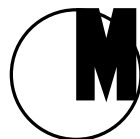


WSPÓLNICY

FOTOGRAF I ARTYSTA
OKOŁO ROKU 1970



ACCOMPLICES

THE PHOTOGRAPHER AND THE ARTIST
AROUND 1970

**WSPÓL
FOTOGRAF I ARTYST**

Hollis Frampton _____
Eustachy Kossakowski _____
Peter Hujar _____
János Vető _____
Žarko Vijatović _____
Gwenn Thomas _____
Babette Mangolte _____
Shunk-Kender _____

**ACCOM
THE PHOTOGRAPHER AND**

NICY A OKOŁO ROKU 1970

———— **Carl Andre**
———— **Edward Krasiński**
———— **Paul Thek**
———— **Tibor Hajas**
———— **Tomislav Gotovac**
———— **Joan Jonas**
———— **Jack Smith**
———— **Yvonne Rainer**
———— **Projects: Pier 18**

18.II.2011-17.OI.2012



PLICES
THE ARTIST AROUND 1970

Dziewięć historii, które opowiada ta wystawa, to historie spotkania fotografa i artysty. Ich współpraca czasem była jednorazowa, czasem trwała latami, ale zawsze w jej wyniku powstawało coś wspólnego: dzieło, proces, wspólny świat. Interesuje nas doświadczenie pracy tych „wspólników” i to, jak ich współdziałanie wpływa na samo powstające dzieło.

Relacja fotografa i artysty bywa często asymetryczna, pierwszy z nich tworzy, realizując zamysł drugiego – i ta sytuacja stwarza interesujące problemy. Ta współpraca jest szczególnie ciekawa ze względu na rolę, jaką fotografia odgrywa w czasach przełomu w sztuce, czyli około roku 1970. Bardziej niż o ramy czasowe (na wystawie pokazujemy fotografie zrobione od lat 50. do końca stulecia) chodzi o zjawiska, w których ujawnia się nowe podejście do sztuki. W różnych praktykach artystycznych – od sztuki konceptualnej, przez performans, po nowe rozumienie rzeźby i malarstwa, polegające na zakwestionowaniu obiektu – ogromną rolę odgrywa fotografia. Pojawia się tam, gdzie tradycyjne dzieło-obiekt zastępuje praca o charakterze procesu czy wydarzenia. Fotografia występuje w dwóch rolach: jako dokumentacja i jako środek wyrazu lub, jak powiedziała by Seth Siegelau, jako informacja pierwotna. Te dwie role często się łączą, a napięcie, jakie między nimi powstaje, jest jednym z ważnych konceptualnych problemów sztuki tego okresu. Fotografia funkcjonuje nie jako neutralne medium, ale jako konceptualna zagadka, w której skupia się sam problem relacji między obiektem a procesem, dokumentacją a działaniem. Nie jest czymś zewnętrznym wobec sztuki, ale oddziałuje na nią i wprawia ją w ruch.

Zarazem jednak artystów nie interesuje fotografia jako artystyczne medium, w którym celem jest obraz, najlepszy kadr, uprzywilejowane ujęcie. Fotografia wchodzi do sztuki tylnymi drzwiami, jako nie-sztuka, artyści sięgają po nią w jej amatorskim wydaniu, odrzucając fotografię artystyczną, czyli tę, która rościła sobie prawo do bycia sztuką. To tłumaczy pozorny paradoks, dlaczego obecność fotografii w sztuce wcale nie uprzywilejowuje fotografów. Fotografowie (inaczej niż artyści posługujący się fotografią) są traktowani albo jako przedstawiciele konserwatywnej tradycji, albo ich rolę ogranicza się do dokumentacji.

Ta wzmocniona obecność fotografii – w sztuce konceptualnej, w dokumentacji krótkotrwałych instalacji, w traktowaniu rzeźby jako wydarzenia, w performansie – czyni ją bardzo ciekawą. O ile o roli dokumentacji w kontekście performansu i sztuki konceptualnej powiedziano już wiele, o tyle współpracą artysty i fotografa zajmowano się rzadko, być może dlatego, że jest to temat poboczny, w którym łatwo ześlizgnąć się w anegdotę. Skoro więc w rozważaniach o fotografii

dominuje kwestia dokumentacji, proponujemy przyjąć inną perspektywę, zachowując w pamięci tamte lepiej opisane zagadnienia jako tło. Tą inną perspektywą, o którą nam chodzi, jest sama współpraca jako proces. Warto tu przywołać doświadczenie będące udziałem nie fotografa, ale tancerki i choreografki Yvonne Rainer. Dla całego jej pokolenia – artystów działających w Stanach Zjednoczonych lat 60. i 70., wychowanych na ideach Cage'a i rozwijających jego metodę improwizacji – współpraca jako metoda pracy była bardzo ważna. Na początku swojej twórczości, tańcząc w choreografiach tworzonych przez innych, Rainer stawiała sobie pytanie: „Jak to się dzieje, że wyrażam siebie w pracy innego artysty?”. Później, tworząc własne spektakle, w których z czasem coraz bardziej dopuszczała improwizacje swoich tancerzy, pytała: „Czy to jest dalej moja praca?”. Doświadczenie to związane było z poczuciem utraty kontroli i odnajdywaniem siebie w działaniu z innymi. Współpraca między fotografem i artystą nie jest tak bezpośrednia, fotograf często jest tym, który w pewnym stopniu rezygnuje z własnej pozycji twórcy. Ale pytania są te same: w jaki sposób podążając za ideą innego artysty, odnajduje się własną twórczość? Jak dwa zamysły realizują się w jednej pracy? Co to znaczy działać w granicach wytyczonych przez innego artystę?

Użycie fotografii jest czymś wewnętrznym wobec sztuki tego czasu, w tym sensie, że możliwości i problemy, które wynikają z użycia fotografii, często określają strukturę dzieła. Chcemy pokazać, że w jakiś sposób podobnie wewnętrzna wobec dzieła jest współpraca rozumiana jako proces twórczy. Wspólne działanie, odniesienie do drugiego artysty i jego pracy, może też kształtować samo dzieło. Ta hipoteza, mniej oczywista i nie zawsze prawdziwa, jest prawdziwa w poszczególnych przypadkach. W przykładach, które wybraliśmy na wystawę, ważna jest sama dynamika współpracy, przyglądanie się sobie w działaniu innego artysty, refleksja nad własnym zaangażowaniem i nad rolą fotografa, który dokumentuje. Impuls, jakim była praca z innym artystą, realizował się na wiele sposobów. Współpraca czasami polegała na współdziałaniu, czasami przybierała postać dwóch równoległych, rezonujących twórczości lub sytuacji, w której praca z innym artystą staje się punktem wyjścia dla własnego działania. Granica między rezygnacją z własnego głosu, odnajdywaniem siebie w pracy innego artysty i – wreszcie – wypowiedzeniem się z niezależnej pozycji jest bardzo cienka. Często przekracza się ją mimochodem.

Historie współpracy, które opowiadamy, pozornie mają niewiele wspólnego: przykłady nie ograniczają się do sztuki konceptualnej ani do performansu, pokazujemy też prace artystów i fotografów,

których współdziałanie wynikało z osobistej relacji. To, co poza kadrem jest nieraz równie ważne jak to, co w kadrze. Tutaj granica między anegdotą a opowieścią o samej pracy jest tym bardziej nieostra. Przypadki współpracy, które pokazujemy, równie często intrygują samą złożonością procesu twórczego, co historiami spoza kadru, które są w nim obecne. Dlatego w przewodniku po wystawie nie odmówiliśmy sobie przyjemności przytoczenia paru anegdot – nie mniej ciekawych niż cała reszta, o którą tu chodzi.

The nine stories told by this exhibition concern the meeting of a photographer and an artist. Their collaboration was sometimes one-off, sometimes it would last for years, but it always resulted in common fruit: a work of art, a process, a shared world. We are interested in the working experience of these “accomplices”, and how their collaboration shaped the work that was being created.

The relationship of photographer and artist is often asymmetric – the former creates by carrying out the latter’s ideas – such a situation creates interesting problems. Their collaboration is particularly interesting from the point of view of the role that photography played in art during the pivotal period of ca. 1970. This is more about the phenomenon than a time frame (we are exhibiting photographs taken from the 1950s until the end of the century) – the phenomenon in which a new attitude towards art emerges. Photography played a seminal role in a range of artistic practices – from conceptual art, through performance, to a new understanding of sculpture and painting that questioned the object. It appeared where the traditional work-object was being replaced by a process or a happening in constituting an *oeuvre*. Photography appears in two, not always clearly separated roles: as a form of documentation and as a means of expression or, in the words of Seth Siegelaub, as primary information. These two roles are often connected and the tension between them is one of the important conceptual problems of this period. Photography, henceforth, functioned not as neutral medium, but a conceptual riddle that challenged the relationship between object and process, action and its documentation; not as something external to art, but as a factor that affects art and sets it in motion.

