking a subjective articulation of their anti-war statements. At stake here was the attempt to “defend the ordinary human being” and to depict reality differently from the socialist authorities, which also invoked humanist values and the good of humankind. In the exhibition, Izaak Celnikier and Marek Oberländer undertake the task of representing the realm of the Holocaust, silenced under Stalinism, within a mission to speak on behalf of those who perished. In turn, Andrzej Wróblewski and Jan Dziędziora create grim existential portraits of ordinary people relegated outside the optimistic matrix of Socialist Realism. Those and other representations stood in stark contrast to the modern visual propaganda of the Festival of Youth, within which gigantic photomontages by Tadeusz Trepkowski and a replica of Picasso’s “Guernica” featured on the ruined buildings of the capital city – they were supposed to establish Warsaw as an anti-war symbol of the communist victory over fascism.

For all the above reasons, the “Arsenal” exhibition illustrates the moment of passage in the anti-fascist narrative from the official rhetoric of the communist state to the language of human rights, which lies at the foundation of democratic societies. It marked a watershed also for modern art in Poland, since the “Arsenal” represented a reaction to Socialist Realism that was radically different from modern art. It mainly consisted in an attempt to refresh the formula of engaged art

Plakat do prodemokratycznej, antywojennej i pacyfistycznej wystawy People's Flag Show, która odbyła się w 1970 roku w nowojorskim Judson Memorial Church. W kościele zaprezentowano ok. 150 prac będących wykonanymi przez artystki i amatorów autorskimi interpretacjami flag Stanów Zjednoczonych.

Projekt: Faith Ringgold, 1970

Poster of the pro-democratic, anti-war and pacifistic exhibition People's Flag Show, held in 1970 at New York's Judson Memorial Church. The space of the church showcased around 150 works: interpretations of the US flag created by artists and amateurs.

Design: Faith Ringgold, 1970

on the basis of Realism, which guaranteed legibility and broad social reach. Artists wanted to lend it a new humanist dimension, proclaiming the primacy of the artist's attitude to reality over their attitude to art. A different path was followed by the representatives of Modernism in painting, who chose the autonomy of art in the aftermath of the political “Thaw” and escaped socially-engaged topics. The exhibition features Modernist decorations of the Festival of Youth, emphasising the ties between Socialist Realism and modernity. It is from the sphere of design and architecture, and not painting, that a humanist proposition of Modernism will soon develop (Zofia and Oskar Hansen's Open Form).

The section devoted to the “Arsenal” embraces works by the participants of the exhibition, for instance the grim peace demonstration by Waldemar Cwenarski, which illustrates the doubt in the belief that fascism can only be defeated under the banner of communism. There is also a painting by Jerzy Tchórzewski which foregrounds the human figure and their drama over and beyond abstraction and the ultimate severing of painting's ties with references to reality. A similar formal dimension is manifested by Alina Szapocznikow's sculpture “Exhumed”, which recapitulates the artist's war experience and commemorates the re-evaluation within the communist movement during the “Thaw”. This ambivalent piece juxtaposes the atrocities of fascism and communism. In turn, Andrzej Wróblewski's “Attention, It's Coming!” and Izaak Celnikier's “Korea” refer to Socialist Realism. The painting by Xavier Guerrero offers an example of revolutionary Mexican art, which inspired the “Arsenal” artists in their search for a new Realist engaged art.

## 3. SZTUKA WSPÓŁCZESNA I (POST)FASZYM

Współczesne relacje sztuki wobec (post)faszyzmu można określić nie tyle za pomocą pytania „co to jest faszyzm”, ale raczej „z którym faszyzmem mamy do czynienia?”. Artystki i artyści wskazują na „nieśmiertelność” faszyzmu, który nie jest fenomenem historycznym, lecz stałą współrzędną, wpisaną w globalną politykę i ekonomię. Objawia się w ulicznej i domowej agresji, przemocowych relacjach w środowisku pracy, homofobii, języku nienawiści, eksterminacji innych gatunków etc.

W pracach pochodzących z Ukrainy Nikity Kadana wojna jest częścią współczesnego doświadczenia, powracającym imperatywem, bestią, która budzi się w „dobrym obywatele”. Rysunki prezentowane na

wystawie powstały na podstawie dokumentacji pogromu lwowskiego z 1941 roku. Jonathan Horowitz ze Stanów Zjednoczonych przypomina o Zagładzie w relacji do obrazów medialnych, współczesnych polityk historycznych, jak i sztuki XX wieku, w tym minimalizmu jako popularnej „estetyki martyrologicznej”. Replika „Arbeit Macht Frei” z obozu zagłady Auschwitz-Birkenau powstała po kradzieży i pocięciu napisu na zlecenie szwedzkiego neonazisty w 2009 roku. Alice Creischer, Hito Steyerl i Martha Rosler koncentrują się na systemowych uwarunkowaniach współczesnego faszyzmu, najczęściej w odniesieniu do rasizmu i mizoginii oraz manipulacji informacją w prasie, telewizji i Internecie. Film Hito Steyerl „Babenhausen” (1997) przywołuje zdarzenia z 1993 roku, kiedy spalono dom Toniego Abrahama Merina, ostatniego Żyda w Babenhausen. W pracy Alice Creischer „Kussbild” (1992/2018) artystka całuży uszmykowanymi ustami strony pisma „Bild”, najbardziej popularnego populistycznego tabloidu w Europie, podczas antyuchodźczych zamieszek. W swojej kanonicznej serii kolazy „House Beautiful: Bringing the War Home” Martha Rosler zwraca uwagę na to, jak wojna przenika do sfery prywatnej, „oswaja się”, będąc częścią codziennego, estetycznego i etycznego doświadczenia.

Rysunki Wilhelma Sasnal i Raymonda Pettibona ukazują systemową przemoc, używając subkulturowej estetyki – obaj twórcy chętnie ilustrują okładki płyt punkrockowych zespołów czy przygotowują plakaty i ulotki o antyfaszystowskim przeszaniu. W malarskich pracach Sasnal pojawiają się odniesienia do II wojny światowej oraz okresu zimnowojennego, ze świadomością zastosowanymi cytataми z ówczesnego języka propagandy i sztuki. Walka z faszyzmem nigdy nie jest wygrana raz na zawsze, artyści podkreślają, że zagrożenie to wymaga stałej czujności i uruchomienia perswazyjnego potencjału sztuki.

Odmienią drogą obrął niemiecki fotograf Wolfgang Tillmans, który do walki z autorytaryzmem i populizmem używa „korporacyjnej” estetyki i popularnych kanałów dystrybucyjnych (media społecznościowe czy bilbordy). Artysta angażuje się w kampanie polityczne, zwalcza na rzecz ocalenia uniwersalnych wartości wpisanych w „projekt pokojowy”, jakim jest Unia Europejska, której powstanie jest konsekwencją traumatycznych wydarzeń II wojny światowej.

Czy zamieszki w Chemnitz, zlot The Unite the Right w Charlottesville, albo Obóz Narodowo-Radykalny maszerujący pod rękę z Forza Nuova w Dzień Niepodległości w Warszawie to już faszyzm? Współcześni twórcy zajmujący się tymi kwestiami są zgodni: kiedy będziemy mogli na to pytanie odpowiedzieć ze stu-procentową pewnością, będzie już za późno.

## 3. CONTEMPORARY ART (EN) AND (POST-)FASCISM

The modern-day relations between art and (post)fascism can be determined not through the question “what is fascism?”, but rather “which fascism are we dealing with?”. Artists draw attention to the “immortality” of fascism, which is not a historical phenomenon but a constant coordinate embedded in global politics and economy. It manifests itself through street and domestic aggression, violent relations in the workplace, homophobia, hate speech, extermination of other species, etc.

In the works of Nikita Kadan, an artist originating from Ukraine, war forms part of the contemporary experience, it is a recurrent imperative, a beast that awakens in the “good citizen”. The drawings presented in the exhibition were created on the basis of documentation of the Lviv Pogrom of 1941. Jonathan Horowitz from the United States brings the Holocaust back to memory in relation to media images, contemporary historical politics as well as 20th century art, including Minimalism as a popular “martyrological aesthetics”. The replica of the inscription “Arbeit Macht Frei” from the death camp in Auschwitz was created after the original was stolen and vandalised by a Swedish neo-Nazi in 2009. Alice Creischer, Hito Steyerl and Martha Rosler concentrate on the systemic conditions of contemporary fascism, mostly with regard to racism and misogyny as well as manipulated information in the press, on television and

online. Hito Steyerl's film “Babenhausen” (1997) evokes the events of 1993, when the house of Tony Abraham Merin, the last Jew in Babenhausen, was burnt down. In Alice Creischer's work “Kussbilder” (1992/2018), the artist kisses with her lipsticked lips the pages of the “Bild” magazine, the most popular tabloid in Europe, during anti-refugee riots. In her canonical series of collages “House Beautiful: Bringing the War Home”, Martha Rosler highlights the way in which war permeates the private sphere, becoming “familiar” and forming part of everyday aesthetic and ethical experience.

Drawings by Wilhelm Sasnal and Raymond Pettibon depict systemic violence through the prism of subcultural aesthetics – both artists frequently illustrate album covers by punk rock bands as well as create posters and leaflets with anti-fascist content. Sasnal's paintings feature references to World War II and the Cold War era with consciously used quotations from the then language of propaganda and art. Struggle with fascism is never won once and for all, the artists emphasise that this threat compels constant vigilance and mobilising the persuasive potential of art.

A different path was chosen by the German photographer Wolfgang Tillmans, whose struggle with authoritarianism and populism relies on “corporate” aesthetics and popular distribution channels (social media, billboards). The artist becomes involved in political campaigns, particularly for the survival of universal values inscribed in the “peace project” of the European Union, which emerged as a consequence of the traumatic developments of World War II.

The riots in Chemnitz, the rally of Unite the Right in Charlottesville, the National Radical Camp marching hand in hand with Forza Nuova on the Independence Day in Warsaw – is this already fascism? The contemporary artists who engage with these issues are unanimous: when this question can be answered with absolute certainty, it will already be too late.

## MAJA BEREZOWSKA

Karykatury Hitlera z serii „Miłostki śladkiego Adolfa”, Ici Paris, nr 4, 1934, druk, papier [kopija eksponcyjna]. Dzięki uprzejmości Malmö Konstmuseum/Malmö Art Museum oraz Pawła Sosnowskiego.

Cela 47, 1942, ołówek, akwarela, tusz, kalka [kopija eksponcyjna]. Dzięki uprzejmości Biblioteki Narodowej oraz Pawła Sosnowskiego.

Kibel na Pawiaku, 1942, ołówek, długopis, akwarela, tusz, kalka [kopija eksponcyjna]. Dzięki uprzejmości Biblioteki Narodowej oraz Pawła Sosnowskiego.

Kontrola czystości, 1942, ołówek, akwarela, tusz, kalka [kopija eksponcyjna]. Dzięki uprzejmości Biblioteki Narodowej oraz Pawła Sosnowskiego.

W łazni na Pawiaku, 1942, ołówek, długopis, tusz, kalka [kopija eksponcyjna]. Dzięki uprzejmości Biblioteki Narodowej oraz Pawła Sosnowskiego.

Jadwiga Kopijowska przemawiająca przed rozpoczęciem szopki noworocznej w obozie koncentracyjnym w Ravensbrück, 1943, tusz, akwarela, kalka [kopija eksponcyjna]. Dzięki uprzejmości Biblioteki Narodowej oraz Pawła Sosnowskiego.

[Janina Peretatkowicz mówi o konstelacjach gwiazdnych podczas apelu w Ravensbrück], 1943, tusz, akwarela, kalka [kopija eksponcyjna]. Dzięki uprzejmości Biblioteki Narodowej oraz Pawła Sosnowskiego.

Artystka w latach 30. XX wieku mieszkała w Paryżu – opublikowała w tym czasie, w gazecie „ICI Paris” serię kpiących z Adolfa Hitlera karykatur „Miłostki śladkiego Adolfa”. Po publikacji rysunków przeciwko Berezowskiej wystąpiła ambasada niemiecka, oskarżając ją o obrażenie głowy państwa. Sprawa sądowa zakończyła się symboliczną grzywną dla artystki oraz wpisaniem jej na nazistowską czarną listę. Jej przewinie nie poszły w niepamięć – musiała ukrywać się w czasie wojny, w 1942 roku w wyniku donosu została pojманa przez Gestapo i osadzona w warszawskim więzieniu na Pawiaku. W tym samym roku skazano ją oficjalnie za znieważenie Hitlera i zesłano do obozu

kobiet w Ravensbrück z wyrokiem kary śmierci. Zarówno na Pawiaku, jak i w obozie koncentracyjnym nadal tworzyła, przedstawiając sceny z życia więziennego, takie jak „Cela 47”, „Kibel”, „Kontrola czystości” oraz sceny obozowe, np. „Janina Peretjatkowicz opowiada o konstelacjach gwiazdnych podczas apelu w Ravensbrück”, „Jadwiga Kopijowska przemawiająca przed rozpoczęciem szopki noworocznej w Ravensbrück”. W obozie przetrwała portretując skrajnie wyczerpane współwięźniarki i wychudzone dozorcynie, zawsze przedstawiając je jako rumiane, pełne życia i tryskające zdrowiem.

(ur. 1893 w Baranowicach, zm. 1978 w Warszawie) – polska malarka, graficzka i karykaturzystka, znana przede wszystkim z subtelnych grafik o tematyce erotycznej. W okresie międzywojennym jej rysunki i ilustracje były publikowane w popularnych tygodnikach, takich jak „Szpilki” czy „Cyrulik Warszawski”. W czasie II wojny światowej została najpierw uwięziona na Pawiaku, a następnie zesłana do obozu w Ravensbrück. W 1946 roku wróciła na stałe do Warszawy, gdzie do końca życia pracowała jako ilustratorka i scenografka.

## MAJA BEREZOWSKA (EN)

Illustration “Hitler intime et les amours du sùsse Adolf”, Ici Paris no 4, 1934, print, paper, Malmö Konstmuseum/Malmö Art Museum and Paweł Sosnowski.

Cell 47, 1942, pencil, pen, watercolour, ink, tracing paper (exhibition copy). Courtesy of the National Library and Paweł Sosnowski.

The Bog at Pawiak, 1942, pencil, pen, watercolour, ink, tracing paper (exhibition copy). Courtesy of the National Library and Paweł Sosnowski.

Cleanliness Inspection, 1942, pencil, watercolour, ink, tracing paper (exhibition copy). Courtesy of the National Library and Paweł Sosnowski.

In the Bathhouse at Pawiak, 1942, pencil, pen, ink, tracing paper (exhibition copy). Courtesy of the National Library and Paweł Sosnowski.

[Jadwiga Kopijowska Delivering a Speech before the Start of a New Year's Crèche at the Concentration Camp in Ravensbrück], 1943, ink, watercolour, tracing paper (exhibition copy). Courtesy of the National Library and Paweł Sosnowski.

[Janina Peretjatkowicz Talking about Stellar Constellations during a Roll Call at Ravensbrück], 1943, ink, watercolour, tracing paper (exhibition copy). Courtesy of the National Library and Paweł Sosnowski.

The artist was living in Paris in the 1930s when the newspaper ICI Paris published her series of caricatures The Love Affairs of the Sweet Adolf, which mocked Adolf Hitler. In the aftermath of the publication, the German Embassy accused Berezowska of insulting the head of state. The lawsuit ended with a token fine imposed on the artist and her name inscribed on the Nazi blacklist. Her guilt was not forgotten. She had to stay in hiding during the war and was captured by the Gestapo in 1942 as a result of denunciation, which led to her imprisonment at the Pawiak prison in Warsaw. The same year, she was officially convicted of insulting Hitler and sent to the women's camp in Ravensbrück with a death sentence. Berezowska further pursued her art both at Pawiak and at the concentration camp, depicting scenes from prison life, such as “Cell 47”, “The Bog”, “Cleanliness Inspection”, and from the camp, such as “Janina Peretjatkowicz Talking about Constellations during a Roll Call at Ravensbrück” and “Jadwiga Kopijowska Delivering a Speech before the Start of a New Year's Crèche at Ravensbrück”. She survived the camp, portraying extremely exhausted fellow inmates and emaciated guards, whom she always depicted as ruddy, full of life and oozing health.

(b. 1893 in Baranowicze, d. 1978 in Warsaw) – Polish painter, graphic artist and caricaturist, known primarily for her subtle erotically themed graphic works. In the interwar period, her drawings and illustrations were

published in popular weeklies, such as “Szpilki”, and “Cyrulik Warszawski”. During World War II, she was first imprisoned at the Pawiak prison and later sent to the Ravensbrück camp. In 1946, Berezowska returned permanently to Warsaw, where she spent the rest of her life working as an illustrator and stage designer.

## SASZA BLONDER

Więzienie, 1934, olej, sklejka. Dzięki uprzejmości Muzeum Narodowego w Warszawie.

Karta ze szkicownika, 1932–1933, kolaż, papier. Dzięki uprzejmości Instytutu Sztuki Polskiej Akademii Nauk.

Prezentowane na wystawie prace Saszy Blondera powstały w czasie jego studiów w krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych, kiedy aktywnie działał w środowisku Grupy Krakowskiej – jednego z ostatnich awangardowych stowarzyszeń artystycznych powstałych w Polsce przed II wojną światową. Należący do Grupy artyści sprzeciwiali się konserwatywnej sztuce akademickiej, jednoznacznie opowiadając się za twórczością nowoczesną oraz otwarcie głosili radykalne, komunizujące poglądy. W tworzonych w tym okresie obrazach olejnych, akwarelach i gwaszach, Blonder łączył rewolucyjny zapał z używaniem awangardowych, nawiązujących do konstruktyzmu i unizmu form artystycznych. Obraz Więzienie oraz karty ze szkicownika to krytyczne portrety rzeczywistości społeczno-politycznej Polski lat 30. – artysta przedstawia w nich ponurą wizję kraju zdominowanego przez opresyjny aparat państwowego, wszechobecną, brutalną policję, inwigilację, cenzurę i więzienia polityczne. Jednocześnie Blonder odchodzi w swoich zaangażowanych pracach od dosłownego realizmu – na płótnie mieszczą ludzkie sylwetki z abstrakcyjnymi wzorami, używając uproszczonych, syntetycznych form; z kolei w kartach ze szkicownika nawiązuje do berlińskiego dadaizmu i ekspresjonizmu, stosując techniki kolażowe oraz odwołując się do estetyki satyry politycznej i karykatury.

Sasza Blonder (ur. 1909 w Czortkowie, zm. 1949 w Paryżu) – polski i żydowski malarz, studiował architekturę w Paryżu oraz malarstwo w krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych, aktywny członek Grupy Krakowskiej. W początkowym okresie swojej twórczości eksperymentował z różnymi formami dekonstruowania pejzażu i abstrakcji, by później zwrócić się w stronę koloryzmu. W 1937 roku wyjechał na stałe do Paryża, gdzie otworzył własną pracownię. W czasie wojny współpracował z francuskim ruchem oporu. Zginął tragicznie w wypadku w 1949 roku.

## SASZA BLONDER (EN)

Prison, 1934, oil, plywood. Courtesy of the National Museum in Warsaw.

Sketchbook Card, 1932–1933, collage, paper. Courtesy of the Institute of Art of the Polish Academy of Sciences.

Sasza Blonder's works presented in the exhibition were created during his studies at the Academy of Fine Arts in Kraków, where he was an active participant of the Kraków Group, one of the last avant-garde artistic societies established in Poland prior to World War II. The artists in the Kraków Group opposed conservative academic art, expressly championing modern artistic practice, and openly proclaimed radical communist-oriented views. Blonder's oil, watercolour and gouache paintings from that time combine revolutionary zeal with the use of avant-garde artistic forms alluding to Constructivism and Unism. The painting Prison and sheets from his sketchbook are critical portraits of the socio-political reality of Poland in the 1930s. He offers a grim vision of a country dominated by an oppressive state apparatus, omnipresent brutal police, surveillance, censorship and political prisons. At the same time, Blonder's engaged pieces mark a departure from literal realism. In the painting, the artist mixes human figures with abstract motifs, tapping into simplified synthetic forms, whereas his sketchbook sheets allude to Berlin Dadaism and Expressionism, relying on collage techniques and evoking the aesthetics of political satire and caricature.

(b. 1909 in Czortków, d. 1949 in Paris) – a Polish painter of Jewish descent, Blonder studied architecture in Paris and painting at the Academy of Fine Arts in Kraków. He was an active member of the Kraków Group. The initial period of his artistic practice witnessed experimentation with various forms of deconstructing landscape and abstraction, and later the artist turned towards Colourism. In 1937 he left permanently for Paris, where he opened his own studio. During the war, Blonder collaborated with the French resistance movement. He died in an accident in 1949.

## ANGRY ARTS

against the war in Vietnam



Ulotka reklamująca „Angry Arts Week” – zorganizowany w 1967 w Nowym Jorku tygodniowy festiwal sztuki antywojennej, jeden z największych artystycznych protestów, jakie odbyły się w Stanach Zjednoczonych w czasie trwania wojny w Wietnamie.

Projekt: Rudolf Baranik, 1967

Flyer advertising “Angry Arts”, a week-long festival of anti-war art held in 1967 in New York, one of the greatest artistic protests to take place in the United States during the Vietnam War.

Design: Rudolf Baranik, 1967

## IZAAK CELNIKIER

Korea, ok. 1954, olej, płótno. Dzięki uprzejmości Muzeum im. Jacka Malczewskiego w Radomiu.

Tворчество Izaaka Celnikiera – свидетельство и проба преобразования кошмаров войны. Маловал масы сиё зłączonej лёгким и миłośćią, в последнем momencie zanim zmienią się w popiół. Jego płótna i grafiki załudniają dusze przeszłości, ludzie jeszcze nieodzowieczeni przez wojenną grozę oraz Żydzi, z którymi Celnikier dzielił tragedię codzienności getta. Artysta odrzucił myśl o niewyrażalności okrucieństwa wojny, by nie skazać ofiar zbrodni wojennych na wieczne milczenie. Jak sam mówił: „Przedstawiam tylko to, co widziałem. Widziałem wszystko, niczego nie wybaczę”. W obrazie Korea artysta odwołuje się do własnego doświadczenia wojennego i na wzór scen zapamiętywanych z getta przedstawia scenę opłakiwania postaci, która zginęła w czasie wojny w Korei, toczącej się między komunistyczną Koreańską Republiką Ludowo-Demokratyczną a Republiką Korei, wspieraną przez Stany Zjednoczone i siły ONZ. Celnikier buduje napięcie w obrazie odwołując się do biblijnej sceny opłakiwania Chrystusa. Płótno jest malowane mocnymi, ciemnymi plamami farby i wyraźnie zaznaczonym, szorstkim duktrem pędzla oraz surowym obrysem kształtów. Jednym źródłem światła w obrazie jest biała koszula zamordowanej postaci.

Izaak Celnikier (ur. 1923 w Warszawie, zm. 2011 w Paryżu) – polski i żydowski malarz, grafik i rysownik. W czasie wojny był więziony w białostockim getcie a następnie kilkukrotnie wysyłany do obozów. W latach 1946–1951 studiował w Wyższej Szkole Sztuk

Stosowanych w Pradze. Po zakończeniu studiów powrócił do Warszawy. W 1957 roku otrzymał ministerialne stypendium na wyjazd do Paryża, gdzie pozostał na stałe. Przemoc i rozpacz, której Celnikier był świadkiem w czasie II wojny światowej zdefiniowała całokształt jego twórczości artystycznej – do końca życia powracał w ekspresyjnych obrazach i grafikach do tematu Zagłady i scen biblijnych.

## IZAAK CELNIKIER

Korea, ca 1954, oil, canvas. Courtesy of the Jacek Malczewski Museum in Radom.