These artists were not interested in photography as an artistic medium whose goal was producing images, an aesthetic framing, or a privileged shot. These artists took up photography precisely because it was not artistic, preferring its amateur aspects, which explains the apparent paradox whereby the use of photography in art did not in any way give photographers a privileged position. Photographers (in contrast to artists who used photography) were either treated as representatives of a conservative tradition or their role was limited to documentation.

The intense presence of photography in conceptual art and performance, its documentation of short-lived installations, its ability to treat sculpture as a happening, makes it very interesting. While a lot has been said about the role of documentation in the context of performance and conceptual art, collaboration between artists and

photographers has not been sufficiently explored – perhaps because it is a peripheral subject which can easily slip into the realm of anecdote. Since documentation seems to play a dominant role in reflection on photography, we propose to adopt another perspective, without losing sight of these better known issues. This other perspective that we are after is collaboration as process. In this context, it is worth recalling the experience of dancer and choreographer Yvonne Rainer, for whom, as for an entire generation of American artists of the 1960s and 1970s influenced by the ideas of Cage and developing his method of improvisation, collaboration was a very important working method. At the beginning of her artistic career, when dancing in pieces created by others, she used to ask herself: “How is it that I can express myself within the work of another artist?” Later, when creating her own shows, in which she increasingly allowed for improvisation by her dancers, she asked the question: “Is this still my work?” This experience was connected with a sense of losing control and with finding fulfillment in acting together with others. The collaboration between photographers and artists isn’t so defined: photographers would often renounce, to a certain degree, their position as creators. However, the questions remain the same: In what way can one be creative when following the ideas of another artist? How do two intentions become achieved within a single work? What does it mean to act within the boundaries set by another artist?

The use of photography was something integral to the art of this time, in the sense that the possibilities and problems brought up by the use of photography often defined the structure of the work. Correspondingly, we want to show that, to a certain degree, collaboration itself as a creative process was a similarly integral aspect of the art work. Acting together, referencing to another artist and their output can shape the work as well. This hypothesis, less obvious and not always true, is true in certain cases. What interested us when putting this exhibition together was the dynamic of the collaborations, the observation of oneself in the actions of another artist, the reflection on one’s own engagement and on the role of the documenting photographer. The impulse to work with another artist was realised in many ways. Collaboration would sometimes take the form of simply acting together, sometimes it would involve two parallel, mutually resonant, creative outputs or situations where work with another artist became the starting point for one’s own action. The line between renouncing one’s own voice and fulfilling oneself within the work of another artist, and expressing

oneself from an independent position, is very fine and often unwillingly overstepped.

The stories of collaboration we recount here might seem to have little in common: not all examples are taken from conceptual art or performance, and in some cases collaboration between artist and photographer was the result of a personal relationship. That which is outside of the frame is often as important as that which is within the frame. Here, the boundary between anecdote and the story of an art-work grows even more blurred. The examples of collaboration that we present often attracted us as much with the complexity of their creative processes, as with their stories from beyond the frame, that anyway exist within them. Therefore, in this guide to the exhibition we couldn't resist the pleasure of including a few anecdotes that are no less interesting than the rest of the story.

Hollis Frampton i Carl Andre poznali się jeszcze w liceum. Kilka lat później spotkali się znowu, w Nowym Jorku. Jak wspomina Frampton, obu często nie było stać na wynajmowanie mieszkania, bywało więc, że na przemian mieszkali u siebie. W czasie ich długich spotkań powstało „12 dialogów”, rozmów, które artyści prowadzili, pisząc na zmianę swoje kwestie na maszynie. Rozmawiali o tym, co ich pochtłaniało: o rzeźbie, literaturze, malarstwie, fotografii, o „niektórych poematach, muzyce, o pewnych czterdziestu zdjęciach i tym, co z tego wynika”. Frampton we wstępie do wydanej prawie 20 lat później książki *12 Dialogues 1962–1963* pisał: „Dialogi te trzeba czytać – jeśli w ogóle – jako antropologiczny dowód, mówiący o rytuale przejścia i o naturze przyjaźni”.

Frampton fotografował także rzeźby przyjaciela – Carl Andre tworzył wówczas proste drewniane formy, klocki i kolumny, które nawiązywały do podziwianego przez niego Constantina Brâncușiego. Jest to jedyna dokumentacja tych form, które o kilka lat poprzedzały minimalizm. Rzeźby spalił w kominku Richard Bellamy, jak na ironię – w przyszłości jeden z najważniejszych kolekcjonerów minimal i pop-artu, założyciel Green Gallery. Wynajawszy dawną pracownię

Hollis Frampton and Carl Andre met back in high school. A few years later they met again in New York. As Frampton recalls, often neither of them could afford to rent a flat, so at times it happened that they would put each other up. During their long encounters, “12 dialogues” was created – conversations between the artists that they took turns to type out on a type-writer. They would talk about things that fascinated them: sculpture, literature, painting, photography, about “certain poems, music, some forty photographs and consecutive matters”. Frampton, in the introduction to the book *12 Dialogues 1962–1963*, published nearly 20 years later, wrote; “I would urge that these dialogues be read, if they are to be read, as anthropological evidence pertaining to a rite of passage and to the nature of friendship”.

Frampton used to take photographs of his friend’s sculptures – Carl Andre was creating simple wooden forms, blocks and columns – references to Constantin Brâncuși whom he admired. This is the only documentation of these forms, which preceded minimalism by some years. The sculptures were burned in a fireplace by Richard Bellamy who, ironically, was to become one of the most important collectors of minimal and pop art in the future, and the founder of Green Gallery.

Framptona, potraktował rzeźby jako drewno na opał, podobnie jak celnicy 34 lata wcześniej zatrzymali wysłaną do Nowego Jorku rzeźbę Brâncușiego, biorąc ją za produkt przemysłowy. Negatywy i oryginalne odbitki zdjęć Framptona też najprawdopodobniej zginęły.

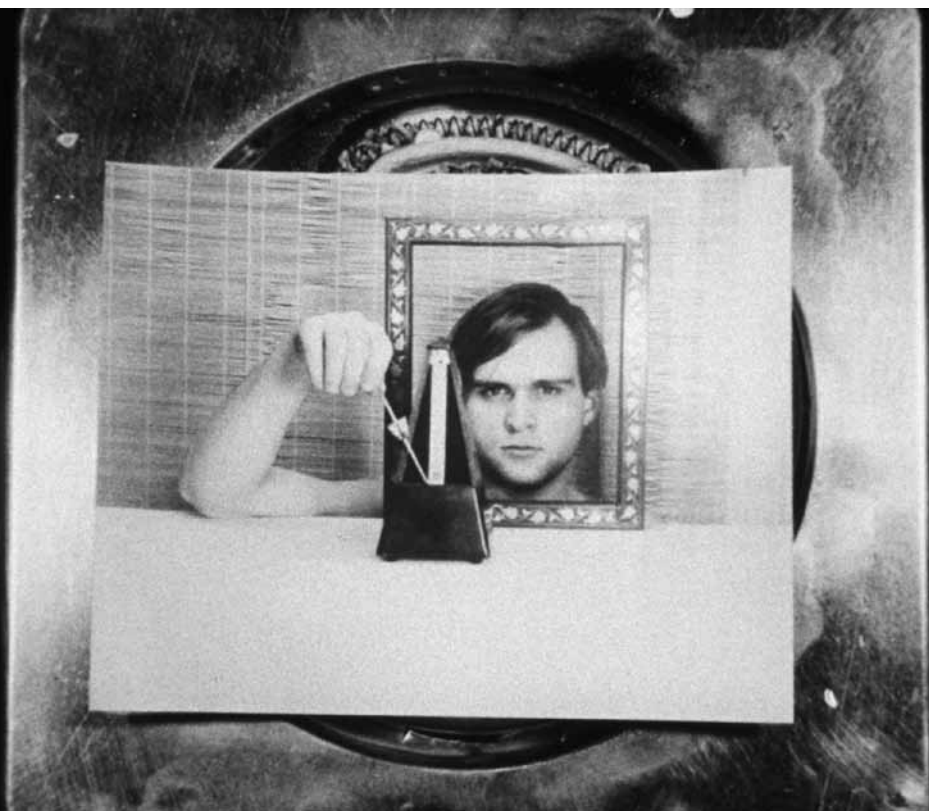
Poza Carlem Andre, Frampton fotografował innych swoich przyjaciół artystów, między innymi Franka Stellę, z którym zrealizował serię zdjęć *Sekretny świat Franka Stelli*. Sam mówił o swoich zdjęciach, że fotografował coś zawsze tylko dla konceptu. Niedługo później odszedł od fotografii i tworzył głównie filmy. (*nostalgia*), jeden z pierwszych filmów Framptona (część trylogii *Hapax Legomena*), jest portretem artysty w wieku młodzieńczym. Jak sam napisał, przyjął tę narzucającą się, choć niezbyt bliską mu konwencję autobiografii, ponieważ większość młodych ludzi oddaje się opowieściom autobiograficznym. Bohater opowiada o 13 zdjęciach, rzucając je na płonący palnik. Są wśród nich też dwa portrety protagonistów *Dialogów*.

Fragmenty książki Carla Andre i Hollisa Framptona *12 Dialogues 1962–1963* publikujemy na stronach 69–99.

Having rented Frampton's former studio, he treated the sculptures as fire wood, not dissimilarly to customs officers 34 years earlier intercepting Brâncuși's sculpture when it was sent to New York and which they took for industrial product. The negatives and original prints of Frampton's photographs have probably vanished, too.

Apart from Andre, Frampton photographed other artist friends of his, among them Frank Stella with whom he made a series of photographs titled *The Secret World of Frank Stella*. Speaking of his photographs, he said that he had always photographed simply to a concept. Not long after, photography was no longer his preoccupation and he made mainly films. One of his first films, (*nostalgia*), (a part of the trilogy *Hapax Legomena*), is a portrait of the artist as a young man. As he wrote himself, he took up the suggestive, though not very close to his heart, convention of autobiography because most young people give themselves over to autobiographical stories. The character tells of 13 photographs while throwing them into a gas burner. Among them are two portraits of the protagonists of *12 Dialogues*.

Excerpts from *12 Dialogues 1962–1963* are published on pages 69–111 of this book.





Eustachy Kossakowski był fotoreporterem pracującym dla czasopism „Polska” i „Stolica”, kiedy na początku lat 60. zaprzyjaźnił się z grupą artystów i krytyków, przyszłych założycieli Galerii Foksal w Warszawie. Na ich wspólny czas, bardzo ważny pod względem artystycznym, składały się nie tylko oficjalne wydarzenia, ale też to, co działo się w miejscach prywatnych i w sytuacjach towarzyskich. W przesuwaniu granic wypowiedzi artystycznej, kwestionowaniu tradycyjnych form prezentacji sztuki, wychodzeniu poza galerię, naturalny był współdziałanie artystów i krytyków. Choć miejsce fotografów w Galerii Foksal odpowiadało ogólnej hierarchii, jaka panowała w tym czasie (nie tylko w Polsce) – ich rolę ograniczano do dokumentacji – Kossakowski, podobnie jak drugi związany z galerią fotograf, Tadeusz Rolke, był nie tylko obserwatorem, ale też uczestnikiem wydarzeń.

Współpraca z Edwardem Krasieńskim jest chyba najciekawszą spośród relacji Kossakowskiego z artystami, bo najdalej wykracza poza czystą dokumentację. Najwcześniejsza ze wspólnych sesji fotograficznych – *Dzida* miała miejsce w 1963 lub 1964 roku w Zalesiu, w domu Krasieńskiego. Artysta, który w tym czasie wypróbował różne sposoby umieszczania swoich prac w przestrzeni, zainstalował rzeźbę w polu.

Eustachy Kossakowski was a photo journalist working for the magazines “Polska” and “Stolica”, when, at the beginning of the 60s, he formed friendships with a group of artists and critics – the future founders of the Galeria Foksal in Warsaw. Their time together, very important from an artistic point of view, consisted not only of official events, but also of private and social situations. In pushing the boundaries of artistic expression, questioning traditional ways of presenting art, and moving beyond the gallery, collaboration between artists and critics was all quite natural. Although the position allocated to photographers conformed to a general hierarchy in place at the time, and not only in Poland – their role being limited to documentation – Kossakowski, like Tadeusz Rolke, another photographer connected with the gallery, was not only an observer, but also a participant in the events.

Kossakowski’s collaboration with Edward Krasieński is perhaps the most interesting among his relationships with artists because it goes the furthest beyond pure documentation. The earliest of their collaborative photographic sessions – *Spear* took place in 1963 or 1964, at Krasieński’s home in Zalesie. Krasieński, who was at that time experimenting with various ways of positioning his works in

Sfotografował ją Kossakowski, w kilkunastu ujęciach tworząc bardzo silny obraz zamieniający tę pracę w pewną sytuację. Stworzona przez fotografa seria kilkunastu ujęć funkcjonuje niezależnie od obiektu – *Dzidy*, uważanej za pracę zaginioną. Niedawno odnalazła się druga praca z tej serii, *Dzida wielka*, która wiele lat leżała pod łóżkiem artysty.

Na zdjęciach Kossakowski uchwycił „taniec” artysty z *Dzidą* – nawet, jeśli dzieje się to mimochodem, jest świadectwem charakterystycznej dla Krasińskiego cechy: lubił być fotografowany ze swoimi rzeźbami, kiedy wykonywał przy nich jakieś czynności lub nimi manipulował. Ten gest zmienia znaczenie prac, rzeźba przestaje być tylko przedmiotem, staje się pewną sytuacją i czynnością. Często w dodatku taką, w której Krasiński nie bez radości, jak się zdaje, skazuje się na przegraną. Najbardziej znanym, powtarzanym przez Krasińskiego przez całe życie gestem, było naklekanie niebieskiego paska. Pasek niebieskiej taśmy scotch pojawił się w 1968 roku, kiedy artysta nakleił go na domu w Zalesiu, drzewach, swojej córce i przyjaciołach. Sfotografował to właśnie Kossakowski.

Rzeźby Krasińskiego Kossakowski fotografował też w pracowni malarza Henryka Stażewskiego – w małym pokoju, w którym

space, installed his sculpture in a field. Kossakowski photographed it in a dozen or so framings creating a very cogent image, transforming the work into a specific situation. A series of approximately a dozen compositions created by the photographer function independently of the object – *Spear* – now considered lost. Recently, a second work from this series was found – *Great Spear*, which for many years had been under the artist’s bed.

In his photographs, Kossakowski caught the artist’s “dance” with *Spear* – even though it appears incidental – it bears witness to a trait proper to Krasiński; he liked being photographed with his sculptures when he was doing something around them, or manipulating them. These gestures change the meaning of the works, the sculpture ceases to be merely an object and becomes a certain situation, an action. In addition, it becomes an action in which Krasiński, not without a certain pleasure it seems, puts himself in a disadvantageous position. The most well known gesture, often repeated by Krasiński, was affixing a blue stripe. A strip of blue scotch tape appeared in his practice in 1968 when the artist stuck it onto the house in Zalesie, on surrounding

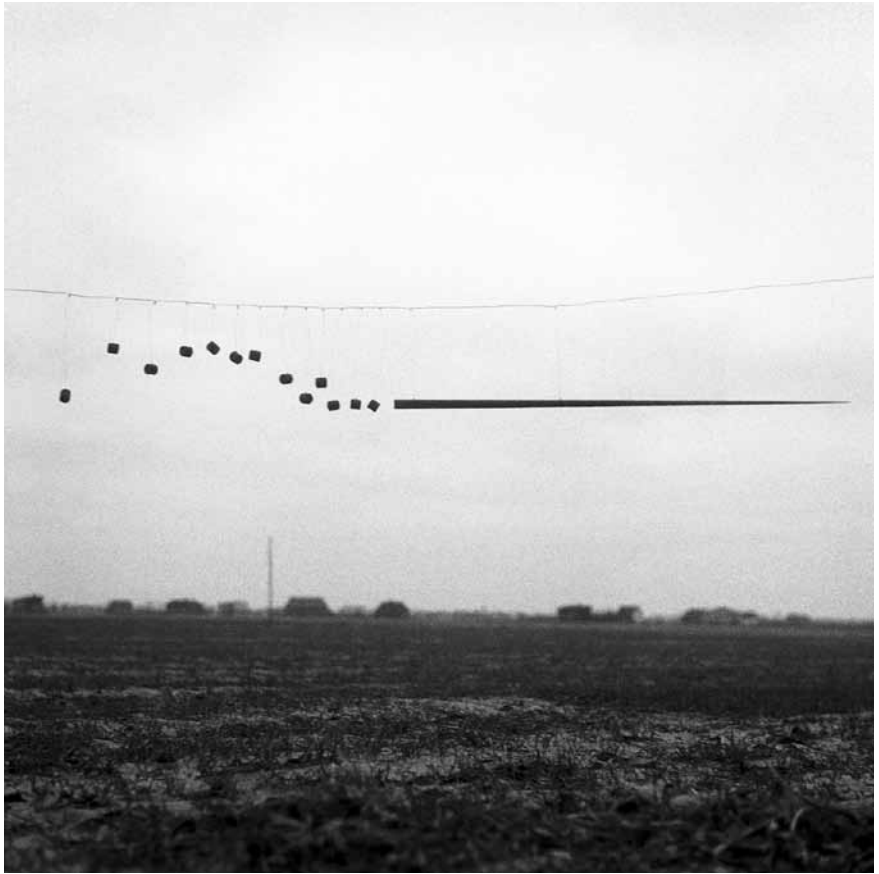
Krasiński zamieszkał. Te rzeźby, którymi później, po śmierci Stażewskiego, Krasiński obejmie całe mieszkanie, zamieniając je w instalację, tutaj wyglądają bardzo skromnie. *N...* (*Interwencja 4, Zygzak*) sfotografował Kossakowski w pracowni Stażewskiego w 1969 roku. Na zdjęciach ciągnięta przez artystę rzeźba nabiera nowego znaczenia – w kolejnych ujęciach Krasiński staje się coraz cieńszą sylwetką, oddalającą się od nas na końcu rozwijającego się zygzaka. W serii 12 fotografii *J'ai perdu la fin* z rzeźby nie pozostaje już nic samodzielnego, jest tylko artysta w dziwnym tańcu miotający się ze zwojem liny, której koniec zgubił.