The work of Izaak Celnikier is a testimony and an attempt to work through the nightmare of war. The artist painted masses of bodies bound with fear and love at the very last moment before transforming into ashes. His paintings and graphic works are populated by spirits of the past, people not yet dehumanized by the horror of war, and Jews with whom Celnikier shared the tragedy of everyday existence in the ghetto. He rejected the notion of the impossibility of expressing the cruelty of war, to avoid condemning the victims of war atrocities to eternal silence. As he said, “I present only what I’ve seen. I’ve seen everything. I will forgive nothing.” In the painting Korea, the artist evokes his own war experience and uses scenes remembered from the ghetto as a model to present a scene of mourning a person who perished during the Korean War, waged between the communist Democratic People’s Republic of Korea and the Republic of Korea, supported by the United States and UN forces. Celnikier builds tension in the painting by referring to the Biblical scene of the lamentation of Christ. The canvas is painted with powerful dark patches of paint and clearly marked, rough brushwork, as well as austere outlines. The only source of light is the white shirt of the murdered figure.

(b. 1923 in Warsaw, d. 2011 in Paris) – Polish Jewish painter, graphic artist and draughtsman. Imprisoned in the ghetto in Białystok during the war and later sent to camps several times. Between 1946 and 1951, Celnikier studied at the Higher School of Applied Arts in Prague. He returned to Warsaw after graduation. In 1957 he was awarded a ministerial scholarship to travel to Paris, where he settled permanently. The violence and distress witnessed by Celnikier during World War II defined his entire artistic practice. Until the end of his life he returned in his expressive paintings and graphic works to the Holocaust and Biblical scenes.

## ALICE CREISCHER

Kussbild, 1992/2018, szminka, gazeta. Dzięki uprzejmości artystki i galerii KOW, Berlin.

Kussbild, 2018, szminka, gazeta. Dzięki uprzejmości artystki i galerii KOW, Berlin.

Kussbild, 2018, szminka, gazeta. Dzięki uprzejmości artystki i galerii KOW, Berlin.

Kussbild 1992/2018, szminka, gazeta. Dzięki uprzejmości artystki i galerii KOW, Berlin. Kolekcja prywatna.

Alice Creischer nawiązuje do słów Kurta Tucholskiego, dziennikarza i pisarza pochodzenia żydowskiego ze Szczecina, który w latach 30. pisał: „całuji faszytów kiedykolwiek spotkasz ich na swej drodze”. Artystka całuży uszminkowanymi ustami strony pisma „Bild”, najbardziej popularnego populistycznego tabloidu w Europie. Pierwsza wersja pracy powstała w 1992 roku podczas ksenofobicznych ataków w Rostocku-Lichtenhagen, największych od czasów zakończenia II wojny światowej ataków na migrantów w Niemczech (najazdowi grupy neonazistów, uzbójnych w koktajle Molotowa i kijkie bejsbolowe, na ośrodek dla uchodźców przyglądając się z aprobatą trzytysięczny tłum). Creischer powtórzyła tę samą pracę czwierć wieku później, 150 razy caując egzemplarz „Bild” (donoszący o „migranach na każdym boisku szkolnym”), który ukazał się podczas antychodźczych zamieszek w Chemnitz.

(ur. w 1960 roku w Gerolstein, Niemcy) – polityczne zaangażowana artystka, pisarka i teoretyczka, zajmującą się m.in. globalizacją, historią kapitalizmu, etyką pracy. Tworzy kolaż, rysunki, rzeźby i instalacje. Pracuje kolektywnie, często w duecie z niemieckim artystą i aktywistą Andreasem Siekmannem.

## Alice Creischer (EN)

Kussbild, 1992/2018, lipstick, newspaper. Courtesy of the artist and KOW Gallery, Berlin.

Kussbild, 2018, lipstick, newspaper. Courtesy of the artist and KOW Gallery, Berlin.

Kussbild, 2018, lipstick, newspaper. Courtesy of the artist and KOW Gallery, Berlin.

Kussbild, 1992/2018, lipstick, newspaper. Courtesy of the artist and KOW Gallery, Berlin. Private Collection.

Alice Creischer refers to the words of Kurt Tucholski, a journalist and writer of Jewish descent from Szczecin, who wrote in the 1930s: "Kiss the fascists wherever you meet them." The artist kisses with her lipsticked lips the pages of "Bild", the most popular populist tabloid in Europe. The first version of the piece was created in 1992 during xenophobic attacks in Rostock-Lichtenhagen—the biggest attacks on migrants in Germany since the end of World War II (the invasion of a refugee centre by a group of neo-Nazis, armed with Molotov cocktails and baseball bats, was watched approvingly by a crowd of three thousand people). Creischer recreated the same work a quarter of a century later by planting one hundred fifty kisses on a copy of "Bild" (containing reports of "migrants on every school football pitch"), published during anti-refugee riots in Chemnitz.

(b. in 1960 in Gerolstein, Germany) – politically engaged artist, writer and theorist working with themes of globalization, the history of capitalism and the ethics of work, among other fields. Creischer creates collages, drawings, sculptures and installations. She works collectively, often as a duo with the German artist and activist Andreas Siekmann.

## WALDEMAR CWENARSKI

Szkic do obrazu, 1953, olej, płótno. Dzięki uprzejmości Muzeum Narodowego we Wrocławiu.

Osobliwą twórczość Cwenarskiego wyróżniają pośpieszne pociągnięcia pędzla, twarde kontury i niedbałość form. Jego poszukiwania twórcze były buntem zarówno przeciw nauczczanemu w szkołach plastycznych koloryzmowi, jak i oficjalnemu nurtowi realizmu socjalistycznego. Za dnia musiał zmagać się z narzuconymi przez uczelnię, pozbawionymi wyrazu formami, by w nocy, poza szkołą, seriami wykonywać swoje najlepsze prace. Był samozwańczym kontynuatorem wzorów malarstwa ekspresyjnego, jednak robił to zupełnie intuicyjnie, poszukując własnych form ekspresji. Cwenarski zderzał barwy w silnych kontrastach, piętrował faktury, zostawiając na płótnie ślady napięcia i emocji. Postaci w jego przepięknionych smutkiem i słabością obrazach są bezwolne niczym szmaciane kukiełki. Smutek i ekspresyjność jego obrazów być może wiążą się z doświadczeniami wojennymi artysty. Prezentowany na wystawie szkic do obrazu z 1953 roku przedstawia scenę pokojowego protestu, którego uczestnicy trzymają nad głowami transparenty z hasłami „Pax, Paix, Pace” (pokój). Zebrane w pulsującą gromadę postaci miękkością kształtów przypominają szmaciane marionetki. Całość dwuznacznej kompozycji przesiąknięta jest jednocześnie atmosferą oporu i rezygnacji.

(ur. 1926 we Lwowie, zm. 1953 we Wrocławiu) – malarz, jedna z legend polskiej sztuki powojennej, jego indywidualna twórczość i przedwczesna śmierć są owiane tajemnicą. Cwenarski od 1949 roku studiował w Państwowej Wyższej Szkole Sztuk Plastycznych we Wrocławiu. Buntował się zarówno przeciw koloryzmowi, jak i socrealizmowi, poszukując własnej, ekspresywnej drogi

twórczej. Został po sobie kilkadziesiąt prac, które charakteryzuje zaskakująco spójny wyraz artystyczny. Z początku znany był tylko w środowisku wrocławskim, dopiero pośmiertny pokaz jego dzieł na Ogólnopolskiej Wystawie Młodej Plastyki Przeciw wojnie – przeciw faszyzmowi w warszawskim Arsenale wzbudził szersze zainteresowanie jego spuścizną.

## WALDEMAR CWENARSKI (EN)

Sketch for a Painting, 1953, oil, canvas. Courtesy of the National Museum in Wrocław.

Cwenarski's peculiar art is distinguished by hasty brushwork, hard outlines and careless forms. His creative explorations were an act of resistance both to Colourism, taught at art schools, and to the official Socialist Realist tendency. During the day, he had to struggle with bland forms imposed by the academy; at night, outside the school, he created his best works in series. Cwenarski was a self-appointed continuator of expressive painting models, yet he acted in a completely intuitive way, seeking his own forms of expression. He made colours collide with each other, forming stark contrasts, and piled up textures, leaving traces of tension and emotions on the canvas. Imbued with sadness and frailty, his paintings depict figures as torpid as cloth puppets. The grimness and expressiveness of his paintings may have been related to the artist's war experience. The sketch presented in the exhibition, for a painting from 1953, depicts a scene of a peaceful protest whose participants hold above their heads banners reading "Pax, Paix, Pace" (peace). The softness of the shapes of the figures, gathered within a pulsating swarm, is reminiscent of cloth puppets. The entire ambiguous composition is saturated with the atmosphere of resistance and resignation at the same time.

(b. 1926 in Lwów, d. 1953 in Wrocław) – a painter and legend of Polish post-war art whose individual work and untimely death are shrouded in mystery. From 1949, Cwenarski studied at the State Higher School of Visual Arts in Wrocław. He revolted against both Colourism and Socialist Realism in search of his own expressive creative path. His legacy consists of several dozen works characterized by a surprisingly consistent artistic expression. Initially known only in Wrocław circles, it was only the posthumous exhibition of his works at the Polish National Exhibition of Young Visual Arts Against War, Against Fascism at the Arsenal in Warsaw that provoked a broader interest in his oeuvre.

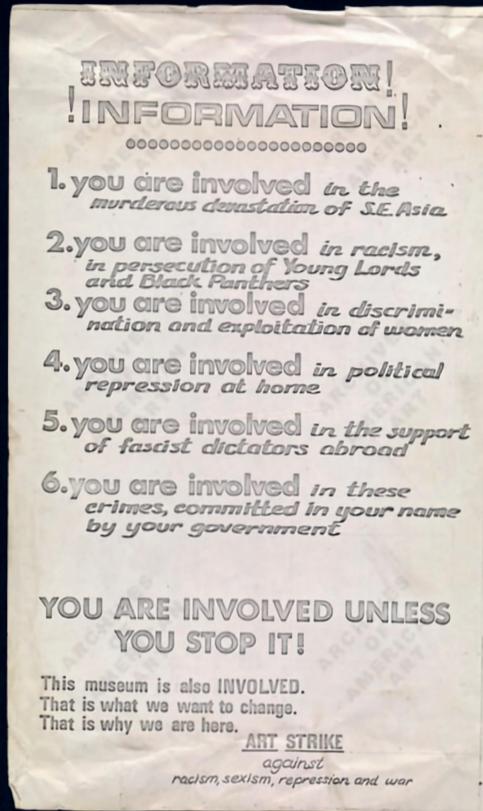
## JAN DZIĘDZIORA

Posiłek, 1955, olej, płótno. Dzięki uprzejmości Muzeum im. Jana Dekerta w Gorzowie Wielkopolskim.

Jan Dziędżiora uważały otwartą w lipcu 1955 roku w warszawskim Arsenale Ogólnopolską Wystawę Młodej Plastyki „Przeciw wojnie – przeciw faszyzmowi” za początek swojej drogi artystycznej. Pokazał na niej proste kompozycje ze zwyczajnymi przedmiotami: „Martwą naturę z chlebem”, „Martwą naturę z pieczuskami” oraz prezentowany na wystawie „Posiłek”. Prace te są wyraźnie antysocrealistyczne, ale również antykarystyczne, co wiele osób uznało za ryzykowny wybór, ponieważ w połowie lat 50. koloryzm powszechnie traktowany jako jedyny ratunek przed oficjalną estetyką realizmu socrealistycznego. W obrazie „Posiłek” spracowany mężczyzna pochyla się nad miskąupy, stojącą na surowym, drewnianym stole. Obok leży kawałek razowego chleba. Obrazy Dziędżiora charakteryzuje brak dbałości o kolor, szorstki sposób malowania, skupienie na treści oraz moralnym przesłaniu: sztuka powinna być bezkompromisowa i zaangażowana w rzeczywistość. Jego obrazy opowiadają o pospolitości życia robotniczego, które, inaczej niż chciała tego optymistyczna, socrealistyczna propaganda, nie jest wcale heroiczne. Prace Dziędżiora pokazywane w Arsenalu stanowiły sprzeciw wobec pustej maniery realizmu socrealistycznego i zwracały się ku zaangażowaniu. Artystę interesował nie tylko polityczny, ale przede wszystkim egzystencjalny sens pracy. Jego dzieła to zmaganie z pojęciem humanizmu

oraz próba dotarcia do pełni człowieczeństwa poprzez formę malarską.

(ur. 1926 w Krakowie, zm. 1987 w Warszawie) – malarz, wykształcony w Krakowie, w czasie wojny walczył jako partyzant i członek AK. Po wojnie podjął studia w Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie i Warszawie. W 1955 roku brał udział w organizacji Ogólnopolskiej Wystawy Młodej Plastyki „Przeciw wojnie – przeciw faszyzmowi”. Przez całe życie pokazywał niewiele ze swoich prac, trzymał się z dala od głównego obiegu artystycznego. Powrócił do aktywnego życia kulturalnego w latach 80., kiedy po ogłoszeniu stanu wojennego zaangażował się w niezależny obieg kultury.



Plakat akcji „Art Strike Against Racism, War, and Oppression” (Artystyczny Strajk Przeciw Rasizmowi, Wojnie i Opresji), znane także jako po prostu „Art Strike”, która rozpoczęła się w maju 1970 roku w Nowym Jorku. Zainicjowany przez m.in. Roberta Morrisa strajk był kolektywnym wyrazem sprzeciwu wobec ogłoszonego przez prezydenta Richarda Nixona rozszerzenia działań wojennych na Kambodzę oraz brutalnego stłumienia przez policję antywojennych protestów studenckich.

Projekt: Autor nieznany, 1970

Poster of the action "Art Strike Against Racism, War, and Oppression", also known simply as Art Strike, launched in May 1970 in New York. Initiated by Robert Morris, among other figures, the strike was a collective act of protest against the extension of war operations to Cambodia announced by President Richard Nixon and the brutal repression of student anti-war protests by the police.

Design: Author unknown, 1970

## JAN DZIĘDZIORA (EN)

Jan Dziędżiora, Meal, 1955, oil, canvas. Courtesy of the Jan Dekert Museum in Gorzów Wielkopolski.

Jan Dziędżiora recognized the Polish National Exhibition of Young Visual Arts "Against War, Against Fascism", opened in July 1955 at the Arsenal in Warsaw, as the beginning of his artistic path. He showed simple compositions with ordinary objects: "Still Life with Bread", "Still Life with Parsley", and "Meal", which is presented in this exhibition. The pieces are clearly anti-Socialist Realist, but also anti-Colourist, which was broadly considered a risky choice to make, since in the mid-1950s Colourism was commonly recognized as the only escape route from the official Socialist Realist aesthetics. "Meal" depicts a weary man leaning over a bowl of soup standing on an austere wooden table. A piece of brown bread lies alongside. Dziędżiora's paintings are characterized by a lack of care for colour, a rough manner of painting, and a focus on the content and moral message: art should be uncompromising and engaged in reality. The topic of his painting is the mundanity of the workers' life, which is not heroic, contrary to how the optimistic Socialist Realist propaganda wished to portray it. Dziędżiora's works presented at the Arsenal exhibition expressed opposition to the empty mannerism of Socialist Realism and turned towards engagement. The artist took an interest not only in the political, but

also in the existential sense of the work. His pieces mark a struggle with the notion of humanism and an attempt to reach the completeness of humanity via a painterly form.

(b. 1926 in Kraków, d. 1987 in Warsaw) – a painter, educated in Kraków, during the war he fought as a partisan and a member of the Home Army. After the war, he studied at the art academies in Kraków and Warsaw. He participated in the Polish National Exhibition of Young Visual Arts "Against War, Against Fascism" in 1955. Dziędżiora showed few of his works during his lifetime, avoiding mainstream artistic circulation. He returned to active cultural life in the 1980s, when he became engaged in the independent cultural circuit following the imposition of martial law.

## WOJCIECH FANGOR

Guernica (kopia obrazu Pabla Picassa), 1955, olej, płótno. Dzięki uprzejmości Muzeum Niepodległości w Warszawie.

W czasie V Światowego Festiwalu Młodzieży i Studentów – międzynarodowej imprezy, która w sierpniu 1955 roku ściągnęła do Polski Ludowej młodzież z obu stron żelaznej kurtyny, a także z południa naszego globu – ulice Warszawy udekorowane kolorowymi flagami i ogromnymi fryzami z krzykliwymi deklaracjami przeciwko wojnie, wizerunkami gołębi i innymi symbolami powojennego ruchu pacyfistycznego. Na ulicy Marszałkowskiej architekt Jerzy Hryniewiecki umieścił szereg wizerunków wielkości bilbordów pod hasłem „Żądamy zakazu broni atomowej”, w tym plakat Paula Colina z 1947 roku „Varsovie Accuse” i kopię „Guerniku” Pabla Picassa o nieco mniejszych wymiarach od oryginału, namalowaną przez polskiego artystę Wojciecha Fangora. Fangor jako nastolatek miał okazję oglądać „Guernikę” podczas jej pierwszej publicznej prezentacji w Pawilonie Hiszpańskim na paryskiej wystawie Expo w 1937 roku. Obraz Picassa, będący protestem przeciwko przeprowadzonemu na rozkaz generała Franco bombardowaniom mieszkańców baskijskiego miasta Guerniki w kwietniu 1937 roku przez niemieckie samoloty bojowe, stał się wizerunkiem stale obecnym w społecznej wyobraźni i przestrzeni publicznej, szeroko komentowanym w międzynarodowych mediach. Umieszczony w scenerii ruin, które dziesięć lat po zakończeniu II wojny światowej wciąż dominowały w polskiej stolicy, fryz Hryniewieckiego podkreślał wspólnotę losów hiszpańskiego miasta i Warszawy. Według ówczesnych relacji inne obrazy w tej serii jeszcze przybliżały widmo katastrofy ku teraźniejszości, nawiązując do zrzucenia bomby atomowej na Hiroszimę w sierpniu 1945 roku i do niedawnej wojny w Korei. Bombardowanie Guerniki słusznie wskazywano jako rodzaj pierwotzoru masowej, zindustrializowanej i anonimowej przemocy zadawanej cywilom po to, by zdemoralizować ocalanych i przypieszyć ich kapitulację.

(ur. 1922 w Warszawie, zm. 2015 tamże) – artysta wizualny, malarz i rzeźbiarz, współtwórca polskiej szkoły plakatu. Uznawany za klasyka polskiej sztuki XX wieku. Zaczynał od socrealizmu, później wielokrotnie zmieniał styl malarstwa. W historii światowej sztuki zapisał się przede wszystkim jako prekursor i wybitny przedstawiciel opartego na iluzji optycznej, abstrakcyjnego malarstwa przestrzennego.

## WOJCIECH FANGOR (EN)

Guernica (copy of the painting by Pablo Picasso), 1955, oil, canvas. Courtesy of the Museum of Independence in Warsaw.

During the 5th World Festival of Youth and Students, an international event in August 1955 that attracted youth from both sides of the Iron Curtain and from the global south to the Polish People's Republic, the streets of Warsaw were adorned with colourful flags and enormous friezes with vociferous anti-war declarations, images of doves and other symbols of the post-war peace movement. On ul. Marszałkowska, architect Jerzy Hryniewiecki installed a range of billboard-sized

images under the slogan "We demand the prohibition of nuclear weapons", including Paul Colin's poster "Varsovie Accuse" from 1947 and a copy of Picasso's "Guernica", slightly smaller than the original, painted by the Polish artist Wojciech Fangor.

As a teenager, Fangor enjoyed the opportunity to view "Guernica" during its first public presentation at the Spanish Pavilion at the Paris World Exposition in 1937. Picasso's painting, a protest against the bombing of the Basque town of Guernica in April 1937 by German military aircraft at the orders of General Francisco Franco, became an image with a fixed presence in the social imagination and public space, broadly commented on in the international media. Set amid the scenery of ruins that continued to dominate the Polish capital ten years after the end of World War II, Hryniecki's frieze underscored the community of fate between the bombed Spanish town and Warsaw. According to reports from that time, other images from the series brought the prospect of catastrophe even closer to the present, alluding to the atomic bombing of Hiroshima in 1945 and the then-recent Korean War. The bombing of Guernica was rightly indicated as a model of mass, industrialized, anonymous violence perpetrated against civilians in order to demoralize the survivors and accelerate their capitulation.

(b. 1922, d. 2015 in Warsaw) – visual artist, painter and sculptor, co-founder of the Polish Poster School. He is recognized as one of the greats of 20th-century Polish art. Fangor began with Socialist Realism, but his painterly style witnessed numerous transformations in later periods. He secured a place in art history primarily as a forerunner and outstanding representative of abstract spatial painting based on optical illusion.

## 7 FORENSIC ARCHITECTURE

Morderstwo Halita Yozgata, 2017, tryptyk wideo, 28'54". Dzieki uprzejomosci Forensic Architecture.

Międzynarodowy kolektyw Forensic Architecture zajmuje się badaniem przypadków naruszeń praw człowieka, przemocy ze strony państw i korporacji oraz celowej degradacji środowiska naturalnego, na które instytucje prawne nie zareagowały w odpowiedni sposób. Prezentowany na wystawie film przedstawia wyniki przeprowadzonego przez grupę śledztwa, dotyczącego sprawy zabójstwa Halita Yozgata, który w kwietniu 2006 roku został zamordowany w prowadzonej przez jego rodzinę kafejce internetowej w Kassel. Było to jedno z serii kilku morderstw popełnionych przez członków neonazistowskiej organizacji Podziemie Narodowo-Socjalistyczne (Nationalsozialistischer Untergrund) na mieszkających w Niemczech imigrantach. Ugrupowanie to znajdowało się na celowniku niemieckiej policji, a mimo to przez ponad dekadę bez przeszkód kontynuowało zbrodniczą działalność. W swoim śledztwie Forensic Architecture szczegółowo przeanalizowali zeznania oficera służb specjalnych Andreas Temme, który w momencie zabójstwa Halita Yozgata znajdował się w jednym z pomieszczeń kafejki.

(data powstania: 2011) – interdyscyplinarna agencja badawcza założona przy londyńskim Goldsmiths College w 2011 roku. Działający w jej ramach zespół składa się ze specjalistów z różnych dziedzin: architektury, sztuki, prawa, filmu, dziennikarstwa śledczego oraz programowania. Prowadząc researche i analizy, kolektyw stara się zbierać i ujawniać materiały dowodowe, które mogą zostać wykorzystane w dochodzeniach i procesach prowadzonych przez organizacje działające na rzecz praw człowieka, ekologów, media, komisje śledcze czy ONZ. Grupa posługuje się różnymi metodami: fotografią, filmem, wywiadami, badaniami dźwięku, modelami i animacjami 3D, rekonstrukcjami i analizą danych, które służą jej do odtwarzania i analizy przestrzeni oraz okoliczności, w których doszło do poszczególnych zdarzeń. Efekty działań kolektywu, które przyjmują formę filmów, wykładów, warsztatów czy raportów trafiają zarówno do sal sądowych, jak i przestrzeni instytucji sztuki. W 2018 roku Forensic Architecture byli nominowani do prestiżowej nagrody Turnerka.

## FORENSIC ARCHITECTURE (EN)

The Murder of Halit Yozgat, 2017, triptych video, 28'54". Courtesy of Forensic Architecture.

The international collective Forensic Architecture investigates cases of infringement of human rights, violence perpetrated by states and corporations, as well as deliberate degradation of the environment to which legal institutions have failed to react properly. The film shown in the exhibition presents the results of the group's investigation into the murder of Halit Yozgat, who was killed in 2006 at an internet café run by his family in Kassel. It was one of a series of murders of immigrants living in Germany committed by members of the neo-Nazi organization National Socialist Underground (Nationalsozialistischer Untergrund). The group had been on the radar of the German police, but that did not prevent it from continuing its criminal activity undisturbed for more than a decade. In their investigation, Forensic Architecture carried out a detailed analysis of the testimony of secret service officer Andreas Temme, who was in one of the café's rooms at the time of Yozgat's murder.

(established in 2011) – interdisciplinary research agency established at Goldsmiths, University of London, in 2011. The team comprises specialists in various fields: architecture, art, law, film, forensic journalism, and programming. Conducting research projects and analyses, the collective seeks to collect and reveal evidence that may be used in investigations and lawsuits pursued by human rights organizations, ecologists, the media, investigative commissions, and the UN. The group taps into a variety of methods: photography, film, interviews, aural investigations, 3D models and animations, reconstructions and data analysis, which serve to recreate and analyse the spaces and circumstances of particular events. The effects of the collective's activities, which adopt the form of films, lectures, workshops and reports, are presented in court and at art institutions. In 2018, Forensic Architecture received a nomination for the prestigious Turner Prize.



Plakat wzywający do walki z faszystowskimi siłami obiegającymi miasto, przygotowany przez Radę Obrony Madrytu – tymczasowy organ, który w okresie wojny domowej przez pół roku zarządał stolicą Hiszpanii.

Projekt: Autor nieznany, 1936-37

Poster calling for struggle with fascist forces besieging Madrid, created by the Madrid Defence Council, a temporary body that governed the Spanish capital for half a year during the Civil War.

Design: Author unknown, 1936-37

## GEORGE CROSZ

Jeszcze się policyzmy, 1923, broszura.

Oblicze klasy panującej, 1930, broszura.

Nowe oblicze klasy panującej, 1930, broszura.

Bóg jest z nami, fotolitografia, przed 1935 r.

Dzieki uprzejmości Akademie der Künste, Kunstsammlung, Berlin, DR 2881.

Bóg jest z nami, strona 2: Za niemieckie prawo i niemiecką moralność, fotolitografia, przed 1935.

Dzieki uprzejmości Akademie der Künste, Kunstsammlung, Berlin, DR 2881.2.

Chrystus w masce gazowej, 1928, papier, druk wklesty ręczny. Dzieki uprzejmości Akademie der Künste, Kunstsammlung, Berlin, DR 2883.10.

Politycznie zaangażowane obrazy i rysunki George'a Grosza są karykaturalną reprezentacją rzeczywistości Republiki Weimarskiej w latach 20. i 30. XX wieku. Stanowią ostrą krytykę rozpadającego się, ulegającego skrajnie prawicowej propagandzie społeczeństwa. W swoich satyrycznych dziełach artysta obrazował przemoc, zbrodnie i prostytucję, wybrzmiewające niczym fałszywe nuty w symfonii wielkiego miasta oraz codzienne sytuacje uliczne i kawiarniane, podszyte mrokiem rosącym w siłę faszyzmu. Prezentowane na wystawie grafiki pochodzą z publikacji "Twarz klasy rządzącej" (Das Gesicht der herrschenden Klasse) i "Bóg jest z nami" (Gott mit Uns), czyli zbiorów politycznych karykatur przedstawiających chciwość i hipokryzję niemieckiej burżuazji, która prezentowała siebie jako uczciwą i bogobojną, jednocześnie wspierając faszystowską ideologię, prostytucję, hazard, korupcję oraz przemoc niemieckiej policji. W wydanej wraz z Johnem Heartfieldem publikacji "Jeszcze się policyzmy!" (Abrechnung folgt!) Grosz portretuje społeczny i polityczny krajobraz Republiki Weimarskiej rozrywanej inflacją, nierównościami klasowymi, strajkami robotniczymi i antykapitalistycznymi protestami.

(ur. 1893 w Berlinie, zm. 1959 tamże) – malarz i grafik, członek grupy berlińskich dadaistów, studiował w Akademii w Dreźnie, jednak jego główną inspirację stanowiły napisy na murach i dziecięce rysunki, które uważa za najbardziej wyraziste formy ekspresji artystycznej. Krótkie doświadczenie artysty na froncie I wojny światowej sprawiło, że do końca życia pozostał pacifistą oraz działaczem komunistycznym. W latach 20. i 30. tworzył zaangażowane politycznie prace, w których krytycznie portretował rzeczywistość społeczną i polityczną Republiki Weimarskiej. W 1933 roku na stałe wyjechał do Stanów Zjednoczonych, gdzie oddał się twórczości malarstwa, do Niemiec powrócił dopiero tuż przed śmiercią w 1959 roku.

## GEORGE CROSZ

(EN)

We'll Settle Accounts!, 1923, booklet.

The Face of the Ruling Class, 1930, booklet.

The new Face of the Ruling Class, 1930, booklet.

God with Us, photolithograph, before 1935. Courtesy of Akademie der Künste, Kunstsammlung, Berlin, DR 2881.

God with Us, page 2: For German Law and German Morality, photolithograph, before 1935. Courtesy of Akademie der Künste, Kunstsammlung, Berlin, DR 2881.2.

Christ with gas mask, 1928, paper, hand-made intaglio print. Courtesy of Akademie der Künste, Kunstsammlung, Berlin, DR 2883.10.

The politically engaged paintings and drawings by George Grosz offer a caricatured depiction of the reality of the Weimar Republic in the 1920s and 1930s. They put forward a harsh critique of a collapsing society succumbing to extreme-right propaganda. Grosz's

satirical works depict violence, crime and prostitution, which strike a false note in the symphony of the metropolis, as well as everyday street and café situations, underpinned by the grimness of rising fascism. The graphic prints presented in the exhibition originate from the publications "The Face of the Ruling Class" (Das Gesicht der herrschenden Klasse) and "God with Us" (Gott mit Uns)—collections of political caricatures depicting the greed and hypocrisy of the German bourgeoisie, which portrayed itself as honest and pious while supporting fascist ideology, prostitution, gambling, corruption, and the violence of the German police. In the publication "We'll Settle Accounts!" (Abrechnung folgt!), released with John Heartfield, Grosz portrays the social and political landscape of the Weimar Republic, torn by inflation, class inequalities, workers' strikes and anti-capitalist protests.

(b. 1893, d. 1959 in Berlin) – painter and graphic artist, member of the Berlin Dadaist group. He studied at the academy in Dresden but derived inspiration primarily from writings on walls in the city and children's drawings, which he considered the most powerful forms of artistic expression. The artist's short experience on the front of World War I turned him into a pacifist and a communist activist until the end of his life. In the 1920s and 1930s, Grosz created politically engaged works in which he critically portrayed the social and political reality of the Weimar Republic. In 1933, he left permanently for the United States, where he devoted himself to painting, returning to Germany only right before his death in 1959.

## XAVIER GUERRERO

Stolica i półkolonie, przed 1955, olej, płótno. Dzieki uprzejmości Muzeum Narodowego w Warszawie.

Meksykańska tradycja sztuki antyfaszystowskiej i antywojennej była znana twórcom biorącym udział w Ogólnopolskiej Wystawie Młodej Plastyki „Przeciw wojnie – przeciw faszyzmowi” i mogła stanowić dla nich źródło inspiracji – dzieła Xaviera Guerrero i innych artystów meksykańskich pokazywano w Polsce wcześniej w ramach dwóch przeglądów twórczości z tego kraju. Obraz „Stolica i półkolonie” prezentowany był na Wystawie Sztuki Meksykańskiej w warszawskiej Zachęcie w 1955 roku, skąd trafił do zbiorów Muzeum Narodowego, jako dar od Narodowego Frontu Sztuk Plastycznych dla narodu polskiego. W pracy Guerrero stosuje charakterystyczne dla meksykańskiego muralizmu zabiegi kompozycyjne i stylistyczne oraz korzysta z nowoczesnych, przemysłowych materiałów – obraz jest namalowany na masonitowej desce za pomocą farb nitrocelulozowych. Enigmatyczne, antywojenne i antykolonialne dzieło nawiązuje do historii walki Meksyku o niepodległość oraz krytykuje agresywną, hegemoniczną, „półkolonialną” politykę zagraniczną państw zachodnich, jednoznacznie wskazując, że dwudziestowieczna walka z „kapitalistycznym imperializmem” jest kontynuacją dawnych zmagań przeciw kolonialnej dominacji.

(ur. 1896 w San Pedro, zm. 1974 w Meksyku) – malarz, jeden z inicjatorów powstałego w 1921 roku ruchu meksykańskiego malarstwa sciennego. Uważany za jednego z najdoskonalszych technicznie muralistów, zrealizował szereg własnych projektów w przestrzeniach publicznych oraz współpracował przy licznych monumentalnych dziełach innych artystów. Guerrero był także aktywnym członkiem Warsztatu Grafiki Ludowej (Taller de Gráfica Popular) – założonej w 1937 roku organizacji artystycznej, która zajmowała się masową produkcją popularnych, zaangażowanych politycznie, antyfaszystowskich i antywojennych grafik, ulotek, karykatur, ilustracji, plakatów i broszur. Pod koniec lat 30. niemalże całkowicie porzucił tworzenie murali i skupił się na twórczości malarskiej, która jednak nigdy nie została w pełni doceniona.

# XAVIER GUERRERO

[EN]

**The Capital and Semicolonies, before 1955, oil, board.  
Courtesy of the National Museum in Warsaw.**

The Mexican tradition of anti-fascist and anti-war art was familiar to artists participating in the Polish National Exhibition of Young Visual Arts "Against War, Against Fascism" and could offer them a source of inspiration, as pieces by Xavier Guerrero and other Mexican artists had been shown in Poland before at two broad surveys of art from that country. The painting "The Capital and Semicolonies" was presented at the Exhibition of Mexican Art at the Zachęta Gallery in Warsaw in 1955, from which it entered the collection of the National Museum as a gift of the National Front of Plastic Arts for the Polish nation. In his painting, Guerrero applies compositional and stylistic solutions characteristic of Mexican muralism and uses modern industrial materials. The work is painted on masonite board with nitrocellulose paints. This enigmatic anti-war and anti-colonial piece alludes to the history of Mexico's struggle for independence and criticizes the aggressive hegemonic and "semicolonial" policy of Western states, stating unambiguously that the 20th- century fight with "capitalist imperialism" marks a continuation of historic struggles with colonial domination.

(b. 1896 in San Pedro, d. 1974 in Mexico City) – painter and initiator of the Mexican mural movement established in 1921. Recognized as one of the most technically proficient muralists, Guerrero created a range of his own projects in public spaces and collaborated on numerous works by other artists. He was also an active member of the People's Graphic Workshop (Taller de Gráfica Popular), an artistic organization established in 1937, active in the mass production of popular, politically engaged, anti-fascist and anti-war graphic prints, flyers, caricatures, illustrations, posters and brochures. Towards the end of the 1930s, Guerrero almost entirely abandoned work on murals and concentrated on painting, but his activity in the field was never fully appreciated.

# JOHN HEARTFIELD

Zwołanie faszystów, fotografia montażowa rysunku dla „Die Pleite”, 1923, nr 7, odbitka żelatynowo-srebrowa, tusz (czerwony, czarny). Dzięki uprzejmości Akademie der Künste, Berlin, Kunstsammlung, Nr. JH 5415.

Czerwony Oddział was oswobodzi! Wybierzcie Listę 3., fotografia montażowa fotomontażu dla „Alz”, 1932, nr 30 (według) fotografii (Modern Print). Dzięki uprzejmości Akademie der Künste, Berlin, Kunstsammlung, Nr. JH 1806.

**Przepis Goebbelsa na brak artykułów spożywczych w Niemczech: Co? Brak smalcu i masła do jedzenia? Możecie przecież zeżreć waszych Żydów!, strona z: „AIZ”, rocz. XIV, nr 43, 24.10. 1935, druk wkłęty. Dzieki uprzejmości Akademie der Künste, Kunstsammlung, Berlin, Nr. JH 5269.**

Powstanie niemieckiego Kościoła Państwowego – Krzyż nigdy nie był wystarczającą ciężką, strona z „AIZ”, rocz. XII, nr 23 z 15.6.1933, druk wklesty. Dzieki uprzejmosci Akademie der Künste, Kunstsammlung, Berlin. Nr. JH 766.

Normalizacja, strona zewnętrzna z: „AlZ”, rocz. XV,  
nr 31, 29.7.1936, druk wklesty. Dzięki uprzejmości Akade-  
mie der Künste, Kunstsammlung, Berlin, Nr. JH 1396.

Kłamstwo ma krótkie nogi (właściwie: Hitler i Hummel ten sam rwetes), fotografia montażowa fotomontażu dla „AIIZ”, 1932, nr 45, odbitka żelatynowo-srebrowa. Dzięki uprzejmości Akademie der Künste, Kunstsammlung, Berlin, Nr. JH 1913.

**Martwy Parlament, fotografia montażowa fotomontażu dla „Alz”, 1930, nr 42, odbitka żelatynowo-srebrowa. Dzięki uprzejmości Akademie der Künste, Kunstsammlung, Berlin. Nr. IJH 1943.**

6 milionów wyborców nazistowskich: Żarcie dla wielkiej gęby. I tę rybę wybrałem!, fotomontaż dla „AIZ”, 1930, nr 40, fotomontaż, odbitka żelatynowo-srebrowa, retusz natryskowy, retusz pędzlem, kaszerowany.  
Dzięki uprzejmości Akademie der Künste, Kunstsammlung, Berlin, Nr. JH 437.

Polityczne fotomontaże Heartfielda o silnie antywojennym i antynazistowskim wydźwięku, publikowane były na okładkach magazynu robotniczego „AIZ” (Arbeiter-Illustrierte-Zeitung), wydawanego w latach 1929–1938. Gazetę drukowano w nakładzie 500 tysięcy egzemplarzy – był to jeden z najpopularniejszych magazynów w międzywojennych Niemczech. Niektóre z okładek „AIZ” były reprodukowane w formie plakatów i rozklejane na ulicach Berlina jako odpowiedź na wszechobecną nazistowską propagandę Goebbelsa. Artysta łączył awangardowy eksperyment formalny z ostrą polityczną satyrą. Nie interesowała go „oryginalność” i wyjątkowość dzieł sztuki, lecz możliwość masowej reprodukcji prac i docierania do szerokich mas klasy pracującej, co miało skutkować społeczną i polityczną zmianą. Jak pisała historyczka sztuki Sabine Kriebel: „koląże Heartfielda nie tylko dały twarz narodowemu socjalizmowi, ale również pokazały, jak z nim walczyć; [...] W formie popularno-politycznej, przekonany o swojej słuszności fotomontażysta wymierał sprawiedliwość w imieniu radykalnej lewicy, mścił się za zamordowanych, poranionych, uwięzionych i politycznie wywłaszczonych [...].” Jego prace stanowiły nie tylko krytykę polityczną, ale też przykład pionierskiej dekonstrukcji kultury wizualnej tamtych czasów. Demaskując pozorną przezroczystość mediów, takich jak film czy fotografia prasowa, wskazywał na ich wpływ na kształtowanie postaw i powinność artysty, by aktywnie uczestniczyć w ujawnianiu manipulacji i tworzeniu nowej, krytycznej wyobraźni wśród odbiorców.

(właśc. Helmut Herzfeld, ur. 1891 w Berlinie, zm. 1968 w Berlinie Wschodnim) – malarz i grafik, znany przede wszystkim jako twórca sztuki masowej, zaangażowanej w walkę polityczną z faszyzmem. Należał do berlińskiego ruchu dada, blisko współpracował z Georgem Groszem. Był członkiem Komunistycznej Partii Niemiec. Po dojściu Hitlera do władzy wyemigrował do Czechosłowacji, a następnie do Wielkiej Brytanii. Po II wojnie światowej zamieszkał w NRD.

# JOHN HEARTFIELD

elkiej 31, July 29, 1936, intaglio print. Courtesy of Akademie der Künste, Kunstsammlung, Berlin, Nr. IH 1396.

Lies Have Short Legs (actually: Hitler and Hummel: The Same Racket, montage photograph of the photomontage for Alz, 1932, no. 45, gelatin silver print. Courtesy of Akademie der Künste, Kunstsammlung, Berlin, Nr. JH 1913.

The Dead Parliament, montage photograph of the photomontage for „AIZ“, 1930, no. 42, gelatin silver print. Courtesy of Akademie der Künste, Kunstsammlung Berlin, Nr. JH 1943.

**6 Million Nazi Voters: Fodder for a Big Mouth, "And this is the Fish I elected!"**, photomontage for „AIZ“, 1930, no. 40, photomontage, gelatin silver print, American retouch, paintbrush retouch, laminated. Courtesy of Akademie der Künste, Kunstsammlung, Berlin, Nr. JH 432

Hartfield's political photomontages with a staunch anti-war and anti-Nazi message were published on the cover of the workers' magazine "Arbeiter-Illustrierte-Zeitung", released between 1929 and 1938. Its print run reached 500,000 copies, making „AIZ“ one of the most popular magazines in interwar Germany. Some of the covers were reproduced as posters and pasted up on the streets of Berlin in response to Goebbels' ubiquitous Nazi propaganda. Heartfield merged avant-garde formal experimentation with trenchant political satire. He shunned the "originality" and uniqueness of artwork, taking an interest instead in the possibility of mass reproduction and reaching the broad working-class masses who were supposed to usher in social and political change. As the art historian Sabine Kriebel wrote: "Heartfield's photomontage not only gives the social fascist a face, but also thematizes the fight against him.... In the form of popular politics, the righteous photomonteur Heartfield dispenses justice on behalf of the radical Left, avenging the dead, injured, imprisoned, and politically dispossessed...." His works delivered not only a political critique, but also an example of a pioneering deconstruction of the culture of the era. Laying bare the seeming transparency of such media as film and press photography, he highlighted their impact on

shaping stances and the duty of the artist to actively participate in disclosing manipulations and shaping a new critical imagination of viewers.

(real name Helmut Herzfeld, b. 1891 in Berlin, d. 1968 in East Berlin) – painter and graphic artist who gained renown primarily as a creator of mass art engaged in the political struggle with fascism. He was a participant of the Berlin Dada movement and a close collaborator of George Grosz. A member of the Communist Party of Germany, after Hitler's ascent to power he emigrated to Czechoslovakia and later to Great Britain. He settled in East Germany after World War II.

JONATHAN HOROWITZ

**Bez tytułu** (Arbeit Macht Frei), 2010, rzeźba z elementów stalowych. Ze zbiorów Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie.

„Bez tytułu” (Arbeit Macht Frei) to replika słynnego napisu z bramy obozu koncentracyjnego Auschwitz-Birkenau, głoszącego: „praca czyni wolnym” – maksymy, która stała się perfidnym i złowrogiem motto maszyny Zagłady. Praca została wykonana na wystawę Jona-thana Horowitza zatytułowaną przewrotnie „Minimalist Works from the Holocaust Museum” (Minimalistyczne prace z Muzeum Holocaustu) w 2011 roku. Oryginalny napis z obozowej bramy Auschwitz-Birkenau został pocięty na trzy części podczas kradzieży w 2009 roku, dokonanej na zlecenie szwedzkiego neonazisty. Odtwarzając obiekt w takiej właśnie formie artysta zadaje pytanie o znaczenie zdewastowania symbolu zła, ale także jego odrestaurowanie oraz wykonanie kopii. Poprzez powtórzenie znienawidzonego symbołu Horowitz wskazuje także na korozję mechanizmu „ostatniej instancji”, chroniącego Europę przed nową wojną – pamięci o Zagładzie.

(ur. 1966 w Nowym Jorku) – uprawia sztukę czerpiącą z tradycji konceptualizmu i pop artu, sięgając często po „znalezione” obrazy, dla których znajduje odpowiednią formę przetworzenia: wideo, rzeźbę czy fotokolaż. Swoją wypowiedź artystyczną buduje na formalnej



WE DISSENT

OUR FOREIGN POLICIES IN VIET NAM AND DOMINICAN REPUBLIC ARE AGGRESSIVE AND DANGEROUS. WE HEREBY COMMIT OURSELVES TO A FOREIGN POLICY WHICH WILL REMOVE OUR TROOPS FROM VIET NAM AND DOMINICAN REPUBLIC NOW.

- THESE ARE THE REALITIES:**

  1. Throughout the world nations are in transition and turmoil, we cannot stop this process through the constant use of force.
  2. Our Republic came into being as an expression of popular demand by Revolution. We support that same right for all peoples.
  3. We helped to create the United Nations and Organization of American States to settle disputes and keep the peace. By our action we are destroying these very organizations.
  4. Our responsibilities for world peace must be discharged through the United Nations.
  5. Our irresponsible tactics abroad weaken and make hypocritical our struggle for freedom at home. Selma and Santa Domingo are inseparable.
  6. Military intervention is evil, immoral and illegal, and stimulates other incidents.

THE ARTISTS PROTEST COMMITTEE

i estetycznej analizie takich obszarów, jak medialny obraz wojny, konsumeryzm czy współczesne polityki historyczne.

## JONATHAN HOROWITZ (EN)

**Untitled** (Arbeit Macht Frei), 2010, sculpture made of steel elements. From the collection of the Museum of Modern Art in Warsaw.

"Untitled" (Arbeit Macht Frei) is a replica of the famous inscription over the gate of the Auschwitz-Birkenau concentration camp, which reads "work sets you free", a slogan that became the perfidious and ominous motto of the Holocaust machinery. The work was created for Jonathan Horowitz's exhibition under the perverse title „Minimalist Works from the Holocaust Museum" in 2011. The original inscription from the Auschwitz-Birkenau camp gate was cut into three parts during a theft in 2009 ordered by a Swedish neo-Nazi. By recreating the object in this very form, the artist poses a question of the meaning of devestation of a symbol of evil, but also its restoration and production of a copy. By repeating the loathed symbol, Horowitz also points to the corrosion of the "last resort" mechanism that protects Europe from a new war: memory of the Holocaust.

(b. 1966 in New York) – his art borrows from the traditions of Conceptualism and Pop Art, often employing "found" images, for which he finds an appropriate form of processing: video, sculpture, photocollage. His artistic expression is based on a formal and aesthetic analysis of such fields as the media image of war, consumerism, and modern-day historical policies.



## NIKITA KADAN (EN)

**Pogrom**, 2016-2017, charcoal, wash, paper.  
Courtesy of the artist.

**Pogrom**, 2016-2017, charcoal, wash, paper.  
Courtesy of the artist.

**Pogrom**, 2016-2017, charcoal, wash, paper.  
Courtesy of the artist.

**Pogrom**, 2016-2017, charcoal, wash, paper.  
Courtesy of the artist.

The cycle of charcoal drawings titled „Pogrom” was based on photographic documentation of the Lwów Pogrom in 1941. In his artistic practice, Nikita Kadan also used in a similar way the photographs of the victims of the Volhynia Massacre, victims of the NKVD as well as civilians and prisoners murdered by the Nazis. The work addresses the problem of manipulation of the photographic images of crimes, whose interpretation depends on the imposed framework. It is the caption that situates the victims in time and space, while also pointing to the perpetrators. With their simplified, Expressionist form and black-and-white colour scheme, the drawings resemble images from old newspapers. Through understatement and avoidance of details, they universalize events from the distant past, inscribing them in an iconography of pogrom victims sharing common characteristics. After many years, photographs of the victims may happen to be the only evidence, but they can also sometimes become an object of appropriation and an ideologized game of memory. According to the artist, the practice of photographic manipulation for propaganda purposes is an extension of the history of crime.

(b. 1982 in Kiev) – visual artist and activist who creates paintings, graphic works and installations. His pieces, often developed in collaboration with representatives of other fields (architects, sociologists, human rights activists), address collective memory and historical politics. He is a cofounder of the artistic group R.E.P. (Revolutionary Experimental Space), established during the Orange Revolution, and the curatorial-artistic collective Hudrada.