Fotografia, bardzo ważna w pracach Krasińskiego, pojawia się jakby mimochodem. Działanie mimochodem dotyczy zresztą nie tylko fotografii, jest nie tylko sposobem działania w sztuce, ale też cechą osobowości, którą Kossakowskiemu udało się uchwycić.

trees, on his daughter and friends. And it was Kossakowski who photographed it.

Kossakowski also photographed sculptures by Krasiński in the studio of the painter – Henryk Stażewski – in a small room which had Krasiński moved into. These sculptures which later, after Stażewski's death, Krasiński would populate the whole flat with, turning them into an installation, look here very modest. *N...* (*Intervention 4, Zig-zag*) was photographed by Kossakowski in Stażewski's studio in 1969. In the photographs, the sculpture is dragged by the artist and takes on another meaning – in successive shots Krasiński becomes an ever thinner silhouette, moving away from us at the end of an unwinding zigzag. In a series of 12 photographs titled *J'ai perdu la fin*, nothing from the sculpture remains self-sufficient, there is only the artist in a strange dance thrashing about with a tangle of rope, the end of which he's lost.

Here photography, very important in the works of Krasiński, appears as quite incidental. However, this acting in passing, as it were, applies not only to the photography – is not only an artistic procedure – but is also a characteristic of the artist's personality that Kossakowski managed to capture.





Edward Krasiński, *Dziś / Spear*, Zalesie, ca. 1963–64, fot. Eustachy Kossakowski
© Anka Praszowska. Negatywy są własnością Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie / Negatives owned by: Museum of Modern Art in Warsaw





Edward Krasinski, N... (*Interwencja 4, Zygzak*) / N... (*Intervention 4, Zig-Zag*), 1970, fot. Eustachy Kossakowski
© Anka Praszowska. Negatywy są własnością Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie / Negatives owned by: Museum of Modern Art in Warsaw





Pracownia artysty / The artist's studio, Warszawa, 1970
© Anka Praszowska. Negatywy są własnością Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie / Negatives owned by: Museum of Modern Art in Warsaw

Paul Thek i Peter Hujar przez kilka lat byli parą, a przez całe życie bliskimi przyjaciółmi. Pod koniec lat 50., gdy Hujar poznał Theka i jego znajomych z nowojorskiej szkoły artystycznej Cooper Union, był już znanym fotografem mody. W wolnym czasie fotografował wyludnione ulice opuszczonych dzielnic miasta, robił też zdjęcia przyjaciołom. Thek tworzył rzeźby, obrazy i instalacje. W latach 60. był w Nowym Jorku bardzo ważnym artystą, potem trochę zapomnianym.

Kiedy w 1962 roku Hujar przebywał na półrocznym stypendium w Rzymie, Thek odbył swoją pierwszą podróż po Europie. Spotkali się we Włoszech. Rok później, w czasie wspólnej podróży po Sycylii, odwiedzili katakumby w Palermo. Ta wizyta miała ogromne znaczenie dla obu artystów. Hujar zrobił wówczas serię czarno-białych zdjęć, które są jednymi z jego najbardziej znanych prac i jednymi z najpiękniejszych portretów. Obok zdjęć przedstawiających zmumifikowane zwłoki, są też zdjęcia jego ukochanego przyjaciela wśród martwych ciał. Wiele lat później, w 1976 roku, Hujar wydał książkę *Portraits in Life and Death*, w której zestawiał zdjęcia z katakumb z portretami.

Zdjęcia w pracowni Theka powstały w 1967 roku, kiedy artysta pracował nad ostatnią instalacją, zrealizowaną przed tym,

Paul Thek and Peter Hujar were for a few years a couple, and for a whole lifetime close friends. At the end of the 1950s, when Hujar met Thek and his acquaintances from the New York art school Cooper Union, he was already an acknowledged fashion photographer. In his free time he would photograph the empty streets of deserted quarters of the city, and take photos of friends. Thek created sculptures, paintings, and installations. In the 60s he was a very important artist in New York, later he became somewhat forgotten.

When, in 1962, Hujar was living in Rome on a half-year grant, Thek went on his first trip to Europe. They met in Italy. A year later, during their trip to Sicily, they visited the catacombs in Palermo. This visit was of great importance for both artists. Hujar made a series of black-and-white photographs which are some of his best known works and most beautiful portraits. Besides the photographs depicting mummified cadavers, there are pictures of his beloved friend among the dead bodies. Many years later, in 1976, Hujar published a book *Portraits in Life and Death*, where he juxtaposed the photographs from the catacombs with portraits.

jak na stałe wyjechał do Europy – *The Tomb*. W tej dziwnej maskaradzie, sfotografowanej przez Hujara, Thek maluje naturalnej wielkości kukłę – podobiznę siebie zmarłego. Zdjęcia Hujara są podwójnymi portretami: fragmentów ciała przyjaciela oraz przedstawiających te same części ciała rzeźb Theka. Zestawiając portrety przyjaciela ze zdjęciami jego rzeźb, Hujar wykonał podobny gest jak w książce *Portraits in Life and Death*. Fotografie Hujara miały zawsze w sobie coś z portretów, nawet wówczas, gdy ich tematem były rzeźby, miasto czy przedmioty.

Ze współpracy Theka i Hujara zachowała się jeszcze interesująca seria zdjęć, których nie pokazujemy na wystawie: portrety Theka i erotyczne zdjęcia, na których Thek przed obiektywem uwodzi fotografa i swojego przyjaciela.

The photographs Hujar took in Thek's studio were taken in 1967, when the artist was working on the last installation he created before he left permanently for Europe – *The Tomb*. In this strange masquerade photographed by Hujar, Thek paints a life-size dummy – an effigy of himself dead. The photographs by Hujar are double portraits – of fragments of his friend's body parts and of the same body parts from Thek's sculptures. By juxtaposing the portraits of his friend with the photographs of his sculptures, Hujar executed a similar gesture as in his book – *Portraits in Life and Death*. Photographs by Hujar always had something of the portrait about them, even when they had sculptures, the city or objects as a subject.