## LEOPOLD LEWICKI

**Żołnierze**, ok. 1930, akwaforta, papier, grafika.  
Dzięki uprzejmości Muzeum Narodowego w Warszawie.

**Głodni i syci**, 1932, akwaforta, papier.  
Dzięki uprzejmości Cezarego Pieczyńskiego.

**Za kratami**, 1932, akwaforta, papier.  
Dzięki uprzejmości Cezarego Pieczyńskiego.

## LEOPOLD LEWICKI

(EN)

Soldiers, ca 1930, etching, paper, graphic print.  
Courtesy of the National Museum in Warsaw.

Hungry and Satiated, 1932, etching, paper.  
Courtesy of Cezary Pieczyński.

Behind Bars, 1932, etching, paper.  
Courtesy of Cezary Pieczyński.

Class Struggle, 1932, etching, paper.  
Courtesy of Cezary Pieczyński.

3rd Grade Funeral, 1932, etching, paper.  
Courtesy of Cezary Pieczyński.

Factory, 1932, etching, paper paper.  
Courtesy of Cezary Pieczyński.

Demonstration, 1932, etching, paper.  
Courtesy of Cezary Pieczyński.

In the 1930s, Leopold Lewicki created numerous interventionist works on paper, using synthetic, precise means of expression. During that period, he studied at the Academy of Fine Arts in Kraków, where he became affiliated with the avant-garde, politically engaged Kraków Group. Lewicki was among the group's participants with the strongest engagement in radical leftist political activity, himself a member of the Communist Party of Poland. His expressive communist-oriented works, which resemble satirical pieces by German Expressionists, offered a trenchant critique of Poland's socio-political reality in the 1930s. The graphic prints presented in the exhibition allegorically depict the consequences of the economic crisis and social inequalities ("Third-Grade Funeral", "Class Struggle"), portray the life of the working class and its struggles ("Factory, Strike", "Demonstration"), and criticize the militarization of the state and authoritarian repressions ("Soldiers", "Behind Bars").

(b. 1906 w Burdiakowcach k. Tarnopola, zm. 1973 we Lwowie) – polski malarz, grafik, rzeźbiarz i autor rysunków, współzałożyciel Grupy Krakowskiej. Studiował rzeźbę, malarstwo i grafikę w Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie. W czerwcu 1932 roku prace Lewickiego oceniano i usunięto z wystawy końcoworoczennej w Akademii, a samego artystę aresztowano. Tworzył zaangażowane politycznie i społecznie grafiki oraz eksperymentował z inspirowanymi konstruktywizmem formami malarskimi i rzeźbiarskimi. W 1935 roku Lewicki został zamknięty na 6 miesięcy w więzieniu za radykalną działalność polityczną. W 1941 roku artysta został wywieziony do Azji Centralnej, gdzie pracował jako nauczyciel. Po zakończeniu II wojny światowej powrócił do Lwowa i kontynuował działalność twórczą aż do śmierci w 1973 roku.

## BRONISŁAW WOJCIECH LINKE

**Dwa obozy (Dzisiaj)**, 1932, gwasz, ołówek, tempera, papier. Dzięki uprzejmości Muzeum Niepodległości w Warszawie.

Na ukształtowanie pesymistycznej a jednocześnie radykalnej, zaangażowanej, lewicowej postawy Bronisława Linkiego ogromny wpływ miało doświadczenie I wojny światowej. Już wtedy nastoletni artysta uważnie obserwował i utrwaliał w rysunkach koszmar wojennej przemocy. Przez całe swoje dalsze życie Linke tworzył ekspresyjne prace o tematyce społecznej i politycznej, w których używa agresywnych, ostrzych środków wyrazu. Jego nirealistyczne, mroczne wizje mają szokować i przerażać widza oraz konfrontować go z moralizatorskim, często antywojennym i antykapitalistycznym, przekazem. Prezentowany na wystawie obraz „Dwa obozy (dzisiaj)” to pełna makabrycznych detali kompozycja przedstawiająca dwa skonflikutowane stronnictwa: płaczącą krvawymi łzami, zlewającą się w jedno menstrualne ciało demonstrację robotniczą oraz dowodzoną przez dyktatora o twarzy monety, noszącą na sztandarach banknoty armię potwornych

## 9 NIKITA KADAN

**Pogrom**, 2016-2017, węgiel lawowany, papier.  
Dzięki uprzejmości artysty.

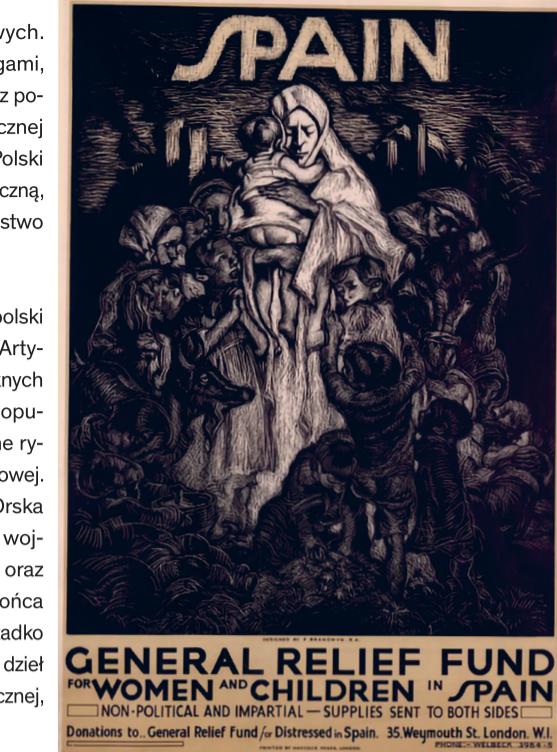
Cykł rysunków węglem pt. „Pogrom” powstał na podstawie dokumentacji fotograficznej pogromu lwowskiego z 1941 roku. Nikita Kadan w swojej twórczości w podobny sposób używa też fotografii ofiar rzezi wołyńskiej, ofiar NKWD, jak również cywilów i więźniów mordowanych przez nazistów. Praca odnosi się do problemu manipulacji obrazami fotograficznymi zbrodni, których interpretacja zależy od narzuconej ramy. To treść podpisu sytuuje ofiary w czasie i przestrzeni, wskazuje też na sprawców. Rysunki ze względu na swoją uproszczoną, ekspresjonistyczną formę i utrzymaną w czerni i bieli tonację przypominają fotografie ze starych gazet. Poprzez niedopowiedzenie i rezygnację ze szczegółu uniwersalizują zdarzenia sprzed lat, wpisując je w mającą wspólnie cechy ikonografie ofiar pogromów. W archiwalnej prasie postacie ludzkie ulegają spłaszczeniu i syntezie ze względu na niską jakość druku. Po latach fotografie ofiar bywają jedynymi dowodami w sprawie, ale zdarza się, że stają się też przedmiotami zawłaszczeń i zideologizowanej gry o pamięć. Praktyka manipulacji fotograficznych w celach propagandowych jest zdaniem artysty przedłużeniem historii zbrodni.

(ur. 1982 w Kijowie) – artysta wizualny i aktywista, tworzy obrazy, grafiki i instalacje. Jego prace, tworzone często we współpracy z przedstawicielami innych dziedzin (architektami, socjologami czy obrońcami praw człowieka), poruszają temat pamięci zbiorowej i polityki historycznej. Jest współtwórcą grupy artystycznej R.E.P. (Revolutionary Experimental Space), związaną podczas Pomarańczowej Rewolucji i kolektywu kuratorsko-artystycznego Hudrada.

żołnierzy-zabawek w maskach przeciwgazowych. Stanowiące tło sceny mury pokryte są nekrologami, napisami, reklamami i plakatami, w których Linke z ponurą ironią drwi z nacjonalistycznej i militarystycznej propagandy. Obraz jest krytycznym portretem Polski lat 30. wraz z jej napiętą sytuacją społeczno-polityczną, postępującym autorytaryzmem i zalewającą państwo falą opresji i przemocy.

(ur. 1906 w Dorpacie, zm. 1962 w Warszawie) – polski malarz i grafik. Studiował w Szkole Przemysłu Artystycznego w Krakowie oraz Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie. Współpracował jako ilustrator z popularnymi magazynami, tworząc dla nich satyryczne rysunki o tematyce społecznej, politycznej i obyczajowej. W czasie II wojny światowej został zesłany do Orska na Uralu, do Warszawy wrócił w 1946 roku. Po wojnie Linke dalej tworzył, pracował jako ilustrator oraz projektował plakaty i scenografię teatralną. Do końca życia artysta uchodził za kontrowersyjnego i był rzadko wystawiany – mroczny, pesymistyczny nastrój jego dzieł nie przystawał do oficjalnych wymogów optymistycznej, komunistycznej propagandy.

## BRONISŁAW WOJCIECH LINKE



**Two Camps (Today), 1932, gouache, pencil, tempera, paper. Courtesy of the Museum of Independence in Warsaw.**

Bronisław Linke's pessimistic, but also radical, engaged, leftist stance was shaped to an enormous degree by his experience of World War I. Even as a teenager, the artist attentively observed and recorded in his drawings the nightmare of war violence. Throughout his entire later life, Linke created expressive works with social and political themes, using aggressive and sharp means of expression. His non-realist grim visions are supposed to shock and terrify viewers as well as confront them with a moralizing, often anti-war and anti-capitalist message. The exhibited painting, Two Camps (Today), is a composition abounding in macabre details, depicting two conflicted factions: a workers' demonstration that cries with bloody tears and merges into a single monstrous body and an army of horrendous toy soldiers in gas masks carrying banknotes on their banners and headed by a dictator with a coin face. The walls in the backdrop of the scene are covered with obituaries, inscriptions, advertisements and posters, in which Linke mocks nationalistic and militaristic propaganda with grim irony. The painting offers a critical portrait of Poland in the 1930s, with its tense socio-political situation, rising authoritarianism, and a tide of oppression and violence flooding the country.

(b. 1906 in Dorpat, d. 1962 in Warsaw) – Polish painter and graphic artist. He studied at the School of Artistic Industry in Kraków and the Academy of Fine Arts in Warsaw. He collaborated as an illustrator with popular magazines, for which he created satirical drawings with social, political and moral themes. Deported to Orsk in the Ural region during World War II, Linke returned to Warsaw in 1946. After the war, he continued his creative practice, working as an illustrator, poster artist and stage designer. Until the end of his life he held a reputation of being controversial, and his pieces were seldom exhibited. The grim, pessimistic atmosphere of his works did not match the official requirements of optimistic communist propaganda.

## MARIO LOMBARDO

**Nigdy więcej, 2019, druk cyfrowy, tkanina. Dzieki uprzejomosci artysty.**

Projekt graficzny do wystawy „Nigdy więcej” łączy różnorakie aspekty propagandy, począwszy od komunikatów stricte politycznych po wypowiedzi artystyczne, mające budować świadomość bieżących wydarzeń. Pozornie prostą i łatwą do przyswojenia pracę przekinają w rzeczywistości populistyczne manipulacje, cytaty i wytworne kłamstwa, nawiązujące zarówno do reklamy, jak i do sztuki.

The design for the “Never Again” exhibition fuses different aspects of propaganda, from strictly political to artistic statements, in order to increase awareness of current affairs. The work pretends to be simple and fast to consume but is drenched in populist manipulation, quotes and glamorous lies with references from advertising to art.

The corporate design consists of three elements: Colour, Typeface, and Illustration.

Soaked in blood red, black, and a washed-out off-white, the colour element gives an at first raw impression. The custom-made typeface—the Never Poster Grotesque—is inspired by fonts used for both Soviet and Nazi posters from the 1920s to the 1940s.

The third element is an iPad illustration based on Pablo Picasso's perspective on society, starting with his cubism period.

The two guiding images of the “Never Again” campaign are Mario Lombardo's interpretation of two iconic art pieces by Picasso. The Dove of Peace is turned into a bird falling from the sky, and the face of the woman in the artwork The Dream is divided, symbolising a torn family separated by the blast. For his visual translation, Mario Lombardo was inspired by the polish version of Picasso's Guernica, which is part of this exhibition.

(born 1972, in Rosario, Argentina) is a graphic designer. His studio, BUREAU Mario Lombardo, designs print media and develops layouts and typography for museums, music and fashion labels. He created the look of various magazines, such as Numero Homme Berlin, Spex, Liebling, and Sleek, as well as being responsible for the overall visual identity of the 7th Berlin Biennale. He is also the founder and artistic director of the luxury perfume house Atl Oblique. He lives and works in Berlin.

## DORA MAAR

**Raport z ewolucji „Guerniki”, [stadium I], 1937, odbitka żelatynowo-srebrowa, papier. Dzieki uprzejomosci Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia, Madryt.**

**Raport z ewolucji „Guerniki”, [stadium VII], 1937, odbitka żelatynowo-srebrowa, papier [kopija eksponcyjna]. Dzieki uprzejomosci Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia, Madryt.**

**Picasso w studio na Grands-Augustins pracujący nad „Guerniką”, 1937, odbitka żelatynowo-srebrowa, papier [kopija eksponcyjna]. Dzieki uprzejomosci Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia, Madryt.**

**Raport z ewolucji „Guerniki”, [stadia I-VII], 1937, odbitka żelatynowo-srebrowa, papier [kopija eksponcyjna]. Dzieki uprzejomosci Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia, Madryt.**

28 fotografii wykonanych przez Dorę Maar między 11 maja a 4 czerwca 1937 roku w pracowni Pabla Picassa, stanowi unikalny zapis procesu powstawania jednego z najbardziej ikonicznych dzieł sztuki XX wieku. Gdy artysta otrzymał od Rządu Drugiej Republiki zamówienie na wielkoformatowy mural do pawilonu narodowego Hiszpanii na Expo w Paryżu, w jego ojczyźnie trwałaby krewowa wojna domowa. Decyzja, by tematem przedstawienia uczynić bombardowanie baskijskiego miasta Guernika przez wspierające generała Franco Luftwaffe, podjęta została spontanicznie – Picasso zaczął szkicować kompozycję już pięć dni po nalocie. Gdy Maar wykonała kilka dni później pierwszą fotografię, pracowała już w docelowej, monumentalnej skali. Jej zdjęcia pokazują, że kreśląc pierwsze linie na płótnie, Picasso nie miał jeszcze zamkniętej koncepcji tego, jak przedstawić niewyobrażalny ogrom cierpienia ludności cywilnej zniszczonego miasta. Jak pisał T.J. Clark, „Guernica została zaplanowana i namalowana na przestrzeni pięciu tygodni. Stworzenie jej było zdumiewającym aktem koncentracji. Cała polityka – cała odpowiedź na faszyzm i komunizm i nową twarz wojny – była w tym obrazie”. Zdjęcia Maar miały niebagatelne znaczenie nie tylko dla późniejszego procesu rozumienia dzieła Picassa, ale wręcz dla samego jego kształtu, artysta miał bowiem posiłkować się jej starannie wytuszowanymi obrazami już w trakcie pracy nad „Guerniką”.

Jedna z hipotez wskazuje wręcz na ich kluczowe znaczenie dla ostatecznego wyboru monochromatycznej palety oraz specyficznego ostrego naświetlenia postaci.

(właśc. Henriette Theodora Markovitch, ur. 1907 w Tours, zm. 1997 w Paryżu) – francuska fotografka i malarka, należąca do kręgu paryskich surrealistów. Współpracowała m.in. z Manem Rayem, Meret Oppenheim, Brassaëm czy reżyserem Jeanem Renoirem. W latach 30. zaangażowana politycznie po stronie antyfaszystowskiej lewicy, była członkinią Francuskiej Partii Komunistycznej, a także powołanego przez Georges'a Bataille'a i André Bretona rewolucyjnego ruchu Contre-Attaque.

## DORA MAAR

**Photo Report from the Evolution of “Guernica” [Stage I], 1937, gelatin silver print, paper. Courtesy of Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia, Madrid.**

**Photo Report from the Evolution of “Guernica” [Stage VII], 1937, gelatin silver print, paper [exhibition copy]. Courtesy of Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia, Madrid.**

**Picasso in the Grands-Augustins Studio Working on “Guernica”, 1937, gelatin silver print, paper [exhibition copy]. Courtesy of Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia, Madrid.**

**Photo Report from the Evolution of “Guernica”, [Stages I-VII], 1937, gelatin silver print, paper [exhibition copy]. Courtesy of Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia, Madrid.**

Twenty-eight photographs taken by Dora Maar between 11 May and 4 June 1937 at Picasso's studio provide a unique record of the making of one of the most iconic artworks of the 20th century. When the government of the Second Spanish Republic commissioned from the artist a large-scale mural for Spain's national pavilion at the Paris World Exposition, his homeland was suffering a bloody civil war. The decision to adopt the bombing of the Basque town of Guernica by the Luftwaffe, which supported General Francisco Franco, as the topic of the piece was made spontaneously. Picasso began to sketch his composition five days after the air raid. When Maar took the first photograph a few days later, he was already working on the intended monumental scale. Her photographs show that when tracing the first lines on the canvas Picasso did not yet have a complete concept of how to depict the unimaginable enormity of suffering of the destroyed town's civilian population. As T.J. Clark wrote, “Guernica was planned and painted in the space of five weeks. Making the thing was an astounding feat of concentration. All its politics—all its response to Fascism and Communism and the new face of war—were in the picture.” Maar's photographs became extremely significant not only for the later process of understanding Picasso's work, but also for the very shape of the piece, as Picasso is said to have relied on Maar's carefully retouched images for help even during the making of “Guernica”. According to one hypothesis, the photographs played a key role in the final selection of the monochrome palette and the particular sharp illumination of the portrayed figures.

(real name Henriette Theodora Markovitch, b. 1907 in Tours, d. 1997 in Paris) – French photographer and painter, member of the Paris Surrealist circle. She was a collaborator of Man Ray, Meret Oppenheim, Brassaï and the director Jean Renoir, among other figures. Politically engaged in the 1930s on the side of the anti-fascist left wing, she was a member of the French Communist Party and the revolutionary movement Contre-Attaque, founded by Georges Bataille and André Breton.

## GOSHKA MACUGA

**O naturze bestii, 2009, żakard. Dzieki uprzejomosci M HKA/Muzeum Sztuki Współczesnej w Antwerpii.**

Wielkoformatowy arras wykonany został na podstawie fotografii prasowej, zrobionej podczas wystawy Goshki Macugi w Whitechapel Gallery w Londynie w 2009 roku. Na ekspozycję pt. Natura bestii sprowadzona została tkana wersja „Guerniki” Pabla Picassa, na co dzień prezentowana w budynku ONZ w Nowym Jorku. Stanowiła ona tło dla zaaranżowanej przez artystkę otwartej przestrzeni spotkań dla aktywistów, nawiązującej do politycznej historii instytucji, w której oryginalny obraz Picassa prezentowany był w 1939 roku, przy zaangażowaniu polityków lewicowej Partii Pracy i aplauzie robotniczej społeczności East Endu. Prezentacja nawiązywała także do incydentu zasłonięcia tkaniny w 2003 roku na czas przemówienia

sekretarza stanu Colina Powella w ONZ, podczas którego tłumaczył on konieczność amerykańskiej invazji na Irak. Korzystając z obecności antywojennej ikony sztuki w Londynie, w przestrzeni wystawy swoją konferencję prasową zorganizował książę William. Artystka postanowiła uwiecznić to wydarzenie w formie arrasu, jako wyraz krytycznej autorefleksji na temat własnej strategii artystycznej. Macuga pokazuje jak łatwo dzieło może zostać przejęte przez elity do własnych celów, a jego polityczne przestanie całkowicie zneutralizowane. Siegając po kojarzące się z monarszą godnością, dekoracyjne medium, któremu Picasso próbował nadać progresywny wyraz w powstającej pod jego okiem tkanej wersji „Guernika”, przypomina o tradycyjnej funkcji sztuki jako reprezentanta władzy.

(ur. 1967 w Warszawie) – artystka sztuk wizualnych, posługuje się specyficzną metodą pracy zwaną archeologią kultury – każdy projekt poprzedza dogłębnymi 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. W 2008 roku była nominowana do Nagrody Turnera, najbardziej prestiżowej nagrody w brytyjskiej sztuce.



Ulotka promująca wystawę „20th Century German Art” – odbywającą się w Londynie pokaz prac ponad 60 niemieckich bądź działających w Niemczech artystek i artystów potępionych przez partię nazistowską, który stanowił bezpośrednią odpowiedź na słynną „Wystawę Sztuki Zdegenerowanej”. Zaangażowaną politycznie, krytykującą hitlerowską politykę ulotkę przygotowała Artists’ International Association – działająca od 1932 roku brytyjska organizacja zrzeszająca nastawione antyfaszystowsko i antywojennie artystki i artystów.

Projekt: Autor nieznany

Flyer promoting “20th Century German Art”, a London show of more than sixty artists, German or active in Germany, condemned by the Nazi party, offering a direct response to the famous Degenerate Art exhibition. Politically engaged and critical of Hitler’s policies, the flyer was created by the Artists’ International Association, a British organization active from 1932 composed of artists with anti-fascist and anti-war stances.

Design: Author unknown

## GOSHKA MACUGA

[EN]

On the Nature of the Beast, 2009, jacquard. Courtesy of M HKA/Museum of Contemporary Art Antwerp.

This large-scale tapestry was created on the basis of a press photograph taken during Goshka Macuga’s exhibition at London’s Whitechapel Gallery in 2009. The show, titled The Nature of the Beast, featured a tapestry version of Picasso’s “Guernica”, normally presented at the UN headquarters in New York. The piece provided the background for an open meeting space for activists arranged by Macuga to address the political history of the institution where Picasso’s original painting was presented in 1939 with the engagement of politicians of the left-wing Labour Party and to the applause of the East End workers’ community. The display also alluded to the veiling of the tapestry in 2003 for the duration of a speech delivered at the UN headquarters by US Secretary of State

Colin Powell, during which he explained the necessity of the American invasion of Iraq. Profiting from the presence of this anti-war art icon in London, Prince William organized a press conference in the exhibition space. Macuga chose to preserve that event in the form of a tapestry to express her critical self-reflection on her own artistic strategy. The artist demonstrates how easily an artwork may be appropriated by the elite for their own goals, while its political message becomes entirely neutralized. The act of deploying a decorative medium that connotes royal dignity, which Picasso sought to lend a progressive expression in the tapestry version of Guernica created under his supervision, reminds us of the traditional function of art as a representation of power.

(b. 1967 w Warszawie) – visual artist who employs a specific working method called the “archaeology of culture”. Each of her projects is preceded by in-depth archival and historical research, which offers the possibility to reveal the broad context of the phenomena that interest her. Macuga creates installations incorporating works by other artists, archival materials, and readymades, but also her own objects, thus combining artistic and curatorial strategies. She was nominated in 2008 for the Turner Prize, the most prestigious award in British art.

## ADAM MARCZYŃSKI

Pejzaż industrialny, II połowa lat 30. XX wieku, olej, płótno. Kolekcja prywatna.

W swojej twórczości Adam Marczyński nieustannie eksperymentował, często zmieniając inspiracje i kierunki poszukiwań. Zaczynał od twórczości wyraźniej ekspresyjnej, w latach 30. fascynował się kubizmem i koloryzmem, następnie zaczął coraz wyraźniej zwrać się ku abstrakcji i surrealizmowi, nawiązując do twórczości Paula Klee i Joana Miró. W latach powojennych artysta zainteresował się problematyką materii i zaczął stopniowo wychodzić w swoich pracach w przestrzeń: tworzył obrazy-przedmioty z użyciem niemalarskich materiałów, które wkrótce wyewoluowały w asamblaż i zgeometryzowane reliefy. Prezentowany na wystawie obraz „Pejzaż industrialny”, powstał tuż po okresie studiów artysty w Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie, kiedy był on luźno związany z awangardowym, zaangażowanym politycznie środowiskiem Grupy Krakowskiej. Nierealistyczne, mroczne przedstawienie przemysłowego miasta zawiera w sobie element charakterystyczny dla członków Grupy społecznej wrażliwości: Marczyński portretuje w nim scenę z życia klasy robotniczej, która w latach 30. dotkliwie odczuwała skutki kryzysu ekonomicznego w Polsce. Artysta podchodzi do tematu w osobisty, autorski sposób: maluje go w dużym formacie, nawiązując do postimpresjonizmu, stosuje uproszczone, syntetyczne formy i stara się oddziaływać kolorami i fakturą obrazu.