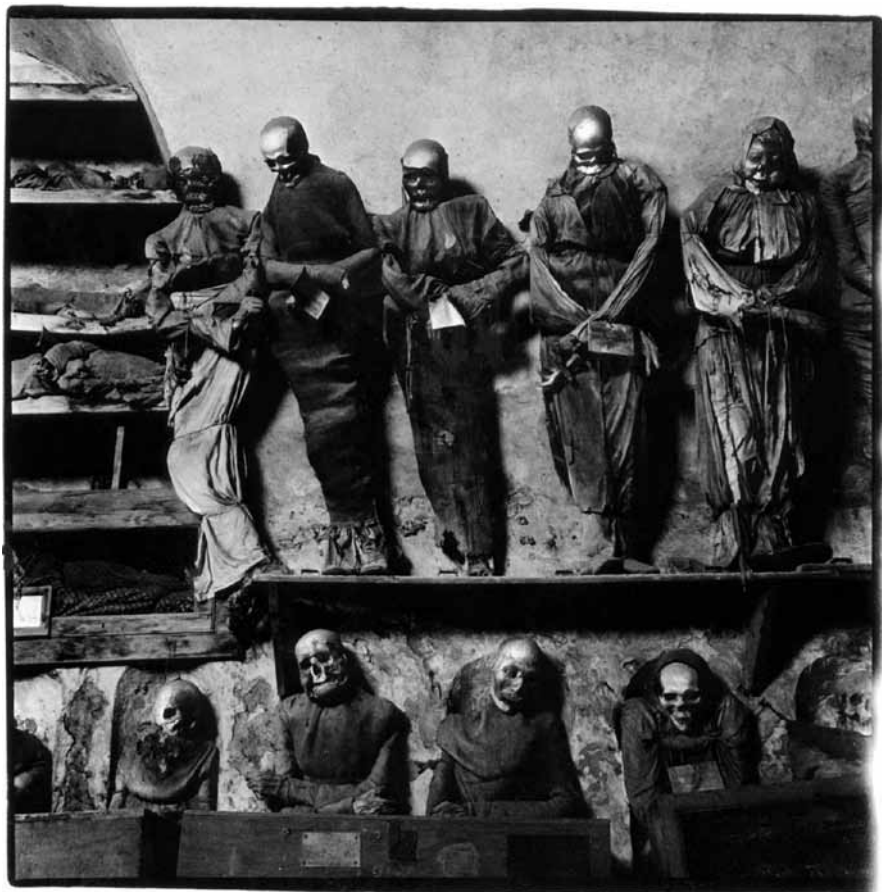
An interesting series of photographs from Thek and Hujar's collaboration that we are not showing also survive – erotic portraits of Thek, seductive in front of the lens, with his photographer and friend.



Peter Hujar, *Paul Thek masturbujący się / Paul Thek Masturbating*, 1967
© The Peter Hujar Archive. Dzięki uprzejmości / Courtesy of Matthew Marks Gallery



Peter Hujar, *Katakumby w Palermo # 10 / Palermo Catacombs # 10*, 1963
© The Peter Hujar Archive. Dzięki uprzejmości / Courtesy of Matthew Marks Gallery



Peter Hujar, *Katakumby w Palermo #11 / Palermo Catacombs #11*, 1963
© The Peter Hujar Archive. Dzięki uprzejmości / Courtesy of Matthew Marks Gallery



Peter Hujar, *Paul Thek z wypchanymi zwierzętami / Paul Thek with Studio Animals*, 1965
© The Peter Hujar Archive. Dzięki uprzejmości / Courtesy of Matthew Marks Gallery

O swoich pracach z Tiborem Hajasem János Vető powiedział: „To nie była sztuka konceptualna, to była opera!”

Hajas i Vető poznali się w połowie lat 70. Hajas był jednym z najbardziej charyzmatycznych węgierskich artystów tego czasu i mistrzem dla młodszego o kilka lat Vető. Vető fotografował wówczas swoich przyjaciół z Budapesztu; jak sam mówił, były to portrety zwykłych ludzi, ale wykonane tak, jakby byli gwiazdami, na modłę zachodnich kolorowych czasopism. Hajas napisał tekst do jednej z pierwszych wystaw Vető. Z tych portretów i tekstu Hajasa wziął się pomysł na film *Pokaz mody własnej*, którego Hajas był reżyserem, a Vető operatorem: przypadkowi przechodnie, mieszkańcy Budapesztu, na prośbę artystów pozowali przez kilka sekund do kamery.

Najbardziej intensywna współpraca artysty i fotografa przypadła na lata 1978–80, przerwała ją tragiczna śmierć Hajasa w wypadku samochodowym. Artyści byli bardzo bliskimi przyjaciółmi. Przez dwa lata zrealizowali w Budapeszcie kilkanaście sesji fotograficznych: w pustych mieszkaniach Vető fotografował Hajasa pozującego do obiektywu. Niektóre z sytuacji przypominają performanse Hajasa, w których artysta nieraz narażał się na fizyczne zranienie. Jak mówił Vető, w ich sesjach

János Vető once said about his work with Tibor Hajas: “It was not conceptual art, it was opera!”

Hajas and Vető met in the mid 1970s. Hajas was one of the most charismatic Hungarian artists of that time and a mentor to Vető, younger by a few years. At that time, Vető was photographing his friends in Budapest. As he put it, they were photographs of regular people executed as though they were stars, in the manner of Western colour magazines. Hajas wrote a text for one of Vető’s first exhibitions. Out of these portraits and the text by Hajas came the idea for a film called *Self-Fashion Show*, directed by Hajas, with Vető behind the camera. Random passers-by, inhabitants of Budapest, would, at the artists’ request, pose for a few seconds for the camera.

The most intensive period of collaboration between the artist and the photographer happened between 1978–80; it was interrupted by the tragic death of Hajas in a car accident. The artists were very close friends. During a two-year period, they realised a dozen photographic sessions – Vető would photograph Hajas posing for the lens in empty flats in Budapest. Some of the situations bring to mind Hajas’s performances where, not infrequently, he put himself at physical risk. As Vető

nie było nic brutalnego, fotografie inscenizowali z myślą o obrazie. Niesamowite światło na zdjęciach pochodziło z wybuchów magnezji, której przed wynalezieniem flesza używano jako dodatkowego światła. W latach 70. wykorzystywano ją w fotografii przemysłowej, Vető miał dostęp do tego materiału, ponieważ dla zarobku fotografował tunele. Hajas często używał magnezji w swoich performansach dla jej mocnego efektu – rozbłyskujący na kilka sekund wybuch był jak powidok.

W 1979 roku, podczas performansu wykonywanego do filmu *Psyche* znanego awangardowego reżysera Gábora Bódy, Hajas w wybuchu magnezji poparzył sobie twarz. Szpitalne portrety artysty z obandażowaną głową są nazwane *Psyche*. Na wystawie pokazujemy też zdjęcia z dwóch sesji zatytułowanych *Biczowanie obrazu*. W tej i w kilku innych sesjach fotograficznych uczestniczyła przyjaciółka i miłość obu artystów.

Hajas i Vető wspólnie wybierali zdjęcia, które naklejali na płótno i podpisali: „Hajas, fotografie: Vető”. Powstało 16 takich *tableaux*. Na wystawie pokazujemy nowe odbitki, ujęcia wybrane przez Vető.

said, in their sessions there wasn't anything brutal, the photographs were a sort of *mise en scène*, with an image in mind. The unworldly light came from explosions of magnesium, used before the invention of the electric flash, as a source of additional light. In the 70s it was still used in industrial photography, Vető had access to this material because he worked for professionally photographing tunnels. Hajas often used magnesium in his performances for its strong effect – a flare of a few-second explosion was like an after-image.

In 1979, during a performance executed for the film *Psyche* by well known avant-garde director Gábor Bódy, Hajas burnt his face in an explosion of magnesium. Hospital photographs of the artist with his head covered in bandages are also titled *Psyche*. At the exhibition we also present photographs from two sessions entitled *Image Whipping*. This and other photographic sessions involved the participation of a female friend beloved of both artists.

Hajas and Vető would chose photographs together, glue them onto a canvas and sign: “Hajas, photographs: Vető”. There were 16 such *tableaux*. For the exhibition we present new prints chosen by Vető.





Dla wielu artystów z Zagrzebia Tomislav Gotovac był żywą legendą i mistrzem. Podziwiali go nie tylko za jego twórczość, ale też za nieskrępowany sposób życia. Dla Gotovaca, który kochał kino tak bardzo, że spędzał większość czasu w filmotece, oglądając te same filmy po wielokroć, najważniejszym środkiem wyrazu był film. Tworzył także performanse, kolaże i prace fotograficzne – te ostatnie prawie wyłącznie z pomocą zaprzyjaźnionych fotografów. Gotovac traktował swoje prace fotograficzne jak przedłużenie pracy nad filmem, fotografów zaś tak, jak reżyser traktuje kamerzystów, czyli jako wykonawców swojego zamysłu. Powodowało to niekiedy nieporozumienia: fotografowie uważali te zdjęcia za własne prace, podobnie – jak o swojej twórczości – myślał o nich Gotovac. Lubił pracować z wieloma fotografami, bo każdy z nich wnosił swój sposób widzenia rzeczy.

Współpraca Tomislava Gotovaca z Žarko Vijatovićem opierała się na bardzo bliskiej i trwającej wiele lat przyjaźni. Artyści spotkali się w 1990 roku, wiele lat młodszy Žarko prowadził w Zagrzebiu galerię. Z zaprzyjaźnionym artystą Goranem Trbuljakiem planowali we trójkę założyć grupę artystyczną, skończyło się jednak na nieformalnej grupie VIGO, której członkami byli Vijatović i Gotovac.

For many artists from Zagreb, Tomislav Gotovac was a living legend and a master. He was admired not only for his work but also for his unhindered life-style. For Gotovac, who loved cinema so much that he would spend most of his time in the film archive watching the same films time and time again, the most important means of expression was indeed film. He created performances, collages and photographic works – the latter almost exclusively with the help of his photographer friends. Gotovac treated his photographic works as the extension of his work on film. As for photographers, he would treat them as a film director treats his cameramen, namely as the executors of his creative idea. It would cause misunderstandings at times – the photographers considered these works as their own, while Gotovac also thought of them as his creative output. He liked working with several photographers because each of them brought their own way of looking at things.

The collaboration between Gotovac and Žarko Vijatović was based on a very close and long-lasting friendship. The artists met in 1990, Žarko – younger by many years – ran an art gallery in Zagreb. With another artist friend, Goran Trbuljak, they planned to form an art

Gotovac i Vijatović wykonali kilka sesji fotograficznych w kamienicy przy ulicy Krajiška 29, w której mieszkał artysta. Wszystkie zdjęcia z tej serii są portretami Gotovaca pozującego w różnych przestrzeniach budynku. Na wystawie pokazujemy wybór zdjęć z tego cyklu, całość obaj artyści zamierzali wydać w postaci książki. Pierwsze zdjęcia powstały na dachu kamienicy niejako przypadkiem: Gotovac pozował z kijem baseballowym do fotografii, którą artyści chcieli zamieścić w jednej z brukowych gazet w rubryce z wiadomościami sportowymi, by tym gestem uczcić opiewane przez rząd sukcesy jugosłowiańskiej drużyny baseballowej. Pomysł szybko przekształcił się w coś innego.

Zdjęcia zrobione w mieszkaniu są jednymi z niewielu, które pokazują tę bardzo ważną dla Gotovaca przestrzeń. Mieszkanie jest tutaj jeszcze dość puste, w następnych latach zmieniło się w jeden wielki kołaż. Na niektórych zdjęciach Gotovac, pozując, nawiązywał do swoich ulubionych filmów, na przykład do ekspresjonistycznego kina niemieckiego. Kolorowe zdjęcia zrobione na schodach powstały 18 lat później, w 2008 roku, dwa lata przez śmiercią Gotovaca, kiedy artyści, po kilkuletniej przerwie w kontaktach, powrócili do współpracy nad cyklem *Krajiška 29*.

group which ended up as the informal group VIGO, with Vijatović and Gotovac as members.

Gotovac and Vijatović executed several photographic sessions in a tenement at 29 Krajiška Street where the artist lived. All the photographs from this series are portraits of Gotovac posing in different spaces of the building. In the exhibition we present a selection from this series. Both artists planned to publish the entirety of it in book form. The first photographs were taken on the roof of a building, by accident, as it were. Gotovac was posing with a baseball bat for a photograph that the artists wanted to place in one of the tabloid news papers amongst the sports news in order to celebrate, through such a gesture, the successes of the Yugoslavian baseball team extolled by the government. The idea quickly turned into something else.

The pictures taken in the flat are among the few that show this space which was very important to Gotovac. The flat is still quite empty here; in the following years it turned into one big collage. In certain photographs, Gotovac referred, by posing, to his favourite films – for instance German expressionist cinema. The colourful photographs taken on the stairs were created 18 years later, in 2008, two years before

Na wystawie pokazujemy także serię ośmiu zdjęć powstałych w studio rzeźbiarza Ivana Kozaricia, przyjaciela obu artystów. Jak opowiada Vijatović, Gotovac długo prosił Kozaricia, żeby ten wyrzeźbił jego portret, aż wreszcie pojawił się w jego pracowni i udawał własny rzeźbiarski autoportret.

Gotovac's death, when the artists, after a few years of not being in touch, resumed their collaboration on the series *29 Krajiška Street*.

In the exhibition, we also show a series of eight photographs taken in the studio of sculptor – Ivan Kozarić, a friend of both of the artists. As Vijatović recounts, Gotovac kept asking Kozarić to have his portrait sculpted by him; in the end he showed up in his studio and pretended to be his own sculptural auto-portrait.



Žarko Vijatović, Tomislav Gotovac, *Krajiška 29*, 1990
Dziękuję uprzejmości / Courtesy of Žarko Vijatović





Fotografia *Twilight* została zainscenizowana w lofcie nowojorskiej artystki Joan Jonas i wykonana przez jej przyjaciółkę, fotografkę i malarzkę Gwenn Thomas. Zdjęcie jest autonomicznym obrazem, kondensującym jedną myśl z performansu Jonas o tym samym tytule. W performansie „Jonas, oświetlona światłem monitora, przechodzi w tę i z powrotem przez niewielkie drewniane hula-hop. Scena podzielona jest ekranem, po jego jednej stronie jeden z performerów śpiewa, wydobywając głos przez papierową tubę, a inni przechadzają się w tę i z powrotem. Po drugiej stronie ekranu, wpasowując się w hula-hop, Jonas przyjmuje pozycję embrionalną i kiwa się w tył i w przód”. Jonas wielokrotnie inscenizowała swoje performanse na potrzeby dokumentacji. Jak pisała, wymagało to pewnego przekładu, myślenia o scenie i scenerii w kategoriach czysto wizualnych, jako o zatrzymanym obrazie. Thomas i Jonas sfotografowały nie cały performans, ale tę jedną scenę.

Performanse Joan Jonas miały często charakter instalacji, w których wykorzystywała wcześniejsze zapisy swoich działań: fragmenty nagrane na wideo czy fotografie, rozbijając w ten sposób jednoczesność spektaklu.

The photograph *Twilight* was staged in the loft of New York artist Joan Jonas, and executed by her friend, photographer and painter, Gwenn Thomas. The photograph is an autonomous image highlighting one concept from a performance by Jonas of the same title. In the performance, “Jonas, illuminated by the light of a screen, walks back and forth through a small wooden hula-hoop. The scene is divided by a screen; to one side of it, one of the performers is singing through a paper tube and the others are walking back and forth. To the other side of it, fitting herself in the hula-hoop, Jonas assumes the foetal position and swings back and forth”. Jonas has repeatedly staged her performances for the purposes of documentation. As she wrote, it requires a certain translation, thought given to the scene and the setting in purely visual categories, as in a frozen image. Thomas and Jonas didn’t photograph the whole performance but just this one scene.

Performances by Joan Jonas often had the character of an installation, where she would use earlier records of her actions — fragments recorded onto a video or photographs, in this way breaking the simultaneous reading of a spectacle.



*Joan Jonas w „Twilight” / Joan Jonas in „Twilight”, 1975, fot. Gwenn Thomas
Dziękuję uprzejmości / Courtesy of Gwenn Thomas*

W 1974 roku, w czasie festiwalu sztuki „Projekt 74”, nowojorski artysta Jack Smith wykonał performans w kolońskim zoo. Przechadzając się między wielbłądami i gorylami, raz w kapeluszu z piórami, a raz znowu w stroju turysty na safari, Smith wygłosił prześmiewczą mowę na temat wszelkiej maści „rentierów sztuki”: muzeów, marszandów i krytyków. Performans zatytułowany *Fear Ritual of Shark Museum* był zainscenizowany dla fotografii i pomyślany z góry jako praca w formie publikacji. Dokumentowała go malarka i fotografka Gwenn Thomas. Z jej zdjęć Smith stworzył komiks, który ukazał się na łamach czasopisma „Avalanche”.

Jack Smith był w Nowym Jorku postacią-legendą: aktorem, twórcą filmów, performansów i fotografii. Tworzył dziwne obrazy filmowe, pozbawione ciągłości narracyjnej, czerpiące z kiczowatych filmów hollywoodzkich z lat 30. i 40. Filmy Smitha swój niezwykle efektowny zawdzięczały marnej technice, ślapstickowym żartom i zaludniającym je niezwykle postaciami z otoczenia artysty. Estetycznie były tak wywrotowe i oryginalne, i tak dalekie od chłodnej sztuki minimalistycznej tego czasu, że początkowo nawet wielu artystów nie traktowało ich poważnie. Tony Conrad, reżyser i twórca muzyki do filmów Smitha, wspominał

In 1974, during the art festival “Project 74”, New York artist Jack Smith executed a performance in the Cologne zoo. Walking among camels and gorillas, one time in a hat with feathers and again in a tourist safari outfit, Smith pronounced an irreverent speech about all sorts of „art landlords”: museums, art dealers and critics. The performance entitled *Fear Ritual of Shark Museum*, was made to be photographed and intended for publication only. It was documented by painter and photographer Gwenn Thomas. With her photographs, Smith created a comic strip published in the magazine “Avalanche”.