(ur. 1908 w Krakowie, zm. 1985 tamże) – malarz, grafik i rzeźbiarz. Studiował w krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych w latach 1930–1936. Wystawa razem z I Grupą Krakowską, od 1957 roku działał także w ramach II Grupy Krakowskiej. Od 1945 roku aż do emerytury prowadził pracownię malarstwa w Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie. W swojej twórczości eksperymentował z różnymi formami nowoczesnego malarstwa: ekspresjonizmem, kubizmem, surrealizmem, abstrakcją i malarstwem materii, w późniejszej twórczości zwrócił się w kierunku konstrukcji, tworząc prace przestrzenne w formie asamblaży i kolaży.

## ADAM MARCZYŃSKI

Industrial Landscape, second half of the 1930s, oil, canvas. Private collection.

Adam Marczyński’s work was founded on ongoing experimentation, frequently changing inspirations and directions of explorations. Markedly expressive at first, the artist’s practice in the 1930s revealed his fascination with Cubism and Colourism, while witnessing an increasingly clear turn towards Abstraction and Surrealism, bearing reference to the work of Paul

Klee and Joan Miró. In the post-war years, Marczyński took an interest in the problematic of matter, and his works gradually began to make forays into space: he created painting-objects with the use of non-painterly materials, which soon evolved into assemblages and geometric reliefs. The painting presented in the exhibition, “Industrial Landscape”, was created immediately after the artist’s studies at the Academy of Fine Arts in Kraków, during which he was loosely associated with the avant-garde, politically engaged Kraków Group. The non-realist, grim representation of an industrial city contains an element of sensitivity to social affairs characteristic of the Kraków Group members. Marczyński portrays a scene from the life of the working class, which in the 1930s suffered heavily the consequences of the economic crisis in Poland. The artist approaches the topic in a personal auteur way. He paints in a large format, alludes to Post-Impressionism, uses simplified synthetic forms, and seeks to operate with colours and the painting’s texture.

(b. 1908, d. 1985 w Kraków) – painter, graphic artist, sculptor. He studied at the Academy of Fine Arts in Kraków between 1930 and 1936. He exhibited his works alongside the First Kraków Group and from 1957 was also active in the Second Kraków Group. Between 1945 and his retirement Marczyński ran a painting studio at the Academy of Fine Arts in Kraków. His work featured experiments with various tendencies in modern painting: Expressionism, Cubism, Surrealism, Abstraction, and Matter Painting. Later he turned towards construction by creating spatial pieces in the form of assemblages and collages.

## ALICE NEEL

Śmierć Matki Bloor, 1951, olej, płótno. Dzięki uprzejmości Defares Collection.

Nazisci mordują Żydów, 1936, olej, płótno. Dzięki uprzejmości galerii Victoria Miro, Londyn / Wenecja.

Mike Gold, 1952, olej, płótno. Dzięki uprzejmości galerii Aurel Scheibler, Berlin.

Sid Gotcliffe, 1958, olej, płótno. Dzięki uprzejmości galerii Aurel Scheibler, Berlin.

„Wierzę, że jestem humanistką. Tak właśnie postrzegam świat”. Społecznie zaangażowanej twórczości Alice Neel, jej trwającej niemal sześć dziesięcioleci kariery oraz pokaźnego dorobku nie da się oddzielić od sposobu, w jaki widziała świat oraz jej radykalnego życia. W młodości, po ukończeniu uczelni artystycznej Neel przeniosła się z pierwszym mężem do Hawany na Kubie. Jej polityczną wrażliwość pobudzała tam rosnące w siłę środowisko lewicowej awangardy intelektualnej i artystycznej. Po powrocie do Nowego Jorku, artystka dołączyła do tzw. wydziału sztalugowego agencji Works Progress Administration (WPA), powołanej w ramach Nowego Ładu przez federalną administrację Franklina D. Roosevelt w celu zwalczania skutków wielkiego kryzysu. Agencja dawała zatrudnienie artystom, z czego Neel korzystała przez niemal dziesięć lat. Jej zaangażowanie w sprawę przyczyniło się na członkostwo w Komunistycznej Partii Stanów Zjednoczonych (CPUSA). Naziści mordują Żydów (ok. 1936) ukazuje kroczący ulicami Nowego Jorku marsz z pochodniami zorganizowany przez CPUSA, w którym wzięła udział Neel. Jest to rzadki przykład sytuacji, w której artystka lub artysta z Ameryki protestuje przeciwko fali faszyzmu wzbierającej w Europie przed wybuchem II wojny światowej. Na pierwszym planie z pochodnią w ręku widnieje Sid Gotcliffe – także członek WPA oraz artysta, którego Neel uwieczniła w 1958 roku w portrecie zatytułowanym jego nazwiskiem. „Śmierć Matki Bloor” (ok. 1951) ukazuje pogrzeb słynnej liderki CPUSA, Elli Reeve „Matki” Bloor, zadeklarowanej orędowniczki przynajmniej kobietom pełnym praw oraz działaczki związkowej. Lewicowe zaangażowanie polityczne Neel i jej trwałe związki z radykalnymi myślicielami ściągnęły na nią uwagę FBI. Agencja ta przesłuchiwała ją w samym szczytzie ery makkartyzmu. Obraz „Mike Gold” (1952) przedstawia Itzika Granicha (pseudonim literacki: Mike Gold), poetę i redaktora wielu publikacji poświęconych

problemom klas robotniczej, w tym pisma „Mases & Mainstream”, w którym Neel zamieszczała ilustracje.

(ur. 1900 w Merion Square, Pennsylvania, zm. 1984 w Nowym Jorku) – artystka, która zasłynęła portretami przyjaciół, sąsiadów, pisarzy i innych artystów.

## ALICE NEEL

[EN]

The Death of Mother Bloor, 1951, oil, canvas. Courtesy of the Defares Collection.

Nazis Murder Jews, 1936, oil, canvas. Courtesy of Victoria Miro Gallery, London / Venice.

Mike Gold, 1952, oil, canvas. Courtesy of Aurel Scheibler Gallery, Berlin.

Sid Gotcliffe, 1958, oil, canvas. Courtesy of Aurel Scheibler Gallery, Berlin.

“I believe what I am is a humanist. That’s the way I see the world.” Alice Neel’s socially committed practice, her near six-decades long career and considerable output, is inseparable from the way she sees the world, her radical life. In her youth, following graduation from art school, Neel moved to Havana, Cuba, with her first husband. Here, her political sensibilities were nourished by a burgeoning, and left-leaning, intellectual and artistic avant-garde. Back in New York City she enrolls in the so-called “easel division” of the Works Progress Administration (WPA), a New Deal agency initiated by the Federal administration of Franklin D. Roosevelt to combat the Great Depression. The agency provides employment for artists; Neel benefits from the scheme for close to ten years. Her commitment to the cause translates to membership of the Communist Party of America (CPUSA). “Nazis Murder Jews” (ca. 1936) depicts a torchlight procession through the streets of New York City organized by the CPUSA, an event Neel herself attended. It is a rare example of an American artist protesting the rise of fascism in Europe prior to the outbreak of the Second World War. In the foreground of the work, holding the torchlight, is Sid Gotcliffe, fellow WPA member and an artist friend she painted in a namesake portrait from 1958. Her “The Death of Mother Bloor” (ca. 1951) shows the funeral scene of famed leader of the CPUSA, Ella Reeve “Mother” Bloor, an outspoken advocate for the full enfranchisement of women, and union broker. Neel’s Left politics and continued association with radical thinkers brings her under FBI surveillance. She is interviewed by the Bureau at the height of McCarthyism. Her painting “Mike Gold” (1952) features Itzik Granich, pen-name Mike Gold, a poet, as well as editor of a number of publications devoted to working class issues, including the journal Mases & Mainstream, to which Neel contributed illustrations.

(b. 1900, Merion Square, Pennsylvania, d. 1984, New York City) – American painter, renowned for her portraits of friends, neighbors, writers, and fellow artists.

## MAREK OBERLÄNDER

Napiętowani, 1955, olej, płótno. Dzięki uprzejmości Muzeum Ziemi Lubuskiej w Zielonej Górze.

Ogólnopolska Wystawa Młodej Plastyki „Przeciw wojnie – przeciw faszyzmowi” w warszawskim Arsenale była dla Oberländera pierwszym ważnym wystąpieniem artystycznym. Artysta zwrócił się przed wszystkim ku wojennej fotografii archiwalnej, którą potraktował jako inspirację dla swoich dzieł. Związane z pamięcią Zagłady prace pokazywane na wystawie arsenałowej w 1955 roku, artysta traktuje jako dokumentację zdarzeń wojennych. W obrazie „Napiętowani” upamiętnił trzech Żydów stojących ze wzrokiem wbitym w ziemię, z czerwonymi gwiazdami wyciętymi na czołach, które miały być znakiem zarówno żydowskiego pochodzenia, jak i komunistycznych afiliacji. Ich pożółkłe twarze wyłaniają się z ciemnego tła – obraz malowany jest grubym impasto, formy są proste i surowe. Ten styl Oberländer nazywał realizmem ekspresyjnym, który charakteryzował się brutalnym ascetyzmem

środków i uproszczeniem upodolonych przez przemoc wojenną postaci. Oszczędne kolorystycznie, wręcz antyestetyczne obrazy, są antytem za zarówno koloryzmu, jak i socrealizmu. Dzieła Oberländera, obok prac Izaaka Celnikiera, były jednymi z pierwszych powojennych obrazów dających świadectwo Zagłady w opozycji wobec oficjalnej, heroicznej narracji komunizmu jako zwycięstwa nad faszyzmem.

(ur. 1922 w Szczecinie, zm. 1978 w Nicei) – polski malarz, w czasie wojny został przymusowo wcielony do Armii Czerwonej, w latach 1948–1953 studiował w Warszawskiej Akademii Sztuk Pięknych. W 1963 roku wyjechał do Paryża i zwrócił się ku malarstwu abstrakcyjnemu oraz pejzażowemu. Ogólnopolska Wystawa Młodej Plastyki „Przeciw wojnie – przeciw faszyzmowi” była jednym z jego najważniejszych wystąpień artystycznych.

## MAREK OBERLÄNDER (EN)

**Branded**, 1955, oil, canvas. Courtesy of the Museum of the Region of Lubusz in Zielona Góra.

The Polish National Exhibition of Young Visual Arts “Against War, Against Fascism” at the Arsenal in Warsaw came as Oberländer’s first significant artistic manifestation. He turned primarily to wartime archival photography, from which he borrowed inspiration for his works. Related to the memory of the Holocaust, the pieces presented at the Arsenal exhibition in 1955 were treated by Oberländer as a documentation of war events. The painting “Branded” commemorates three Jews standing with their eyes firmly fixed on the ground and with red stars cut on their foreheads, which were supposed to signify both their Jewish origin and communist affiliation. Their yellowed faces emerge from a dark background. The painting features thick impastos as well as simple, austere forms. Oberländer referred to this style as expressive realism. It was characterized by a brutal asceticism of artistic means and simplification of figures degraded by war violence. Austere in colour, even anti-aesthetic, the paintings offer an antithesis of both Colourism and Socialist Realism. Besides works by Izaak Celnikier, Oberländer’s pieces were some of the first post-war paintings bearing testimony to the Holocaust, as opposed to the official heroic narrative of communism as a victory over fascism.

(b. 1922 in Szczecin, d. 1978 in Nice) – Polish painter. Forcefully conscripted into the Red Army during the war, he studied at the Academy of Fine Arts in Warsaw between 1948 and 1953. In 1963, Oberländer left for Paris and turned to abstract and landscape painting. The Polish National Exhibition of Young Visual Arts Against War, Against Fascism was one of his most significant artistic manifestations.

## STANISŁAW OSOSTOWICZ

**Demonstracja antyfaszystowska**, 1932–1933, akwarela, ołówek, papier, rysunek. Dzięki uprzejmości Muzeum Narodowego w Warszawie.

**Bojka w lokalu II**, 1932–1934, kartka ze szkicownika, ołówek, akwarela, kolaż, papier, rysunek. Dzięki uprzejmości Muzeum Narodowego w Warszawie.

**Satyra antyfaszystowska I**, 1930–1934, kolaż, akwarela, gwasz, papier, rysunek. Dzięki uprzejmości Muzeum Narodowego w Warszawie.

**Satyra antyfaszystowska II**, 1930–1937, kolaż, akwarela, kredka, papier, rysunek. Dzięki uprzejmości Muzeum Narodowego w Warszawie.

**Rozruchy uliczne II**, 1932–1934, ołówek, akwarela, papier, rysunek. Dzięki uprzejmości Muzeum Narodowego w Warszawie.

W 1927 roku Stanisław Osostowicz rozpoczął studia malarskie w Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie, gdzie związał się z radykalnym artystycznie, wrażliwym społecznie i zaangażowanym politycznie,

kommunikującym środowiskiem Grupy Krakowskiej. W pochodzących z tego okresu akwarelach i gwaszach Osostowicz krytycznie portretował rzeczywistość społeczną i polityczną Polski lat 30., rejestrując radykalizację nastoju, narastającą przemoc oraz nasilającą się represje ze strony państwa. Tematami jego prac często były manifestacje, strajki i bójki, artysta przedstawiał dynamikę ulicznych zajść za pomocą gęstych nagromadzeń linii i kształtów, często opierając kompozycję na wyraźnym przeciwstawieniu dwóch walczących ze sobą stron i podkreślając różnice ideologiczne za pomocą koloru („Demonstracja antyfaszystowska”, „Rozruchy uliczne II”, „Bojka w lokalu II”). Czasami sięgał także po technikę kolażu, tworząc prace przypominające dzieła berlińskich dadaistów, w których ironicznie odnosił się do bieżących wydarzeń politycznych w Polsce i Europie oraz krytykował postępującą militaryzację i narastający autorytaryzm władz („Satyra antyfaszystowska I”, „Satyra antyfaszystowska II”).

(ur. 1906 w Tarnopolu, zm. 1939 w Warszawie) – polski malarz rysownik i grafik, członek Grupy Krakowskiej i współpracownik Teatru Cricot. W latach 1927–1932 studiował malarstwo w Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie. Za swoją radykalną działalność polityczną był wielokrotnie aresztowany, w 1937 roku z przyczyn politycznych usunięto go ze Związku Zawodowego Artystów Plastyków. Osostowicz znany jest ze swoich ostrych, zaangażowanych prac na papierze oraz ekspresyjnie malowanych, barwnych pejzaży i scen z życia małych miasteczek. W 1937 roku przeniósł się na stałe do Warszawy, gdzie zginął w trakcie bombardowania w 1939 roku.

## STANISŁAW OSOSTOWICZ (EN)

**Anti-Fascist Demonstration**, 1932–1933, watercolour, pencil, paper, drawing. Courtesy of the National Museum in Warsaw.

**A Brawl at a Bar II**, 1932–1934, sketchbook card, pencil, watercolour, collage, paper, drawing. Courtesy of the National Museum in Warsaw.

**Anti-Fascist Satire I**, 1930–1934, collage, watercolour, gouache, paper, drawing. Courtesy of the National Museum in Warsaw.

**Anti-Fascist Satire II**, 1930–1937, collage, watercolour, crayon, paper, drawing. Courtesy of the National Museum in Warsaw.

**Street Riots II**, 1932–1934, pencil, watercolour, paper, drawing. Courtesy of the National Museum in Warsaw.

In 1927, Stanisław Osostowicz took up studies in painting at the Academy of Fine Arts in Kraków, where he became affiliated with the artistically radical, socially sensitive and politically engaged, communist-oriented Kraków Group. Osostowicz’s watercolour and gouache paintings from that period critically portray the social and political reality of Poland in the 1930s, recording the radicalization of stances, escalating violence and mounting repressions by the state. His works were often themed around manifestations, strikes and fights. He depicted the dynamics of street incidents by means of thick clusters of lines and shapes, frequently founding his compositions on a marked opposition between two conflicted sides and underscoring ideological differences through the use of colour (“Anti-Fascist Demonstration”, “Street Riots II”, “A Brawl at a Bar II”). Osostowicz also sometimes employed the collage technique, creating pieces reminiscent of works by Berlin Dadaists, in which he ironically addressed current political events in Poland and Europe as well as criticized the progressing militarization and rising authoritarianism of the state (“Anti-Fascist Satire I”, “Anti-Fascist Satire II”).

(b. 1906 in Tarnopol, d. 1939 in Warsaw) – Polish painter, draughtsman and graphic artist, member of the Kraków Group and collaborator of the Cricot Theatre. Between 1927 and 1932, Osostowicz studied painting at the Academy of Fine Arts in Kraków. Arrested multiple times for his radical political activity, he was expelled from the Trade Union of Artists in 1937 for

political reasons. Osostowicz is known for his sharp, engaged works on paper and expressively painted colourful landscapes and scenes from small-town life. He moved to Warsaw in 1937, where he died during bombing in 1939.

## RAYMOND PETTIBON

**Bez tytułu (Iran, Irak)**, 2007, piórko, tusz, gwasz, akryl, papier. Dzięki uprzejmości galerii David Zwirner, Nowy Jork.

**Bez tytułu (Nie poradzisz...)**, 2011, piórko, tusz, gwasz, akryl, papier. Dzięki uprzejmości galerii David Zwirner, Nowy Jork.

**Bez tytułu (Komunikat Pogodynki. Sprowadzimy...)**, 1989, piórko, tusz, papier. Dzięki uprzejmości galerii David Zwirner, Nowy Jork.

**Bez tytułu (Powiedziałam „nie”...)**, 1985, piórko, tusz, papier. Dzięki uprzejmości galerii David Zwirner, Nowy Jork.

**Bez tytułu (Nowy Low)**, 2019, węgiel, grafit, papier. Dzięki uprzejmości galerii David Zwirner, Nowy Jork.

**Bez tytułu („Skoro tego nie chciała”)**, 2009, piórko, tusz, gwasz, kolaż, papier. Dzięki uprzejmości galerii LAC.

**Bez tytułu (Wy ludzie...)**, 1985, piórko, tusz, papier. Kolekcja prywatna. Dzięki uprzejmości Blondeau & Cie.

**Bez tytułu (Za tym się kryje...)**, 1987, piórko, tusz, papier. Dzięki uprzejmości galerii David Zwirner, Nowy Jork.

**Bez tytułu (Modlitąm się...)**, 1984, piórko, tusz, papier. Kolekcja prywatna. Dzięki uprzejmości Blondeau & Cie.

**Bez tytułu (Uczynić go...)**, 2004, piórko, tusz, papier. Dzięki uprzejmości Hort Family Collection.

**Bez tytułu (Duży F...)**, 1984, piórko, tusz, papier. Kolekcja prywatna.

**Bez tytułu (Antysemityzm, jak seks,...)**, 1984, piórko, tusz, papier. Kolekcja prywatna. Dzięki uprzejmości Blondeau & Cie.

**Bez tytułu (Chłopiec z kryształową kulą)**, 1981, piórko, tusz, papier. Dzięki uprzejmości galerii David Zwirner, Nowy Jork.

Amerykański artysta Raymond Pettibon od lat 70. konsekwentnie rozwija swój własny, unikalny język artystyczny. Tworzy głównie rysunki na papierze, posługując się przede wszystkim czarnym tuszem, który uzupełnia kolorowymi gwaszami i farbami akrylowymi, korzysta także z technik kolażowych. Prace opiera na efektownych, nieoczywistych zestawieniach obrazów z wybranymi z pierwotnego kontekstu fragmentami tekstu, które często są zapożyczeniami z literatury, filozofii i poezji. W jego mrocznych, ironiczno-depresyjnych rysunkach nieustannie powracają te same motywy oraz charakterystyczne postaci: bohaterowie kreskówki, filmów i komiksów, politycy, surferzy, baseballiści, prezydenci Stanów Zjednoczonych, protestujący aktywiści, członkowie kultów i organizacji terrorystycznych oraz neonaziści. Pettibon jest niestrudzonym, krytycznym komentatorem historii oraz aktualnej rzeczywistości społeczno-politycznej Ameryki. Zaprezentowany na wystawie wybór prac artysty obejmuje antywojenne, antyfaszystowskie i antyrasistowskie rysunki z lat 80. i 90. oraz nowsze dzieła, analizujące pełną przemoc, podziały i nienawiści rzeczywistość Stanów Zjednoczonych epoki Busha, Obamy, wojny w Iraku i kryzysu ekonomicznego.

Zrealizowana specjalnie dla Muzeum praca Pettibona „Bez tytułu (Nowy Low)” – „Untitled (A New Low)” to wersja ikonicznej kreskówki politycznej Davida Lowa. Jej tematem jest Pakt Ribbentrop-Mołotow, czyli umowa zawarta między Hitlerem a Stalinem dotycząca podziału łupów w wojennej Europie.

(ur. 1952 w Tucson) – mieszkający obecnie w Nowym Jorku amerykański ilustrator i rysownik. Na przełomie lat 70. i 80. zyskał rozgłos jako twórca okładek płyt oraz ulotek i plakatów dla zespołów związanych z punkową sceną muzyczną Południowej Kalifornii. W świecie kultury niezależnej szybko osiągnął status kultowy, projektując m.in. logo dla zespołu Black Flag oraz okładkę płyty “Goo” zespołu Sonic Youth, co przełożyło się na rozwój jego międzynarodowej kariery artystycznej. W swojej twórczości inspiruje się zarówno Williamem Blakiem czy Francisco Goyą, jak i prasową karykaturą polityczną łączącą popkulturę z cytatami z literatury, poezji i filozofii; mieszając pozbawioną złudzeń obserwację rzeczywistości z charakterystyczną ironią i humorem.

## RAYMOND PETTIBON (EN)

**No Title (Iran, Iraq)**, 2007, pen, ink, gouache, and acrylic, paper. Courtesy of David Zwirner Gallery, New York.

**No Title (Can't be helped...)**, 2011, pen, ink, gouache, and acrylic, paper. Courtesy of David Zwirner Gallery, New York.

**No Title (Official Weatherman. Bring...)**, 1989, pen and ink, paper. Courtesy of David Zwirner Gallery, New York.

**No Title (I said “no”...)**, 1985, pen and ink, paper. Courtesy of David Zwirner Gallery, New York.

**Untitled (A New Low)**, 2019, charcoal and graphite, paper. Courtesy of David Zwirner Gallery, New York.

**No Title (If she didn't)**, 2009, pen, ink, gouache, and collage, paper. Courtesy of gallery LAC.

**No Title (You people...)**, 1985, pen and ink, paper. Private Collection. Courtesy of Blondeau & Cie.

**No Title (Behind it lies...)**, 1987, pen and ink, paper. Courtesy of David Zwirner Gallery, New York.

**No Title (I've prayed...)**, 1984, pen and ink, paper. Private Collection. Courtesy of Blondeau & Cie.

**No Title (To make him...)**, 2004, pen and ink, paper. Courtesy of Hort Family Collection.

**No Title (Big F...)**, 1984, pen and ink, paper. Private collection.

**No Title (Anti-Semitism, like sex,...)**, 1984, pen and ink, paper. Private Collection. Courtesy of Blondeau & Cie.

**No Title (Boy crystal ball)**, 1981, pen and ink, paper. Courtesy of David Zwirner Gallery, New York.

Since the 1970s, the American artist Raymond Pettibon has consistently developed his own unique artistic language. His output consists mainly of works on paper, created primarily with black ink, complemented by colour gouaches and acrylic paints. He also employs collage techniques. His pieces are based on impressive, non-obvious combinations of images and fragments of texts, removed from their original context, frequently borrowed from literature, philosophy and poetry. His grim, ironic/depressive drawings feature the same constantly recurring motifs and characteristic figures: protagonists of cartoons, films and comic strips, politicians, surfers, baseball players, presidents of the United States, protesting activists, members of cults and terrorist organizations, neo-Nazis. Pettibon is a tireless critical commentator on America’s history and current socio-political situation. The selection of his works shown in the exhibition embrace anti-war, anti-fascist and anti-racist drawings from the 1980s and 1990s as well as more recent pieces analysing the violent, divided and hate-ridden reality of the United States in the era of Bush, Obama, the war in Iraq, and economic crisis.

Raymond Pettibon’s Warsaw museum commission, “Untitled (A New Law)”, is a version of an iconic political cartoon by David Low. It depicts the Molotov-Ribbentrop Pact, the agreement between Hitler and Stalin to divide Europe in the spoils of war.



Plakat reklamujący 8. konferencję antyfaszystowską Meksyku. Autor, Jesus Escobedo, był członkiem Warsztatu Grafiki Ludowej (Taller de Gráfica Popular) – meksykańskiej organizacji zajmującej się masową produkcją popularnych, zaangażowanych politycznie, antyfaszystowskich i antywojennych grafik.

Projekt: Jesus Escobedo, 1939

Poster advertising the 8th anti-fascist conference in Mexico. The designer, Jesus Escobedo, was a member of the People's Graphic Workshop (Taller de Gráfica Popular), a Mexican organization involved in the mass production of popular, politically engaged, anti-fascist and anti-war graphic prints.

Design: Jesus Escobedo, 1939

grupy artystycznej SOSka. Ridnyj koncentruje się na poszukiwaniu punktów wspólnych oraz rozbieżności pomiędzy indywidualnym doświadczeniem procesów politycznych a zbiorowym konstruowaniem historii.

## MYKOLA RIDNYI

(EN)

**Armed and Dangerous, 2017–2018, video series, episodes 1–4, 35'.** Courtesy of the artist.

**Nie! Nie! Nie!, 2017, short video, 22'.** Courtesy of the artist.

**FILM SCREENING: 12th of September, Museum on the Vistula, 8 p.m.**

"Armed and Dangerous" is a video-series exhibition, screening programme and online platform curated by Mykola Ridnyi. It explores the militarization of society and, in particular, the attitude of the Ukrainian youth to violence and weapons. The images attempt to reflect the fragile condition of Ukrainian society, which is undergoing external military intervention in the East whilst also experiencing internal disruptions caused by the ultra-right movement. Outbursts of violence in public space have become more frequent over the past few years. Alongside the increase in criminal acts, all forms of violence based on intolerance are increasing including national, racial, gender and religious-based violence. Regular brutal attacks by the far-right on Roma communities, LGBTQ+ representatives, and left-liberal artistic and political activists have been recorded.

(b. 1985 in Kharkiv) – artist, video creator, and curator, graduate of the National Academy of Design and Arts in Kharkiv, co-founder of the SOSka art collective. Ridnyj focuses on seeking both common points and discrepancies between the individual experience of political processes and the collective construing of history.

## ERNA ROSENSTEIN

## MARTHA ROSLER

Piękny dom: przynosząc wojnę do domu, 1967–1972. Dzięki uprzejmości artystki i galerii Nagel Draxler, Berlin/Kolonia.

Wakacyjny wypadek

Tron (po amputacji)

Wybieg

Rozpierzchnięcie

Hony

Puści chłopcy

Pokój chłopięcy

Mina pułapkowa

Kuchnia z czerwonym pasem

Czyżyczenie zasłon

Żołnierz przed domem jednorodzinnym

Widok na patio

Kobieta z dziełem (kropki)

Makijaż / ręce do góry

Balony

Piękny dom

Playboy (na widoku)

Przydrożna zasadzka

Odpoczynek dla urody

Pierwsza dama (Pat Nixon)

Piękny dom: przynosząc wojnę do domu, 2004–2008. Dzięki uprzejmości artystki i galerii Nagel Draxler, Berlin/Kolonia.

Szara zasłona

Inwazja

Gladiatorzy

Wyborgi-(Lynnied)

Zakapturzeni jency

Wylegająca się kobieta

Irak i Afganistan

(ur. 1913 we Lwowie, zm. 2004 w Warszawie) – polska malarka i poetka żydowskiego pochodzenia, członkinia przedwojennej Grupy Krakowskiej. W czasie II wojny światowej była więziona w getcie lwowskim, później ukrywała się w Warszawie i Częstochowie. Po wojnie do końca życia współtworzyła krakowskie środowisko awangardowe – wraz z Tadeuszem Kantorem i Marią Jaremą zakładającą II Grupę Krakowską. W swojej twórczości wielokrotnie powracała do wspomnień z okresu wojennego oraz rozwijała charakterystyczną, surrealistyczną poetykę.

## ERNA ROSENSTEIN

(EN)

**Extermination Train, 1947–1948, oil, canvas**

**Appeal of the Polish Workers' Party (1942), 1950, oil, canvas.** Courtesy of the Independence Museum in Warsaw.

Erna Rosenstein's post-war work is an attempt to find an artistic idiom capable of describing the horrors she had witnessed during World War II. A founding member of the Kraków Group in the 1930s, Rosenstein believed it impossible to make the leap from the idiom of avant-garde painting to socialist realism, especially after having experienced the nightmare of war. Her artistic output in the 1940s and 50s can therefore be interpreted as the memory of the Holocaust encoded in paintings: the pieces depict severed heads, dismembered arms and legs, death and human remains, and recurring recollections of the Rosenstein's murdered parents. Among the paintings that explore this theme directly is "Extermination Train" (1947–48). Rendering a traumatic scene of people being shipped off to death camps, the artist employs the emotionally-charged style typical of anti-war imagery. Rather than being naïve representations of reality, Rosenstein's artworks grapple with the dilemma between carrying painful memories and attempting to get on with one's life. More than just synopses of the wartime period, they are also attempts at a moral reckoning. "Polish Workers' Party Proclamation", the other painting displayed in the exhibition, is a reference to the party's 1942 manifesto, which called for the creation of a broad national front that would unite all the anti-Nazi groups operating in the country. The painting depicts the proclamation posted on a clean, white wall: a symbolic *tabula rasa*, a new beginning after the total annihilation brought by the war. Behind the wall, the ghosts of war—bodies swinging from the gallows—still loom.

(b. 1913 in Lwów, d. 2004 in Warsaw) – Polish painter and poet of Jewish descent, member of the pre-war Kraków Group. Imprisoned in the Lwów ghetto during World War II, she later stayed in hiding in Warsaw and Częstochowa. After the war, Rosenstein formed part of the Kraków avant-garde milieu until the end of her life. She cofounded the Second Kraków Group alongside Tadeusz Kantor and Maria Jarema. Her work features frequent returns to wartime memories and develops a characteristic Surrealist poetics.

W swojej kanonicznej serii kolaży „House Beautiful: Bringing the War Home” (Piękny dom: przynosząc wojnę do domu), 1967–1972, Martha Rosler zwraca uwagę na to, jak wojna za pomocą mediów masowych przenika do sfery prywatnej, „oswaja się”, będąc częścią codziennego, estetycznego i moralnego doświadczenia. Artystka, nawiązując do antywojennych fotomontaży Johna Heartfielda czy Hanny Hoch, zestawia fotografie z magazynu modowo-wnętrzarskiego „House Beautiful” z obrazami wojny w Wietnamie. Dla pokoleń aktywistów lat 60. seria ta stała się amerykańską „Guernicą”. Artystka wskazywała na odpowiedzialność zwykłych obywateli za horror rozgrywający się tysiące kilometrów od ich domów, powodowany ich wyborami politycznymi czy konsumenckimi. Pokazała jak poprzez obecność odbiorników telewizyjnych w każdym mieszkaniu, konflikt zbrojny w Wietnamie stał się „wojną salonową” – idealnie wklejoną w tło życia codziennego Amerykanów. Po czterech dekadach od powstania cyklu „House Beautiful: Bringing the War Home”, jednej z kanonicznych prac pacyfistycznych lat 60. XX wieku, Martha Rosler postanowiła stworzyć jego kontynuację. Nowa seria jest reakcją na zaangażowanie Stanów Zjednoczonych w konflikt zbrojny w Afganistanie i Iraku – wojen transmitowanych na żywo i w wysokiej rozdzielcości przez telewizje kablowe, na podobieństwo patriotycznej soap opery W Iraku znajdowało się ok. 600 dziennikarzy, pilnujących by widzom nie umknąć nawet najmniejszych szczegółów prowadzonych przez Amerykanów operacji militarnych. Dodatkowo pojawiły się również inne formy relacjonowania konfliktu zbrojnego, jak np. blogi żołnierzy, wnoszących w relacje także elementy pozamilitarne – przyjaźni, kulinarów czy osobliwej turystyki (tzw. *milblogs*). Łącząc zdjęcia z magazynów modowych i wnętrzarskich z obrazami wojennego cierpienia i destrukcji, Rosler po raz kolejny podkreśla splot kapitalizmu, mass mediów i przemocy.

(ur. w 1943 roku w Nowym Jorku) – artystka i aktywistka, krytykująca aparat władzy i opresję z perspektywy feministycznej. Posługuje się fotografią, filmem, instalacją, performensem czy tekstem, jest też zaangażowana w działalność akademicką w Stanach Zjednoczonych i Europie. Jej prace „Semiotics of the Kitchen” (1974/1975), czy „House Beautiful: Bringing the War Home” (1967–72) weszły do kanonu amerykańskiej sztuki XX wieku.

13

(b. 1952 in Tucson) – American illustrator and draughtsman currently living in New York. He gained renown at the turn of the 1980s as a designer of album covers as well as flyers and posters for bands on the punk scene of Southern California. Pettibon was quick to reach cult status in the world of independent culture with his designs of, for instance, the Black Flag band logo and the cover of Sonic Youth's album "Goo", which propelled the development of his international artistic career. His work is inspired by William Blake and Francisco Goya, and equally by press political caricature. He combines references to popular culture with quotes from literature, poetry and philosophy as well as disillusioned observation of reality with his trademark irony and humour.

## MYKOŁA RIDNYJ

**Uzbrojeni i niebezpieczni, 2017–2018, seria wideo 1–4, 35'.** Dzięki uprzejmości artysty.

**Nie! Nie! Nie!, 2017, wideo, 22'**

**PROGRAM FILMOWY: 12 września 2019, Muzeum nad Wisłą, godz. 20.00**

Uzbrojeni i niebezpieczni to wystawa serii filmów, program pokazów i platforma internetowa pod opieką kuratorską Mykoły Ridnyja. Projekt skupia się na problemie miliitaryzacji społeczeństwa, a zwłaszcza stosunku ukraińskiej młodzieży do broni i przemocy. Celem prac jest ukazanie niepewnej sytuacji społeczeństwa ukraińskiego, które zmaga się z interwencją obcych sił wojskowych na wschodzie kraju, a jednocześnie doświadczającej się wewnętrznych niepokojów wywołanych przez działalność ruchów skrajnie prawicowych. W ostatnich kilku latach w Ukrainie coraz częściej dochodzi do aktów agresji w przestrzeni publicznej. Obok wzrostu przestępcości notuje się coraz więcej przypadków przemocy spowodowanej nietolerancją i nienawiścią na tle narodowościowym, rasowym, płciowym i religijnym, rasową, płciową i religijną. Zarejestrowano regularne brutalne ataki ugrupowań skrajnie prawicowych na społeczności romskie, osoby LGBTQ+ oraz artystów i działaczy politycznych o poglądach lewicowo-liberalnych.

(ur. 1985 w Charkowie) – ukraiński artysta, twórca filmów wideo, a także kurator, absolwent Państwowej Akademii Sztuki i Designu w Charkowie, współtwórca

# MARTHA ROSLER

(EN)

**House Beautiful: Bringing the War Home, 1967–1972.**  
Courtesy of the artist and Nagel Draxler Gallery, Berlin/  
Cologne.

Vacation Getaway  
Tron (Amputee)  
Runway  
Scatter  
Honors  
Empty Boys  
Boys Room  
Booby Trap  
Red Stripe Kitchen  
Cleaning the Drapes  
Tract House Soldier  
Patio View  
Woman with Cannon (Dots)  
Makeup / Hands Up  
Balloons  
House Beautiful  
Playboy (On View)  
Roadside Ambush  
Beauty Rest  
First Lady (Pat Nixon)

**House Beautiful: Bringing the War Home, 2004–2008.**  
Courtesy of the artist and Nagel Draxler Gallery, Berlin/  
Cologne.

Gray Drape  
Invasion  
Gladiators  
Election-(Lynndie)  
Hooded-Captives  
Lounging-Woman  
Iraq and Afghanistan

In her canonical collage series "House Beautiful: Bringing the War Home from 1967–72", Martha Rosler draws attention to how war permeates the private sphere via the mass media, becoming "familiar" and forming part of everyday aesthetic and moral experience. Alluding to anti-war photomontages by such artists as John Heartfield and Hanna Hoch, she juxtaposes photographs from the fashion and interior-design magazine "House Beautiful" with images of the Vietnam War. For the generation of activists from the 1960s, the series became an American "Guernica". Rosler pointed out the responsibility of ordinary citizens for the horror unfolding thousands of miles from home, fuelled by their political and consumer choices. Rosler demonstrated how the presence of TV sets in every home turned the armed conflict in Vietnam into a "living room war", ideally pasted into the background of Americans' daily lives. Four decades after "House Beautiful: Bringing the War Home", one of the canonical pacifist pieces of the 1960s, Rosler chose to create a sequel. The new series reacts to the engagement of the United States in armed conflicts in Afghanistan and Iraq—wars broadcast live in high resolution by cable TV stations, akin to a patriotic soap opera. Around six hundred journalists were posted in Iraq to ensure that viewers didn't miss even the slightest details of the military operations pursued by the Americans. Additionally, new forms of reporting the war emerged, such as soldiers' blogs, which also introduced non-military elements: friendship, cooking, and a peculiar kind of tourism (known as "milblogs"). Combining photographs from fashion and interior-design magazines with images of everyday suffering and destruction, Rosler once again highlights the nexus of capitalism, the mass media and violence.

(b. 1943 in New York) – artist and activist who criticizes the apparatus of power and oppression from a feminist perspective. Rosler works with photography, film, installation, performance and text. She is also involved in academic activity in the United States and Europe. Her works such as "Semiotics of the Kitchen" (1974–1975) and "House Beautiful: Bringing the War Home" (1967–1972) entered the canon of 20th-century American art.

# WILHELM SASNAL

**Nigdy więcej wojny, 2018, olej, płótno.  
Dzięki uprzejmości artysty.**

**Z powrotem w Warszawie, 2018, olej, płótno.  
Dzięki uprzejmości artysty.**

**Warszawa, 2005, super 8 mm przeniesione na HD, 1'22".  
Dzięki uprzejmości artysty.**

**Bez tytułu (edycja dla Nigdy Więcej), 2010, linoryt,  
papier bezkwasyowy. Dzięki uprzejmości artysty.**

**Chron (edycja dla Nigdy Więcej), 2013, linoryt,  
papier bezkwasyowy. Dzięki uprzejmości artysty.**

Dwa nowe obrazy Wilhelma Sasnala w sposób bezpośredni nawiązują do ikonicznych powojennych obrazów o wymowie antyfaszystowskiej. „Z powrotem w Warszawie”, stanowi travestację plakatu pod tym samym tytułem autorstwa Eryka Lipińskiego i Tadeusza Trepkowskiego z 1945 roku. Nad zrujnowaną kamienicą widnieje gołąb – symbol pokoju. Mimo grozy oświetlonego wciąż krewąną luną budynku, z plakatu tchnie radość z końca wojny i powrotu do rodzinnego miasta. W wersji oryginalnej w sylwetę gołębia wpisany jest logotyp pisma „Robotnik”, wydawanego w Warszawie od 1894 roku przez Polską Partię Socjalistyczną. W sensie dosłownym jest to nawiązanie do faktu powrotu redakcji pisma do stolicy w tym czasie. Był to jednak też szerszy polityczny komunikat – to komunizm przyniósł pokój i zwycięstwo nad faszyzmem i to on określi powojenną przyszłość. Sasnal rezygnuje z tego elementu, nadając swojemu dziełu bardziej uniwersalistyczny wydźwięk. Obraz „Nigdy więcej wojny” przedstawia z kolei słynny pomnik – napis o długości ponad 50 metrów, który w 1966 roku stanął na Westerplatte, w miejscu symbolicznego początku II wojny światowej. Wycięte z blachy litery utrzymane są w charakterystycznej PRL-owskiej estetyce propagandowych dekoracji. Krajobraz z pomnikiem, namalowany przez artystę w uproszczonej, plakatowej formie, z jednej strony podkreśla ogromną siłę i aktualność tego hasła, z drugiej zaś ujawnia niepokój artysty o to, czy eksponowane w tym miejscu od pięciu dekad zakłecie zdoła ochronić nas przed nieznaną przeszłością. Aleja topolowa w tle pomnika w wizji Sasnala sprawia wrażenie mrocznej, nieprzeniknionej siły, a jasne niebo zakłoga złowrogą, różową luna. Film Warszawa, nakręcony analogową kamerą 8 mm, ukazuje w statycznym kadrze dłoń artysty przekładającą strony albumu „Warszawa 1945”, dziś, jutro. Książka pod redakcją Stanisława Jankowskiego i Adolfa Ciborowskiego ukazała się w 1979 roku i przedstawiała zestawienia zdjęć zrujnowanej Warszawy z końca wojny ze współczesnymi obrazami tych samych miejsc, tworząc pozytywną narrację o cudzie odbudowy i zwycięstwie pokojowego internacjonalizmu. Artysta pozwala widzowi na kontemplację, nieśpiesznie ujawniając kolejne obrazy. Z tym spokojem kontrastuje ścieżka dźwiękowa – cover utworu „Nazi punks fuck off!” grupy Dead Kennedys w wykonaniu grindcore'owego brytyjskiego zespołu Napalm Death. Zestawienie obrazów wojennej pożogi ze współczesnym antyfaszystowskim protest songiem pokazuje, że dla artysty groźba motywowanej ideologicznie przemocy nie należy do przeszłości, a sekwencja zdarzeń nie jest zamknięta raz na zawsze – Warszawa, jaką znamy, może znów zamienić się w pył.

Wsparając działalność Stowarzyszenia „NIGDY WIĘCEJ” (i magazynu o tym samym tytule), przeciw- działającemu rasizmowi, neofaszyzmowi i ksenofobii, Wilhelm Sasnal stworzył grafiki o radykalnie antyfaszystowskim wydźwięku, między innymi w reakcji na marsze faszyzujących ugrupowań 11 listopada. Środki ze sprzedaży obu edycji zostały przekazane na wsparcie działalności stowarzyszenia.

(ur. 1972 w Tarnowie) – zajmuje się malarstwem, filmem, rysunkiem, fotografią. W latach 1996–2001, razem z Rafałem Bujnowskim, Markiem Firkiem, Józefem Tomczykiem „Kurosawą” oraz Marcinem Maciejowskim współtworzył Grupę Ładnie. Istotnymi źródłami inspiracji artystycznej dla Sasnala są muzyka i komiks. Uważany jest za czołowego artystę swojego pokolenia,

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).

# WILHELM SASNAL

**Never Again War, 2018, oil, canvas.  
Courtesy of the artist.**

**Back in Warsaw, 2018, oil, canvas.  
Courtesy of the artist.**

**Warsaw, 2005, super 8 mm transferred to HD, 1'22".  
Courtesy of the artist.**

**Untitled (edition for Never Again), 2010, linocut,  
acid-free paper. Courtesy of the artist.**

**Protect (edition for Never Again), 2013, linocut,  
acid-free paper. Courtesy of the artist.**

Two new paintings by Wilhelm Sasnal directly relate to iconic post-war paintings with an anti-fascist message. "Back in Warsaw" is a reworking of the poster under the same title by Eryk Lipiński and Tadeusz Trepkowski from 1945. Visible above a ruined house is a dove, the symbol of peace. Despite the ghastliness of the building still illuminated with a bloody halo, the poster emanates joy at the end of the war and the return to the hometown. The original version features the logo of "Robotnik" (a magazine published in Warsaw since 1894 by the Polish Socialist Party) inscribed in the silhouette of the dove. In a literal sense, this alluded to the return of the magazine's editorial board to the capital at that time. But a broader political message was also involved: it was communism that had brought us peace and victory over fascism, and it was communism that would define the post-war future. Sasnal abandons that element, lending his piece a more universal undertone.

The painting "Never Again War" depicts a famous monument: the inscription of longer than fifty metres installed in 1966 at Westerplatte in Gdańsk, the site of the symbolic beginning of World War II. Letters cut out in sheet metal are characterized by the trademark propaganda decoration aesthetics of the Polish People's

Republic. The landscape with the monument painted by Sasnal in a simplified, poster-like form underscores the immense power and topicality of the slogan on one hand, while on the other hand it reveals the artist's concern whether the spell displayed in that place for over five decades is able to protect us from the unknown future. The poplar alley in the background of the monument in Sasnal's vision produces the impression of a murky, inscrutable force, and the bright sky is disturbed by an ominous pink halo.

Created with an analogue 8 mm camera, the film Warsaw shows in a static shot the artist's hand turning the pages of the album "Warsaw: 1945, Today and Tomorrow". The book, edited by Stanisław Jankowski and Adolf Ciborowski, was released in 1979 and juxtaposed photographs of a ruined Warsaw from the end of the war with modern-day images of the same locations, thus building a positive narrative of the miracle of the city's reconstruction and the victory of peaceful internationalism. Sasnal allows the viewer to contemplate the album, unhurriedly revealing image after image. Contrasting with that tranquillity is the soundtrack, a cover of Dead Kennedys' "Nazi Punks Fuck Off!" by the British grindcore band Napalm Death. The combination of images of the turmoil of war with a contemporary anti-fascist protest song shows that for Sasnal, the threat of ideologically motivated violence is not a matter of the past, and the sequence of events is not sealed once and for all: the Warsaw we know may once again turn to dust.

Supporting the activity of the Never Again Association (and the magazine under the same title), which counters racism, neo-fascism and xenophobia, Wilhelm Sasnal created graphic works with a radically anti-fascist message, for instance in reaction to the marches of fascist-oriented groups on Polish Independence Day (11 November). Income from the sales of both editions were donated to the association.

(b. 1972 in Tarnów) - works in the fields of painting, film, drawing, and photography. Between 1996 and 2001, Sasnal co-created the Ładnie Group alongside Rafał Bujnowski, Marek Firrek, Józef Tomczyk "Kurosawa" and Marcin Maciejowski. Music and comic strips are important sources of inspiration for him. Recognized as a leading artist of his generation, his works are found in the holdings of numerous major museums and private collections (such as New York's MoMA, Centre Pompidou in Paris, and Tate Modern in London).

14

# END YOUR SILENCE

Was the underlying, popular and amateur, writers and editors, musicians, and theater artists of the United States, and we must protest the power being exercised in our names and those of the American people. We can not remain silent about a foreign policy grossly more callously inhuman with each passing day.

A decade ago, when the people of Vietnam were fighting French colonialism, the artist and intellectuals of France—many of whom were members of the French Resistance—came to protest against the colonial policy of France and its demand to end to that dirty war—"To save the world," said Tolstoi, "we must first destroy our own country and then we can once again turn to that dirty war." To save the world, Tolstoi's view is our own country can die.

Our President must be made aware that his words of "freedom" will not be heard above the din of the bombs falling on Vietnam; that his concern for "freedom" in South Vietnam is masked by obvious "soft"暖昧ness. There is no social cohesion among us, nor is there any real freedom of speech in America.