Jack Smith was a legendary figure in New York: an actor, filmmaker, performance artist and photographer. He created strange films, without continuity of narration, drawing on Hollywood kitsch films of the 1930s and 40s. Smith’s films owe their unusual effect to the poor technique, slapstick jokes, and extraordinary characters from the artist’s milieu that populated them. Aesthetically they were so outrageous and original and so far from the cool minimalist art of that time that at first even many artists didn’t take them seriously. Tony Conrad, a film director and the composer of the music for Smith’s films, recalled his encounter

swoje zetknięcie z artystą jako estetyczny szok, którego wyzwalający charakter docenił nie od razu.

Flaming Creatures, jedyny z filmów Smitha, który był pokazywany w kinach, wywołał skandal, a reżyserowi wytoczono proces o propagowanie pornografii. Następnym filmów artysta nie pokazywał w kinach. Więcej nawet – po to, żeby nikt nie mógł ich zawłaszczyć, nigdy ich nie kończył. Montował je na żywo podczas projekcji-performansów w swoim lofcie, który orientalizującą scenografią przypominał jego ukochane stare filmy. Filmom towarzyszyła grana na żywo muzyka i projekcje slajdów.

Mniej znaną częścią twórczości Smitha są fotografie. Estetyka, kostiumy, postacie i sceneria tych zdjęć łączą się często z konkretnymi filmami. Uczestnikami sesji fotograficznych byli członkowie nowojorskiej bohemy, których Smith nazywał „istotami” albo „Gwiazdami Cinemaroca”, swojego wymyślnego studia filmowego. Jednego ze swoich aktorów ochrzcił „Mario Montez”, na cześć ukochanej Marii Montez, latynoskiej gwiazdy kina lat 30. i 40., której nikły talent aktorski jedynie dodawał w oczach Smitha doskonałości. Jeden z uczestników sesji fotograficznych Smitha tak je wspominał: „On dokonywał przemiany

with the artist as an aesthetic shock, the liberating character of which he had not appreciated straight away.

Flaming Creatures, the only film by Smith that was shown in cinemas resulted in a scandal and the director was sued for promoting pornography. Subsequent films he didn't screen in cinemas. Furthermore, in order not to allow any appropriation, he wouldn't complete them. He edited them in public during screenings of his performances in his loft. By virtue of their orientalisng aesthetic, they brought to mind his beloved old films. The films were accompanied by live music and slide shows.

A lesser known part of Smith's work are his photographs. The aesthetics, costumes, characters and setting of these photographs often refer to specific films. The participants in these photographic sessions were members of the New York Bohemia whom he called "creatures" or the "Stars of Cinemaroc" – his made-up film studio. He christened one of his actors "Mario Montez" in tribute to his adored Maria Montez, a Latino star of 1930s and 40s cinema. Her meagre acting talent only added to her perfection in Smith's eyes. One of the participants in Smith's photographic sessions recalls: "He was a

na ludziach, którzy osiągnęli efekt artystyczny, o jaki mu chodziło, bo miał zdolność zmieniania ludzi, jak guru. (...) Te sesje były niezwykle gorące. Jack zawsze szukał istoty swoich modeli. Trochę jak psychoanalityk. Czasami ludzie wychodzili, płacząc. Nie można było mu ufać. Był bardzo okrutny”.

Smith należał do bohemy, do świata artystycznego, który jeszcze nie uległ instytucjonalizacji. Jak każdy „artysta artystów” miał ogromne znaczenie dla twórców, ale pozostawał całkowicie na marginesie oficjalnej kultury. Nie nosił instytucji artystycznych i luminarzy kultury, zwanych przez niego „rentierami” żerującymi na sztuce i zdolnymi spłycić każdą oryginalną ideę. Jego idee dopiero zaczerpnięte przez innych artystów wchodziły do głównego obiegu, najbardziej spektakularnie w przypadku Andy’ego Warhola. Smith nie był tylko ekscentrykiem, ale miał też zdecydowane poglądy na temat tego, jak powinien wyglądać świat, swoją sztukę rozumiał jako sprzeciw wobec ideałów kapitalistycznego społeczeństwa amerykańskiego.

transformer of people who got the artistic effects that he got, because he had a gift of changing people, like a guru. (...) These sessions were extremely arduous. Jack was always after the essence of his models. Kind of like a shrink. People would sometimes leave crying. You couldn't trust him. He was very cruel”.

Smith belonged to Bohemia, an art world that hadn't yet succumbed to institutionalisation. As every “artist's artist” he was of great importance to those engaged in the creative process, however, he remained totally on the margins of official culture. He couldn't stand art-related institutions and luminaries of the culture whom he dubbed “landlords”, feeding off art and able to flatten any original idea. Only when used by other artists did his ideas enter the mainstream, most spectacularly in the case of Andy Warhol. Smith wasn't only an eccentric but he had clear ideas about what the world should look like; he considered his art a protest against the ideals of the American capitalist society.



Gwenn Thomas, Jack Smith w swoim „Fear Ritual of Shark Museum” / Jack Smith in Jack Smith’s “Fear Ritual of Shark Museum”; Kolonia / Cologne, 1974
Dzięki uprzejmości / Courtesy of Gwenn Thomas & Exile Gallery, Berlin





Pokazując prace Babatte Mangolte, opowiadamy dwie historie: o jej bliskiej współpracy z choreografką i reżyserką Yvonne Rainer i o różnicy doświadczeń Mangolte związanych z fotografowaniem tańca i teatru, dwóch sztuk, które stawały przed nią bardzo różne wyzwania.

Babette Mangolte ukończyła studia operatorskie w szkole filmowej w Paryżu w 1966 roku. W latach 1968–70 była asystentką operatora kamery w filmach Marcela Hanouna. W 1970 roku przyjechała do Nowego Jorku, gdzie zobaczyła po raz pierwszy filmy eksperymentalne, których nie można było obejrzeć w Europie. Odkryła także teatr, taniec i performans, które podlegały tym samym radykalnym przemianom, co sztuka. W grudniu 1970 roku zaczęła fotografować teatr Richarda Foremana, do końca lat 70. dokumentując piętnaście sztuk. Z niezwykle żywą sceną tańca zetknęła się w 1971 roku, kiedy Yvonne Rainer zwróciła się do niej z propozycją pracy przy filmie *Lives of Performers* – to wówczas Mangolte zaczęła fotografować taniec.

Podczas gdy większość fotografów starała się uchwycić tancerzy w najbardziej fotogenicznej pozie, dla Mangolte ogromną rolę odgrywało przedstawienie głębi przestrzeni, kontekstu i elementów

In presenting the works of Babette Mangolte we tell two stories: her close relationship with the choreographer and director Yvonne Rainer, and the differences in Mangolte's experience of photographing dance and theater – two art forms with very different challenges.

Babette Mangolte graduated from a film school in Paris as a cinematographer in 1966, and between 1968 and 1970 she worked as an assistant camera operator on several feature films by Marcel Hanoun in Paris. She came to New York in October 1970 to explore experimental films that could not be seen in France at the time and discovered the local experimental scene not only in films but also in theater, dance, and performance art, that was concurrent with a radical transformation in the process of making art underway since the 1950s. She started photographing the theater of Richard Foreman in December 1970, and continued till the end of the 1970s, photographing 15 plays in 8 years. She discovered the vibrant dance scene in New York in late 1971 when she was contacted by Yvonne Rainer to shoot *Lives of Performers*. Rainer's first feature film was shot in April 1972. It is for the preparation for this film that Mangolte started photographing dance.

otoczenia. Próbowwała uchwycić charakter ruchu, indywidualny dla każdego artysty. Inne wyzwania niż fotografowanie tańca stawiało fotografowanie teatru. Na wystawie zestawiamy zdjęcia choreografii ze zdjęciami spektakli awangardowego reżysera Richrada Foremana.

Współpraca i przyjaźń Babette Mangolte z Yvonne Rainer miała ogromny wpływ na obie artystki. Rainer, która w latach 60. była wiodącą postacią w grupie tancerzy związanych z Judson Dance Theatre, wypracowała bardzo indywidualny język choreografii. Wychowana, podobnie jak całe pokolenie artystów, na ideach Cage'a, czerpała z jego metody improwizacji i tak też pracowała z tancerzami. Pod koniec lat 60. zrealizowała swój przełomowy spektakl *Mind is Muscle*, w którym większą rolę niż w poprzednich realizacjach odgrywał tekst. Zgodnie z założeniami minimalistycznego tańca, który włączał do choreografii codzienne czynności i zacierał granicę między spektaklem a próbą, Rainer łączyła grę z improwizacjami tancerzy, w których zachowują się oni w sposób codzienny.