They must hear that their plan for United States hegemony ... for a "New American" ... must lead not to peace but to death and destruction. They must accept the fact that they have no right to Vietnam than did the French colonists before them; further, that their intention in Latin America is justifiably interpreted, both abroad and at home, as aggression.

American artists with arms must be here to tell the United States of America: We will not remain silent in the face of our country's shame. We call on all citizens of our nation to join with us in our country's shame.

## End Your Silence!



Ulotka z manifestem „End Your Silence”, którego dwukrotne opublikowanie na famach „New York Times” w kwietniu i czerwcu 1965 roku zainaugurowało działalność Artists and Writers Protest – aktywnej na Wschodnim Wybrzeżu Stanów Zjednoczonych grupy zrzeszającej zaangażowane w działalność antywojenną artystki i artystów oraz pisarki i pisarzy.

Projekt: Autor nieznany, 1965

Flyer with the manifesto "End Your Silence", whose double publication in the New York Times in April and June 1965 launched the activity of the Artists and Writers Protest, a group active on the East Coast of the United States composed of artists and writers engaged in the anti-war cause.

Design: Author unknown, 1965

# BOLESŁAW STAWIŃSKI

**Demonstracja, 1935, akwarela, tusz, papier. Dzięki uprzejmości Muzeum Górnosłaskiego w Bytomiu.**

Bolesław Stawiński był synem włókniarza, pochodził z ubogiej robotniczej rodziny z Łodzi. Już jako nastolatek musiał podjąć ciężką, fizyczną pracę, by wspomóc finansowo rodzinę, szczególnie w okresie przedłużających się strajków w fabrykach. Doświadczenia te mocno odbiły się na jego późniejszej twórczości, w której Stawiński często podejmował problematykę społeczną, portretując świat klasy pracującej, manifestacje robotnicze oraz ludzi biednych i bezdomnych. W czasie studiów malarskich w krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych związał się lewicowym, zaangażowanym politycznie, awangardowym środowiskiem Grupy Krakowskiej, którego członkowie podzielali jego społeczną wrażliwość i zainteresowanie nowoczesnymi formami artystycznymi. W akwareli „Demonstracja” artysta, za pomocą prostych, syntetycznych środków przedstawia zlewające się w abstrakcyjną kompozycję protestujące masy robotnicze, krytycznie portretując naznaczoną kryzysem ekonomicznym i narastającym autorytaryzmem rzeczywistość Polski połowy lat 30.

(ur. 1908 w Łodzi – zm. 1983 w Bytomiu) – polski malarz i rysownik. W latach 1928–1934 studiował w Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie, gdzie został aktywnym członkiem Grupy Krakowskiej. W pracach malarstw odwoływał się głównie do postimpresjonizmu, malował portrety, martwe natury, pejzaże i sceny kawiarniane, korzystając z charakterystycznych, uproszczonych form i przygaszonej palety barwnej. W latach 30. tworzył także zaangażowane politycznie

i społeczne prace na papierze oraz kompozycje abstrakcyjne. Po II wojnie światowej jako repatriant trafił do Bytomia, gdzie pozostał do końca życia pracował artystycznie i wykładał na II Wydziale Grafiki Propagandowej w Katowicach.

## BOLESŁAW STAWIŃSKI (EN)

Demonstration, 1935, watercolour, ink, paper. Courtesy of the Upper Silesian Museum in Bytom.

Bolesław Stawiński was the son of a textile worker from a poor workers' family in Łódź. He had to work hard physically as a teenager to support his family financially, particularly during the period of prolonged strikes at factories. That experience left a strong imprint on his later artistic practice, in which Stawiński often addressed social issues by portraying the working-class world, workers' manifestations, and impoverished and homeless individuals. During his painting studies at the Academy of Fine Arts in Kraków, he became affiliated with the leftist, politically engaged, avant-garde Kraków Group, whose members shared his sensitivity to social matters and interest in modern artistic forms. In the watercolour painting "Demonstration", Stawiński employs simple synthetic means to depict protesting workers' masses merging to form an abstract composition, thus critically portraying the reality of Poland in the mid-1930s, marked by economic crisis and rising authoritarianism.

(b. 1908 in Łódź, d. 1983 in Bytom) – Polish painter and draughtsman. He studied at the Academy of Fine Arts in Kraków between 1928 and 1934, where he became an active member of the Kraków Group. His paintings mainly allude to Postimpressionism. Stawiński painted portraits, still lifes, landscapes and café scenes, using characteristic simplified forms and a subdued colour palette. In the 1930s, he also created politically and socially engaged works on paper and abstract compositions. After World War II, as a repatriate, he found himself in Bytom, where he remained for the rest of his life pursuing his artistic work and teaching at the 2nd Department of Propaganda Graphic Arts in Katowice.

## JONASZ STERN

Miłość pieniędza, 1934, akwaforta, papier. Dzięki uprzejmości Biblioteki Cłównej Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie im. Jana Matejki.

Semperit 21.marzec.1936, 1936, drzeworyt, papier. Kolekcja prywatna.

W latach 20. i 30. Jonasz Stern intensywnie angażował się w działalność polityczną – aktywnie działał w ugrupowaniach lewicowych, należał najpierw do PPS-Lewica, a później do KPP. W latach 30. studiował w Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie, gdzie starał się politycznie aktywizować i wciągać w lewicową działalność koleżanki i kolegów. Był głównym ideologiem środowiska Grupy Krakowskiej, współpracował także z Teatrem Cricot oraz tworzył scenografię do satyrycznych szopek społeczno-politycznych.

Prezentowane na wystawie prace Jonasza Sterna pochodzą z lat 30., gdy pozostawał on pod silnym wpływem niemieckiego ekspresjonizmu i dadaizmu, w szczególności George'a Grosza ("Miłość pieniędza"), tworząc ostre, zaangażowane grafiki, w których krytycznie portretował społecznopolityczną rzeczywistość Polski lat 30. – narastającą przemoc i radykalizację nastrojów politycznych, militaryzację, autorytaryzm, represje ze strony państwa. Często przedstawiał też sceny z życia klasy robotniczej – biedę, fabryki, skutki kryzysu ekonomicznego, narastające nierówności ekonomiczne, demonstracje i protesty, jak np. w cyklu "Semperit", w którym artysta nawiązuje do brutalnie spacyfikowanego przez policję w marcu 1936 strajku okupacyjnego w krakowskiej fabryce firmy Semperit.

(ur. 1904 w Kaliszu, zm. 1988 w Zakopanem) – polski malarz i grafik, współtworzył I i II Grupę Krakowską, współpracował także z Teatrem Cricot. W latach 1929–1935 studiował w krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych. W latach 30. eksperymentował z kubizmem

# #J20 ART STRIKE

## AN ACT OF NON-COMPLIANCE ON INAUGURATION DAY

### NO WORK NO SCHOOL NO BUSINESS

MUSEUMS  
THEATERS  
CONCERT HALLS  
GALLERIES  
STUDIOS  
ART SCHOOLS  
NON-PROFITS  
CLOSE FOR THE DAY

### HIT THE STREETS BRING YOUR FRIENDS FIGHT BACK

#### [TOWARD AN ANTI-FASCIST CULTURAL FRONT]

\*IN SOLIDARITY WITH CALLS FOR GENERAL STRIKE ON J20\*

i abstrakcją w malarstwie oraz tworzył zaangażowane politycznie i społecznie prace graficzne. Za swoją działalność polityczną został w 1938 roku osadzony w obozie w Berezie Kartuskiej. W czasie II wojny światowej działał w konspiracji we Lwowskim getcie. W 1943 roku uciekł z transportu do obozu Zagłady w Bełżcu, a następnie cudem uniknął rozstrzelania. W twórczości powojennej eksperymentował z ekspresjonizmem, surrealizmem i malarstwem materii, wielokrotnie powracać do traumatycznych wspomnień.

## JONASZ STERN (EN)

Love of Money, 1934, etching, paper. Courtesy of the Central Library of the Jan Matejko Academy of Fine Arts in Krakow.

Semperit March 21, 1936, 1936, woodcut, paper. Private collection.

In the 1920s and 1930s, Jonasz Stern developed an intense engagement in political activity as a vehement activist of left-wing groups, initially as a member of the Polish Socialist Party–Left, and later the Communist Party of Poland. In the 1930s, Stern studied at the Academy of Fine Arts in Kraków, where he sought to politically stir his colleagues and engage them in leftist activity. The main ideologist of the Kraków Group, he also collaborated with the Cricot Theatre and created stage designs for satirical socio-political performances.

The exhibited works by Stern originate from the 1930s, when the artist was heavily influenced by German Expressionism and Dadaism, particularly George Grosz ("Love of Money"), creating trenchant and engaged graphic prints critically portraying the socio-political reality of Poland in the 1930s, with its escalating violence and radicalization of political stances, militarization, authoritarianism, and repression by the state. He also often depicted scenes from working-class life: destitution, factories, the effects of the economic crisis, rising economic inequalities, demonstrations and protests, as for instance in the "Semperit" cycle, which addresses the sit-in at the Kraków factory of the Semperit company, brutally quashed by the police in March 1936.

(b. 1904 in Kałusz, d. 1988 in Zakopane) – Polish painter and graphic artist, co-founder of the 1st and 2nd Kraków Groups, collaborator of the Cricot Theatre. He studied at the Academy of Fine Arts in Kraków between 1929 and 1935. In the 1930s, Stern experimented with Cubism and Abstraction in painting as well as created politically and socially engaged graphic works. He was imprisoned at the Bereza Kartuska detention

Ulotka akcji #J20 Art Strike, artystycznego strajku, w ramach którego setki instytucji kultury na terenie całych Stanów Zjednoczonych w dniu 20 stycznia 2017 roku, czyli w dniu inauguracji prezydentury Donalda Trumpa, pozostały zamknięte.

Projekt: Autor nieznany, 2017

Flyer for #J20 Art Strike, an artistic action that saw hundreds of cultural institutions throughout the US closed on 20 January 2017, the date of Donald Trump's presidential inauguration.

Design: Author unknown, 2017

camp for his political activity in 1938. During World War II, he pursued conspiratorial activity in the Lwów ghetto. He escaped from a transport to the death camp in Bełżec in 1943, and then miraculously avoided execution by shooting. His post-war art involved experimentation with Expressionism, Surrealism and Matter Painting, featuring frequent returns to traumatic memories.

## HITO STEYERL

Babenhausen, 1997, video, 4'04". Dzięki uprzejmości artystki i galerii Andrew Kreps.

W latach 90. Hito Steyerl zajmowała się m.in. dokumentowaniem działań skrajnej prawicy w Niemczech i Austrii (demonstracje, profanowanie cmentarzy, napaszcza na imigrantów etc.), które były „normalizowane” w oficjalnym dyskursie politycznym. Podsumowaniem tych zainteresowań jest złożona z dziesięciu epizodów praca „Normalität 1-10” (Normalność 1-10), kręcona w latach 1999–2013. Pokazywany na wystawie krótki film „Babenhausen” przywołuje zdarzenia z tytułu miejscowości położonej w niemieckiej Hesji. W 1993 roku spalono tam dom Toniego Abrahama Merina, ostatniego Żyda mieszkającego w Babenhausen. Budynek podpalono tuż po tym, jak mężczyzna wyjechał z kraju, wcześniej wielokrotnie dokonywano najazdów na jego posesję i grożono mu śmiercią. Dom pokryty został antysemickimi sloganami i swastykami. Ścieżka dźwiękowa do filmu to zapis przemówienia z demonstracji Antify w Babenhausen.

(ur. w 1966 roku w Monachium) – autorka filmów, pisarka i teoretyczka nowych mediów. Analizuje mechanizmy władzy, manipulacji i zinstytucjonalizowanej przemocy, popełnianej w imię państwa narodowego, jak i międzynarodowych korporacji. Jej prace przybierają najczęściej formę instalacji video oraz performatywnych wykładów.

## HITO STEYERL

(EN)

Babenhausen, 1997, video, 4'04". Courtesy of the artist and Andrew Kreps Gallery.

Hito Steyerl's work in the 1990s involved documentation of the activities of the extreme right in Germany and Austria (demonstrations, desecration of cemeteries, assaults on immigrants, etc), which were "normalized" in the official political discourse. Her interests from that period are recapitulated in the ten-episode piece "Normalität 1–10" (Normality 1–10), shot between 1999 and 2013. Presented at the exhibition, the short film "Babenhausen" brings back events from the eponymous town in Hesse, Germany. In 1993, the house of Tony Abraham Merin, the last Jew living in Babenhausen, was burned down. The building was set on fire right after the man left the country following multiple intrusions on his property and death threats. The house was covered with anti-Semitic slogans and swastikas. The soundtrack of the film is a recording of a speech delivered during Antifa's demonstration in Babenhausen.

(b. 1966 in Munich) – filmmaker, writer, new media theorist. Steyerl analyses the mechanisms of power, manipulations and institutionalized violence perpetrated in the name of the nation-state and international corporations. Her works most often adopt the form of video installations and performative lectures.

## ALINA SZAPOCZNIKOW

Ekshumowany, 1957, odlew, brąz. Dzięki uprzejmości Muzeum Niepodległości w Warszawie.

Rzeźby Aliny Szapocznikow są bezpośredniem odbiciem jej osobistych doświadczeń, w szczególności wojny, getta i choroby. Jej twórczość pełna jest po-fragmentowanych, zdeformowanych ciał oraz organicznych odcisków części ciała samej artystki. Prace tworzyła w seriach, m.in. „Brzuchy” czy „Nowotwory”. Szapocznikow wytworzyła własny, niezwykłe zmysłowy i jednocześnie nasycony smutkiem przemijania język formalny, który odzwierciedlał zmiany zachodzące w jej ciele. „Ekshumowany” to jedna z niewielu prac artystki, odwołująca się do wydarzeń politycznych, zdeformowana również jako rozliczenie z epoką stalinizmu. Jest to hommage dla László Rajka, węgierskiego działacza, zamordowanego w 1949 roku i reabilitowanego w czasie odwilży na Węgrzech. Rzeźba przedstawia ciało udręcone i zdeformowane, przypominające odciski zastygłych szczątków ludzkich po erupcji wulkanu w Pompejach.

(ur. 1926 w Kaliszu, zm. 1973 w Paryżu) – polska rzeźbiarka. Po wojnie studiowała w Pradze i Paryżu. Jej życie było naznaczone tragicznymi zdarzeniami: dorastała w gettach i obozach koncentracyjnych, w 1969 roku zdiagnozowano u niej raka piersi, która to choroba cztery lata później doprowadziła do jej śmierci. Była indywidualistką i eksperymentatorką – początkowo tworzyła prace w duchu realizmu socjalistycznego, po odwilży rozpoczęła pracę z nowymi materiałami rzeźbiarskimi, takimi jak żywica syntetyczna czy poliester, poszukując nowych form wyrazu. W 1963 roku na stałe wyjechała do Paryża, gdzie pracowała aż do śmierci, twórczo przetwarzając doświadczenie wyniszczające jej ciało choroby.

## ALINA SZAPOCZNIKOW

(EN)

Exhumed, 1957, cast, bronze. Courtesy of the Independence Museum in Warsaw.

Alina Szapocznikow's sculptures directly reflect her personal experience, particularly of the war, ghetto and illness. Her work abounds in fragmented, deformed bodies and organic casts of the artist's body parts. Her pieces were created in series, such as "Bellies" and "Tumours". Szapocznikow developed her own formal language, immensely sensual and at the same time saturated with the sadness of transience, which reflected the changes that occurred in her body. "Exhumed" is one of the artist's few works addressing political

events, understood also as a reckoning with the Stalinist era. It is a homage to László Rajk, the Hungarian activist murdered in 1949 and rehabilitated during the political thaw in Hungary. The sculpture portrays a tormented and deformed body that bears resemblance to casts of human remains petrified after the volcano eruption in Pompeii.

(b. 1926 in Kalisz, d. 1973 in Paris) – Polish sculptor. She studied in Prague and Paris after the war. Her life was marked by tragic events: Szapocznikow grew up in ghettos and concentration camps, and was diagnosed with breast cancer in 1969, which led to her death four years later. An individualist and experimenter, her early works emanated the spirit of Socialist Realism. After the political thaw she began using new sculptural materials, such as synthetic resin and polyester, in search of new forms of expression. In 1963, Szapocznikow left permanently for Paris, where she worked until the end of her life, creatively processing the experience of the illness that consumed her body.

## JERZY TCHÓRZEWSKI

**Upadająca postać, 1957–1959, olej, płótno.  
Dzięki uprzejmości Muzeum Narodowego we Wrocławiu.**

Jerzy Tchórzewski był twórcą wyjątkowym i osobnym – zupełnie odrzucił postulaty obu dominujących po wojnie kierunków: realizmu socjalistycznego i koloryzmu, zwracając się w kierunku malarstwa surrealistycznego i nadrealistycznego. Jego obrazy przypominają wizje wyłaniające się pod powiekami, wydobywające się z ciemności mroczne majaki, lęki i wynurzające się z podświadomości obsesje. W 1955 roku na Ogólnopolskiej Wystawie Młodej Plastyki „Przeciw wojnie – przeciw faszyzmowi” zaprezentował surrealistyczne gwasze i prace olejne oraz szereg monotypii, za które otrzymał nagrodę. W swojej późniejszej twórczości eksperymentował z materią malarską, poetyckim realizmem i abstrakcją, malując przede wszystkim kompozycje przypominające kosmiczne wybuby i erupcje wulkanów, przywodzące na myśl mity kosmogoniczne oraz koncepcje religijne. Obraz „Upadająca” Postać charakteryzuje ekspresyjny, gorączkowy wyraz. Jego centralną część stanowi skrócone w agonii ciało sportretowane na tle pustego krajobrazu, będące być może dalekim echem doświadczeń wojennych artysty. W pracy Tchórzewski zrywa ze sztuką tematyczną, przedstawieniową, odtwarzając wobec rzeczywistości, poszukując malarstwa anty-predmiotowego, oniryckiego i nasyconego niejednoznaczonymi obrzami i scenami.

(ur. 1928 w Siedlcach, zm. 1999 w Warszawie) – polski malarz i pedagog. W swojej twórczości zwracał się ku surrealizmowi i nadrealizmowi. W czasie II wojny światowej walczył w szeregach Armii Krajowej. W latach 1946–1951 studiował w Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie, był w tym okresie związany z kręgiem II Grupy Krakowskiej, później dołączył także do międzynarodowego ruchu artystycznego Phases. W warszawskiej Akademii Sztuk Pięknych prowadził pracownię na Wydziale Grafiki.

## JERZY TCHÓRZEWSKI

**Collapsing Figure, 1957–1959, oil, canvas. Courtesy of the National Museum in Wrocław.**

Jerzy Tchórzewski was a unique and singular artist who completely rejected the postulates of the two tendencies that emerged dominant after the war, Socialist Realism and Colourism, turning instead towards Surrealist painting. His canvases resemble visions appearing behind closed eyelids, grim hallucinations and fears looming from the darkness and obsessions emerging from the subconscious. In 1955, at the Polish National Exhibition of Young Visual Arts "Against War, Against Fascism", Tchórzewski presented Surrealist gouaches and oil paintings as well as a range of monotypes, which garnered him an award. His later work involved experimentation with the painting matter, poetic realism and abstraction, primarily featuring compositions akin to cosmic explosions and volcanic

eruptions, bringing to mind cosmogonic myths and religious concepts. The painting "Collapsing Figure" is characterized by an expressive feverish appeal. Its central section is a body contorted in agony portrayed against the background of an empty landscape, perhaps a distant echo of the artist's wartime experience. In the piece, Tchórzewski does away with thematic, representational art that imitates reality, and seeks non-objective, oneiric painting saturated with ambiguous images and scenes.

(b. 1928 in Siedlce, d. 1999 in Warsaw) – Polish painter and teacher. His work was oriented towards Surrealism. He fought in the ranks of the Home Army during World War II. He studied at the Academy of Fine Arts in Kraków between 1946 and 1951, when he was affiliated with the Second Kraków Group, and later also joined the international artistic movement Phases. Tchórzewski ran a studio at the Graphic Art Department at the Academy of Fine Arts in Warsaw.

## WOLFGANG TILLMANS

**Plakaty kampanii politycznych, 2016–2019, druk, papier.  
Dzięki uprzejmości artysty.**

Wolfgang Tillmans interesuje się obywatelskimi zadaniami sztuki jako afirmatywnego narzędzia propagandowego. W 2017 roku artysta założył fundację Between Bridges (to także nazwa współpradowanej przez niego galerii, która koncentruje się obecnie głównie na kwestiach praw uchodźców) na rzecz „demokracji, międzynarodowej współpracy, sztuki i praw LGBT”. Fundacja współpracuje ze studiami graficznymi, agencjami reklamowymi, magazynami artystycznymi i modełowymi, organizacjami pozarządowymi i instytucjami kultury, używając „korporacyjnej” estetyki i kanałów dystrybucyjnych (media społecznościowe, T-shirty, bilbordy) w walce z autorytaryzmem i populizmem. Na wystawie prezentowany jest wybór plakatów z kampanii politycznych z ostatnich lat, które współtworzył Tillmans, gdzie użyte zostały również jego fotografie, m.in. pro-EU/anti-Brexit Campaign (na rzecz pozostania Wielkiej Brytanii w UE, 2016), Protect the European Union against Nationalism (podczas wyborów w Niemczech, Holandii i Francji, 2017) czy Bundestagswahl-Kampagne (z okazji wyborów samorządowych w Niemczech, 2017). W 2019 roku Tillmans włączył się w organizację kampanii Vote Together, zachęcającej do udziału w wyborach do Parlamentu Europejskiego. Dla artysty Unia Europejska jest największym i najbardziej trwały „projektem pokojowym” w historii kontynentu, który powstał w reakcji na doświadczenie faszyzmu i II wojny światowej.

(ur. w 1968 roku w Remscheid) – fotograf, który eksploruje tematy związane z kulturą klubową, undergroundową modą i życiem codziennym mniejszości seksualnych. Sięga po różnorodne konwencje fotograficzne: martwa natura, reportaż, portret, astrofotografia, fotografia abstrakcyjna, pejzażowa, przyrodnicza i modowa, dokument czy akt.

## WOLFGANG TILLMANS

**Political campaign posters, 2016–2019, print, paper.  
Courtesy of the artist.**

Wolfgang Tillmans takes an interest in the civic tasks of art as an affirmative propaganda tool. In 2017, he established the Between Bridges foundation (which is also the name of the gallery he co-runs, which currently concentrates primarily on issues of refugee rights) for "democracy, international cooperation, art and LGBT rights." The foundation collaborates with graphic studios, advertising agencies, art and fashion magazines, NGOs, and cultural institutions, tapping into "corporate" aesthetics and distribution channels (social media, T-shirts, billboards) to fight authoritarianism and populism. The exhibition features a selection of posters from recent years' political campaigns, co-created by Tillmans, which also incorporate his photographs, such as pro-EU/anti-Brexit Campaign (encouraging the Remain vote in the UK's Brexit referendum, 2016), Protect the European Union against



"... llevar a la conciencia de las masas populares, la convicción de que la necesaria eliminación de las guerras imperialistas depende de la solidaridad de los trabajadores..." El Congreso Pacífico de todos los trabajadores libres del mundo significa la más energética y universal reprobación de los falsos principios de la libertad que se invocan para encubrir las finalidades especulativas de los capitales de industria..... Lazaro Cárdenas, Presidente de la República.

Edición del taller editorial de Gráfica Popular.

Ulotka z opatrzoną cytatem prezydenta Meksyku, Lazaro Cardenasa, antyfaszystowską grafiką „Imperializm i wojna” autorstwa Leopoldo Mendesa, pomysłodawcy i założyciela Warsztatu Grafiki Ludowej (Taller de Gráfica Popular), a meksykańskiej organizacji zajmującej się masową produkcją popularnych, zaangażowanych politycznie, antyfaszystowskich i antywojennych grafik.

Projekt: Leopoldo Mendez, 1937

Flyer with a quote from Mexican President Lazaro Cardenas. The anti-fascist graphic print "Imperialism and War" is by Leopoldo Mendez, initiator and founder of the People's Graphic Workshop (Taller de Gráfica Popular), a Mexican organization involved in the mass production of popular, politically engaged, anti-fascist and anti-war graphic prints.

Design: Leopoldo Mendez, 1937

Nationalism (concerning the elections in Germany, the Netherlands and France, 2017), Bundestagswahl-Kampagne (on the occasion of the German local government elections, 2017), among other initiatives. In 2019, Tillmans joined the efforts to organize the Vote Together campaign, which encouraged participation in the European Parliament election. Tillmans regards the European Union as the largest and most lasting "peace project" in the continent's history, developed in reaction to the experience of fascism and World War II.

(b. 1968 in Remscheid, Germany) - photographer who explores themes related to club culture, underground fashion and the everyday life of sexual minorities. Tillmans taps into various photographic conventions, such as still life, reportage, portrait, astrophotography, abstract photography, landscape, nature, fashion, documentary photography and the nude.

## TADEUSZ TREPKOWSKI

**NIE!, 1952, druk, tkanina (kopia eksponcyjna).  
Ze zbiorów Muzeum Plakatu w Wilanowie. Dzięki uprzejmości rodziny.**

Słynny antywojenny plakat „Niel” został zaprojektowany przez Tadeusza Trepkowskiego w 1952 roku z okazji odbywającego się w Wiedniu Kongresu Narodów w Obroni Pokoju. Stosując zwiędłe, proste środki i czysty symbol artysta stworzył dynamiczną i niezwykłą sugestywną kompozycję przedstawiającą pikującą w dół bombę, na której powierzchni odbijają się ruiny zniszczonego miasta. W 1955 roku podczas odbywającego się w Warszawie V Światowego Festiwalu Młodzieży i Studentów plakat „Niel” został wykorzystany jako element umieszczonej w przestrzeni publicznej dekoracji. Obraz został przeskalowany do ogromnych rozmiarów i zainstalowany na szkielecie znajdującym się na rogu ulic Marszałkowskiej i Świętokrzyskiej zniszczonego gmachu centrali PKO. W miejscu, gdzie w oryginalnej kompozycji znajduje się bomba wycięto otwór, przez który prześwitywały upiorne ruiny zbombardowanego budynku, przypominając o ogromnej skali wojennych zniszczeń oraz przestrzegając przed widmem kolejnego zbrojnego konfliktu. Tym samym plakat Niel został wpisany w oficjalną, optymistyczną, antyfaszystowską narrację propagowaną przez socjalistyczne władze Polski Ludowej.

(ur. 1914 w Warszawie, zm. 1954 tamże) – polski grafik i plakacista, powszechnie uznawany za jednego z prekursorów Polskiej Szkoły Plakatu. Był samoukiem, w szkołach artystycznych kształcił się bardzo krótko, a mimo to już w latach 30. zasłynął ze swoich lapidarnych i niezwykle celnych prac o tematyce społecznej i turystycznej. Po II wojnie światowej tworzył grafiki na zamówienie wojska oraz plakaty polityczne, oficjalne i kulturalne, zazwyczaj posługując się zwięzłą i prostą formą oraz jednoznaczny, wyrazistymi metaforami i symbolami.

## TADEUSZ TREPKOWSKI

**NO!, 1952, digital print, textile (exhibition copy).  
From the collection of the Poster Museum.  
Courtesy of the family.**

The famous anti-war poster "No!" was designed by Tadeusz Trepkowski in 1952 on the occasion of the Congress of the People for Peace in Vienna. Tapping into concise, simple means and a legible symbol, Trepkowski created a dynamic and highly suggestive composition depicting a plummeting bomb, its surface reflecting the ruins of a destroyed city. In 1955, during the 5th World Festival of Youth and Students in Warsaw, the poster "No!" was used as an element of decorations installed in public space. The image was rescaled to reach enormous dimensions and attached to the carcass of the destroyed PKO bank headquarters on the corner of Marszałkowska and Świętokrzyska streets. A hole was cut out in the place of the bomb in the original image to reveal the gruesome ruins of the bombarded building, thus bringing back to memory the immense scale of destruction wreaked by the war and issuing a warning against the prospect of another armed conflict. "No!" was thereby inscribed in the official, optimistic, anti-fascist narrative propagated by the socialist authorities of the Polish People's Republic.

(b. 1914, d. 1954 in Warsaw) – Polish graphic and poster artist, universally recognized as one of the forerunners of the Polish Poster School. An autodidact, only very briefly trained at artistic schools, Trepkowski nevertheless gained renown in the 1930s for his lapidary and extraordinarily apt works with social and tourist themes. After World War II, he created graphic prints commissioned by the armed forces as well as political, official and cultural posters that usually featured concise and simple forms as well as unambiguous expressive metaphors and symbols.

## ANDRZEJ WRÓBLEWSKI

**Matki (antyfaszystki), 1955, olej, płótno.  
Dzięki uprzejmości Muzeum Narodowego w Warszawie.**

**Uwaga, nadchodzi! (Nałot, Alarm), 1955, olej, płótno.  
Dzięki uprzejmości Fundacji Rodziny Staraków.**

Prezentowane na wystawie prace Andrzeja Wróblewskiego powstały już po słynnej serii „Rozstrzelan” i wyraźnie nawiązują do doktryny realizmu socjalistycznego. Są to jednak dzieła mroczne, egzystencjalne, pozbawione heroizmu i optymizmu wizji socrealistycznej. Mają głęboko humanistyczny wymiar i mierzą się z nieuchronnością ludzkiego losu. Pokazywany na Ogólnopolskiej Wystawie Młodej Plastyki „Przeciw wojnie – przeciw faszyzmowi” obraz „Matki” to pierwsza z serii prac przedstawiających wojenne losy kobiet i matek, które opakują swoje dzieci. Z kolei praca „Uwaga, nadchodzi!” jest wizualnym zapiskiem wspomnienia nalotu z okresu wojny, jednak dotyczy nie tylko samego jej doświadczenia, co raczej niemożliwości jej zobrazowania. Wróblewski stara się zbudować nowy sposób komunikacji, próbuje połączyć artystę i widza, wskazując, że i jeden, i drugi jest ocalonym, który przetrwał ten sam koszmar.

(ur. 1927 w Wilnie zm. 1957 w Tatrach) – polski malarz, historyk i krytyk sztuki. W czasie II wojny światowej mieszkał w Wilnie, jako czternastoletni chłopiec widział, jak podczas rewizji mieszkania na atak serca zmarł jego ojciec. W 1945 przeniósł się do Krakowa,

gdzie równolegle studiował historię sztuki na Uniwersytecie Jagiellońskim i malarstwo w Akademii Sztuk Pięknych. Po studiach kontynuował pracę dydaktyczną w Akademii. Wróblewski był twórcą eksperymentującym, buntował się przeciw dominacji koloryzmu w nauczaniu akademickim i poszukiwał sztuki zaangażowanej w rzeczywistość, stosował formy socrealistyczne, wypracowując własną, osobną poetykę. Zmarł w wieku niespełna 30 lat, prawdopodobnie na zawał serca, idąc drogą Oswalda Balzera w Tatrach.

## ANDRZEJ WRÓBLEWSKI (EN)

**Mothers (Antifascists), 1955, oil, canvas.  
Courtesy of the National Museum in Warsaw.**

**Attention, It's Coming! (Air Raid, Alarm), 1955, oil, canvas. Courtesy of the Starak Family Foundation.**

The works by Andrzej Wróblewski presented at the exhibition were created after the famous „Executions” series and bear a clear reference to Socialist Realist doctrine. They are nevertheless murky, existential, devoid of the heroism and optimism of Socialist Realist imagery. The pieces have a profoundly humanistic dimension and confront the inevitability of human fate. The painting Mothers, displayed at the Polish National Exhibition of Young Visual Arts „Against War, Against Fascism”, is the first of a series of works depicting the wartime fate of women and mothers mourning their children. „Attention, It's Coming!” provides a visual record of the memory of a wartime raid, but concerns not so much the experience itself as the impossibility of depicting it. Wróblewski seeks to develop a new manner of communication, attempting to unite the artist and the viewer by showing that they are both survivors of the same ordeal.

(b. 1927 in Wilno, d. 1957 in the Tatra Mountains) – Polish painter, art historian and critic. He lived in Wilno (now Vilnius) during World War II and, as a fourteen-year-old boy, witnessed his father's death from a heart attack during a search of their apartment. In 1945 Wróblewski moved to Kraków, where he studied art history at Jagiellonian University and painting at the Academy of Fine Art at the same time. Following his studies, he continued teaching at the academy. An experimenter, Wróblewski revolted against the domination of Colourism in academic teaching and sought an art that engaged with reality. He made use of Socialist Realist forms, developing his own distinctive poetics. He died an untimely death at age twenty-nine, probably from a heart attack, while walking along the Oswald Balzer Road in the Tatra Mountains.

## V Światowy Festiwal Młodzieży i Studentów, Warszawa 1955

Wybór materiałów oraz projekt gabloty: Witek Orski.

**Karol Szczeciński podczas realizacji Filmu „Pokoj zdobędzie świat” podczas V Światowego Festiwalu Młodzieży i Studentów. Marsz udekorowany flagami państw-uczestników Festiwalu, 1955, fot. Karol Szczeciński/East News.**

**Dekoracja ruin gmachu Centrali PKO przy ul. Marszałkowskiej 134 z przestrzennym wykorzystaniem motywów plakatu Tadeusza Trepkowskiego „NIE!” podczas V Światowego Festiwalu Młodzieży i Studentów, 1955, fot. Eugeniusz Haneman. Dzięki uprzejmości Muzeum Powstania Warszawskiego.**

**Plakat propagandowy „NIE!” na zrujnowanym gmachu dawnej Centrali PKO na skrzyżowaniu ulic Marszałkowskiej i Świętokrzyskiej podczas V Światowego Festiwalu Młodzieży i Studentów, 1955, fot. Andrzej Marczak/FORUM.**

**Dekoracje na ulicy Nowy Świat podczas V Światowego Festiwalu Młodzieży i Studentów, 1955 fot. Andrzej Marczak/FORUM.**

**Pochód młodzieżowy ulicą Marszałkowską i na placu Defilad podczas V Światowego Festiwalu Młodzieży i Studentów, 1955, fot. Zbyszko Siemaszko/FORUM.**

**Antywojenna propaganda dekoracja z obrazem Pablo Picassa „Masakra w Korei” podczas V Światowego Festiwalu Młodzieży i Studentów, 1955, fot. Władysław Sławny/FORUM.**

**„Świat”, 7 sierpnia 1955, nr 31 (211), str. 4-7.**

**„Świat”, 14 sierpnia 1955, nr 32 (212), str. 4-5.**

**„Świat”, 21 sierpnia 1955, nr 33 (213), str. 6-7.**

V Światowy Festiwal Młodzieży i Studentów odbył się w Warszawie, w ciągu dwóch tygodni od 31 lipca do 15 sierpnia 1955 roku. Całe wydarzenie było przeiąknięte atmosferą zbliżającej się odwilży. Festiwal miał być oficjalną okazją, aby zaprezentować światu wyższość systemu socjalistycznego nad kapitalizmem, wzięto w nim udział 30 tysięcy uczestników ze 114 krajów, w większości młodzieży pochodzącej zarówno z republik ludowych, jak i krajów zza żelaznej kurtyny, wydarzenie zorganizowały wspólnie Związek Młodzieży Polskiej i Światowa Federacja Młodzieży Demokratycznej. Główną atrakcją stanowił oddany do użytku w tym samym roku Pałac Kultury i Nauki im. Józefa Stalina, plac Konstytucji wraz z kompleksem mieszkaniowym MDM (Marszałkowskiej Dzielnic Mieszkaniowej) oraz Stadion Dziesięciolecia. Tło i scenografię dla festiwalowych wydarzeń stanowiły powoli odbudowywane, wciąż jednak pełne ruin i gruzów centrum Warszawy. W przestrzeni podnoszącej się z wojennych zniszczeń miasta umieszczono liczne dekoracje artystyczne, które miały budować atmosferę zwycięskiego optymizmu. Ich główny element stanowił fryz przygotowany przez młodych artystów, Wojciecha Fangora i Henryka Tomaszewskiego, czyli czterystumetrowa, nowoczesna kompozycja plastyczna, ciągnąca się wzduł Marszałkowskiej, od ulicy Świętokrzyskiej do Alej Jerozolimskich. Znajdowały się na nim uproszczone, malarskie symbole państw biorących udział w festiwalu oraz gołębie pokoju. Z kolei drzewa wzduł trasy pochodów młodzieżowych udekorowane kokardami według projektu Oskara Hansena. V Światowy Festiwal Młodzieży i Studentów miał być nie tylko podsumowaniem wygranej walki o światowy pokój, lecz przede wszystkim pokazem zwycięstwa systemu socjalistycznego nad faszyzmem i kapitalizmem. Pomimo to, dekoracje i wystawy prezentowane w czasie Festiwalu dalekie były od doktryny realizmu socjalistycznego. Jednym z głównych elementów programu wydarzenia była wystawa Przeciw wojnie – przeciw faszyzmowi w warszawskim Arsenale. Zaprezentowane na nim dzieła znacząco odbiegły nie tylko od oficjalnej sztuki socrealistycznej, ale także od programowego optymizmu i atmosfery celebracji zwycięstwa socjalizmu nad faszyzmem; pokaz był przepieloną rozpoczętą i cierpieniem próbą rozliczenia się artystów z koszmarem wojny i Zagłady.

## 5th World Festival of Youth and Students, Warsaw, 1955 (EN)

The selection of materials and the display case design: Witek Orski.

**Karol Szczeciński while the Film Peace Will Win production, during the Fifth World Festival of Youth and Students. A flagpole decorated with flags of the countries joined in the Festival, 1955, photo by Karol Szczeciński/East News.**

**Decoration of the ruins of PKO [in English: General Savings Bank] Headquarters building at 134 Marszałkowska Street, with the spatial exposure of the theme of Tadeusz Trepkowski's poster „NO!”, at the time of the Fifth World Festival of Youth and Students, 1955, photo by Haneman Eugene. Courtesy of the Warsaw Uprising Museum.**

**The propaganda poster „NO!” on the ruined building of the former PKO Headquarters at the juncture of Marszałkowska and Świętokrzyska streets during the**

**Fifth World Festival of Youth and Students, 1955, photo by Andrzej Marczak/FORUM.**

**Decoration on Nowy Świat Street at the time of the Fifth World Festival of Youth and Students, 1955, photo by Andrzej Marczak/FORUM.**  
**The youth parade along Marszałkowska Street and at Plac Defilad [in English: Parades Square] during the Fifth World Festival of Youth and Students, 1955, photo by Zbyszko Siemaszko/FORUM.**

**The anti-war propaganda decoration with Pablo Picasso's painting: "Massacre in Korea" during the Fifth World Festival of Youth and Students, 1955, photo by Władysław Sławny/FORUM.**

**„Świat” [a weekly newspaper, “The World”], issued on the 7th of Aug 1955, no 31 (211), p. 4-7.**

**„Świat”, [a weekly newspaper, “The World”], issued on the 14th of Aug 1955, no 32 (212), p. 4-5.**

**„Świat”, [a weekly newspaper, “The World”], issued on the 21st of Aug 1955, no 33 (213), p. 6-7.**

The 5th World Festival of Youth and Students was held in Warsaw over two weeks between 31 July and 15 August 1955. The entire undertaking emanated the atmosphere of the approaching political thaw. The festival was to provide an official occasion to demonstrate to the world the superiority of the socialist system over capitalism. It attracted thirty thousand participants, mostly youth, from 114 countries, from both people's republics and countries on the other side of the Iron Curtain. The event was organized jointly by the Union of Polish Youth and the World Federation of Democratic Youth. The main landmarks were the Joseph Stalin Palace of Culture and Science, inaugurated the same year, Constitution Square with the Marszałkowska Residential District (MDM) complex, and the Tenth Anniversary Stadium. The festival events were set in the centre of Warsaw, which was slowly being rebuilt but was still full of ruins and debris.

The space of the city rising from wartime destruction featured numerous artistic decorations that were supposed to generate an atmosphere of victorious optimism. Their main element was a frieze created by young artists Wojciech Fangor and Henryk Tomaszewski, a 400-metre-long modern composition running along ul. Marszałkowska, from ul. Świętokrzyska to Al. Jerozolimskie. The frieze comprised simplified painterly symbols of the countries participating in the festival as well as doves of peace. The trees along the route of youth processions were adorned with ribbons designed by Oskar Hansen. The 5th World Festival of Youth and Students was supposed not only to recapitulate the victorious struggle for world peace, but above all to showcase the victory of the socialist system over fascism and capitalism. Still, the decorations and exhibitions presented during the festival were far removed from Socialist Realist doctrine.

One of the main features in the programme was the exhibition Against War, Against Fascism at the Arsenal in Warsaw. The exhibited works marked a considerable departure not only from the official Socialist Realist art, but also from the programmatic optimism and atmosphere of celebrating the victory of socialism over fascism. The show marked the artists' attempt, imbued with distress and suffering, at a reckoning with the nightmare of war and the Holocaust.

## TOWARZYSTWO PRZYJACIÓŁ MAXWELLA ITOYI

Towarzystwo Przyjaciół Maxwella Itoyi zostało powołane w listopadzie 2018 roku w wyniku spotkania jego członków z Towarzystwem Przyjaciół Halita Yozgata (pracownika kawiarenki internetowej zamordowanego w Kassel przez neonazistów w 2006 roku, o czym opowiada pokazywanie na wystawie śledztwo Forensic Architecture oraz Towarzystwem Przyjaciół Pavlosa Fyssasa (greckiego rapera zabitego przez jednego z ateńskich członków skrajnie prawicowej partii Złoty Świat). Podobnie jak jego greccy i niemieccy sojusznicy, warszawskie Towarzystwo Przyjaciół Maxwella

Itoyi stawia sobie za cel walkę z instytucjonalnym przejawami rasizmu, zwracając uwagę na rolę aparatu państwowego w ukrywaniu zbrodni na imigrantach oraz imigrantach, a także uczczenie pamięci Maxwellla – nigeryjskiego handlarza odzieżą, który został zastrzelony przez policję w okolicach Stadionu Dziesięciolecia 23 maja 2010 roku. Po dwóch latach od wydarzenia Prokuratura Okręgowa umorzyła śledztwo w sprawie przekroczenia uprawnień przez funkcjonariusza policji, który oddał śmiertelny strzał w kierunku Itoyi ze względu na „brak danych dostatecznie uzasadniających popelnienie czynu zabronionego”. Na wystawie „Nigdy Więcej!” Towarzystwo Przyjaciół Maxwellla Itoyi pokazuje dokumentację związaną z prowadzonym przez nie niezależnym śledztwem. Dedykowane kolektywom Radykalna Akcja Solidarna oraz Syrena, a także prawnikom i prawniczkom, dziennikarzom i dziennikarkom, które i którzy nie bali się zabrać publicznie głosu.

## SOCIETY OF FRIENDS OF MAXWELL ITOYA (EN)

The Society of Friends of Maxwell Itoya was founded in November 2018 as a result of a meeting between its members and the Society of Friends of Halit (Halit Yozgat was an internet café employee murdered in Kassel by neo-Nazis in 2006, whose murder was investigated by Forensic Architecture, presented in this exhibition) and the Society of Friends of Pavlos Fyssas (a Greek rapper killed by an Athenian member of the extreme right party Golden Dawn). Akin to its Greek and German allies, the Warsaw Society of Friends of Maxwell Itoya seeks to combat institutional manifestations of racism, drawing attention to the role of the state apparatus in concealing crimes against immigrants, and to commemorate Itoya, a Nigerian textile trader shot by the police in the vicinity of the Tenth Anniversary Stadium on 23 May 2010. Two years after the tragic event, the regional prosecutor's office discontinued the investigation into misconduct by the police officer who fired the deadly shot at Itoya, due to lack of evidence that a crime was committed. In the exhibition "Never Again!" the Society of Friends of Maxwell Itoya presents the documentation of their independent investigation in the case. The work is dedicated to the Radical Solidarity Action and Syrena collectives as well as lawyers and journalists with the courage to speak out in public.

# KOŁOFOŃ

## Kuratorzy – Curators

Sebastian Cichocki, Joanna Mytkowska,  
Łukasz Ronduda, Aleksandra Urbańska

## Produkcja – Production

Aleksandra Nasiorska, Szymon Żydek

## Projekt architektoniczny – Exhibition architecture

Johanna Meyer-Grohbruegge

## Identyfikacja wizualna – Visual Identity

Bureau Mario Lombardo

## Redakcja publikacji – Publication editing

Katarzyna Szotkowska-Beylin

## Projekt publikacji – Publication design

Magdalena Heliasz – Print Control

## Biogramy artystów – Artists biograms

Zofia Czartoryska, Jakub Depczyński,  
Bogna Stefańska

## Redakcja – Editing

Kacha Szaniawska, Chris Smith

## Opracowanie graficzne wystawy i broszury – Graphic design of the exhibition and the booklet

Piotr Chuchla

## Tłumaczenia na język angielski – English translation

Łukasz Mojsak

## Promocja – Promotion

Magdalena Kobus, Iga Winczakiewicz, Magdalena  
Zięba-Grodzka

## Konserwacja – Conservation

Michał Kożurno

## Koordynator programu publicznego – Public program coordinator

Paweł Nowożycki

## Program edukacyjny – Educational Program

Paweł Brylski, Dominika Jagiełło, Marta Przasnek,  
Marta Przybył, Cezary Wierzbicki, Jolanta Woch  
i zespół „Użyj Muzeum”

## Realizacja wystawy – Implementation of the exhibition

Jakub Antosz, Marek Franczak, Piotr Frysztak,  
Szymon Ignatowicz, Artur Jeziorek, Jan Jurkiewicz,  
Paweł Sobczak, Marcin Szubiak, Michał Ziętek

## Współpraca – Cooperation

Arthur Barys, Maria Beburia, Marta Ceglarek,  
Meagan Down, Joanna Kasperowska,  
Andrzej Kowalski, Hubert Kowalski,  
Agnieszka Kosela, Katarzyna Król,  
Dagmara Rykalska, Anna Nagadowska,  
Agata Ostrowska, Marta Styczeń, Katia Szczeka,  
Joanna Szulc, Aleksy Wójtowicz

## Organizator wystawy – Exhibition organiser

MUZEUM  
sztuki  
nowoczesnej  
w Warszawie

M

Działalność Muzeum i wybrane projekty finansuje –  
The Museum is funded by the Ministry of Culture  
and National Heritage

Ministerstwo  
Kultury  
i Dziedzictwa  
Narodowego



Siedzibę Muzeum oraz wybrane projekty finansuje m.st.  
Warszawa – The premises and selected projects are  
funded by the City of Warsaw



Współfinansowanie – Co-financing

l'internationale

Projekt współfinansowany w  
ramach programu Unii Europejskiej  
„Kreatywna Europa”

W ramach – As a part of

ROK AN  
TYFASZY  
STOWSKI

Partner – Partner

BRITISH  
COUNCIL

Mecenas Muzeum i Kolekcji –  
Patron of the Museum and the collection

EY

Partner Strategiczny Muzeum –  
Strategic Partner of the Museum

ERGO  
HESTIA



Partner – Partner

PRZE  
KRÓJ

Partner prawni Muzeum – Legal advisor

DZP  
więcej niż prawo

Partnerzy medialni – Media partners

Going.

co  
jest  
grane24

S Z U M