Scenariusz filmu *Lives of Performers* powstał na jesieni 1971 roku, a środki na jego realizację pochodziły ze sprzedaży biletów na performans o tym samym tytule prezentowany w Whitney Museum w 1972

While most photographers tried to catch dancers in the most photogenic pose, for Mangolte the representation of the depth of space, the context and elements of the surroundings were of great importance in revealing the expressivity of each performer. She attempted to grasp the character of the movement, unique to each artist. Photographing theater presented yet another set of challenges, different than in the case of photographing dance. In the exhibition we juxtapose Mangolte's photographs of choreographies with the photographs of staged pieces by avant-garde director-playwright Richard Foreman. It is Foreman's theater work that lead Mangolte to still photography.

The collaboration and friendship of Babette Mangolte and Yvonne Rainer had a great influence on both artists. Rainer, who in the 1960s was a leading force in the dancers of the Judson Dance Theatre, developed a very individual language of choreography. Brought up, like the whole generation of artists, on Cage's ideas, she drew on his improvisation methods and followed them in her work with dancers. In the late 1960s Rainer made a break-through performance *The Mind is a Muscle*, where texts played a more important role than in previous productions. According to the principles of minimalist dance, which

roku. Fragmenty filmu zostały nakręcone wcześniej i były pokazywane w Whitney jako element performansu.

Mangolte fotografowała tancerzy w czasie prób i w czasie spektaklu, co przewidziane było w scenariuszu napisanym przez Rainer. Zdjęcia z prób pokazują nie tylko sam ruch, ale i atmosferę pracy, zaufanie panujące między Rainer i jej tancerzami. Praca kamery Mangolte w tych scenach także opiera się na improwizacji. Oddanie osobowości przyjaciółki i jej metody pracy było dla Mangolte bardzo ważne.

Na portrecie z Cape Cod mającym trafić na okładkę pisma „Avalanche”, a odrzuconym ostatecznie przez redakcję, Rainer nieprzypadkowo stoi odwrócona tyłem do kamery. Chcąc w relacji tancerza i publiczności uniknąć „uwodzenia” widza, w swoich choreografiach przyjmowała zasadę niepatrzenia widzom w oczy i podporządkowała jej ruch sceniczny.

Film *Lives of Performers* był debiutem reżyserskim Yvonne Rainer – po nim przestała zajmować się tańcem i zaczęła robić filmy. W przekładaniu spektakli na język filmu (*Lives of Performers* i późniejszy *Film About a Woman Who...*) ważną rolę odegrała Mangolte, która była operatorką kamery w obu realizacjach i fotografowała performanse,

incorporated everyday actions into choreography and blurred the boundary between performance and rehearsal, Rainer combined the choreography with dancer's improvisations, made when they moved casually.

Lives of Performers was scripted as a film by Yvonne Rainer in the fall of 1971 but funding came from the performance of the same name at the Whitney Museum in 1972. The film was partially shot before the public performance at the Whitney, in which some of what had been shot previously was projected to the audience. For the filming of *Lives of Performers* Mangolte filmed the dancers during rehearsals as part of Rainer's film script. The film shows not only the movements themselves but also the working atmosphere, the trust between Rainer and her dancers. Mangolte's camerawork in those scenes is also improvised.

The rendering of the personality of her friend and her method of work was very important to Mangolte.

In a portrait from Cape Cod, supposed to go on the cover of the magazine “Avalanche” but eventually rejected by the editors, Rainer, not by accident, stands with her back turned to the camera. Wanting to avoid any “seduction” in the relationship between the dancer and the

które dostarczyły funduszy na produkcję obu filmów. Filmy Rainer zbudowane są z luźno powiązanych scen i łączą komentarze czytane zza kamery, improwizacje aktorów, spontaniczne rozmowy nagrane w czasie prób, fotografie i sceny ze spektakli. Rainer wykorzystała materiał autobiograficzny, by w konwencji melodramatu opowiedzieć o swoim doświadczeniu i relacjach między tancerzami.

Na przełomie 1973 i 1974 swój pierwszy film wyreżyserowała Mangolte. W *What Maisie Knew* zaprzyjaźnieni z reżyserką artyści wykonują improwizacje – w jednej ze scen Rainer i tancerka przedstawiają za pomocą ruchu kolejne przymiotniki zaczynające się na literę „s”. Na wystawie pokazujemy drugi film Mangolte *The Camera: Je or La Camera: I* – filmowy autoportret, w którym reżyserka opowiada o fotografowaniu, relacji między fotografką a modelami, o sytuacji, jaką dla obu stron jest pozowanie do kamery.

Mangolte przestała fotografować taniec w latach 80., kiedy fotografię jako medium rejestracji zastąpiło wideo. Jeszcze w latach 70. zaczęła traktować swoje archiwum jako materiał i punkt wyjścia dla własnej twórczości, w której często wychodzi od doświadczenia,

viewer, she followed the rule of not looking into the eyes of the audience from her choreography, and submitted the stage movement to this rule.

The film *Lives of Performers* (1972), was Yvonne Rainer's début as a film director – subsequently she ceased her involvement in dance and started making films. In the process of translation of performances into the language of film (*Lives of Performers* and later *Film About a Woman Who...*) an important role was played by Mangolte, who was the camera-woman in both productions and had also photographed the performance events that sustained the funding for the making of each film. Rainer's films are built from loosely connected scenes and combine commentaries read in voice-over with actor's improvisations and spontaneous dialogues recorded during rehearsals, photographs and fragments of performances. Rainer used her autobiographical material to talk about her experiences and relationships between dancers within the convention of melodrama.

Between 1973 and 1974, Mangolte shot her first film *What Maisie Knew*, in which her artist friends improvise – in one of the scenes Rainer and a dancer represent adjectives starting with “s”

jakim jest dokumentowanie prac innych artystów i relacja fotografki z tym, kogo fotografuje.

through motion. At the exhibition we present Mangolte's second film *The Camera: Je or La Camera: I* – a filmic auto-portrait speaking about photographing, the relation between models, about the situation that posing for the camera creates for both parties.

Mangolte stopped photographing dance in the 1980s when photography was replaced by video. Still in the 70s, she had started treating her archive as material and a departure point for her own creative work in which she very often started out from the experience of documenting the work of other artists, and the relationship of the photographer to what she photographs.



Babette Mangolte, *Okładka „Avalanche” Yvonne Rainer Cape Cod 1972 / “Avalanche” Cover Portrait Yvonne Rainer Cape Cod 1972, 1972 (2007)*
Dzięki uprzejmości / Courtesy of Babette Mangolte & Broadway 1602, New York





„Boxes”, performers Yvonne Rainer, 1973 / „Boxes”, Yvonne Rainer’s Performance, 1973, 4 fotografie / 4 images, 2007
Dzięki uprzejmości / Courtesy of Babette Mangolte & Broadway 1602, New York

Pomysłodawcą wystawy *Projects: Pier 18* był Willoughby Sharp – artysta, krytyk, impresario i twórca czasopisma „Avalanche”. „Avalanche” prezentowało twórczość najciekawszych artystów związanych ze sztuką eksperymentalną, wypełniały je wywiady bogato ilustrowane zdjęciami. Wśród współpracowników pisma było wielu świetnych fotografów, między innymi duet Harry Shunk i János Kender. Współpracujący z całą plejadą artystów, powszechnie znani w środowisku, uchodzili za tajemniczą parę. Nie chcąc, by autorstwo poszczególnych zdjęć przypisywano któremukolwiek z nich z osobna, podpisywali je zawsze „Shunk-Kender”.

W 1971 roku Sharp zaprosił 27 artystów i dwóch fotografów: Harry’ego Shunka i Jánoša Kendera do realizacji projektu, pomyslanego od początku w duchu konceptualnym jako wystawa w formie dokumentacji fotograficznej. Przez dwa dni artyści kolejno wykonali interwencje i działania na przemysłowym mołu na terenie opuszczonych doków na Manhatanie, które były wówczas ulubioną przestrzenią artystów, bohemy i szukających wolności odmieńców. Jedynymi świadkami pracy artystów byli dwaj dokumentujący ją fotografowie.

The instigator of the exhibition *Projects: Pier 18*, was Willoughby Sharp – an artist, critic, manager and creator of the magazine “Avalanche”. “Avalanche” presented the work of the most interesting artists involved in experimental art at the time. It was filled with interviews densely illustrated with photographs. Among the magazine’s collaborators were many great photographers, among others the duo Harry Shunk and János Kender. They were very well known in the milieu, collaborating with a whole range of artists, and were perceived as a mysterious couple. They didn’t wish to be credited with the authorship of particular photographs separately, hence they always signed them “Shunk-Kender”.

In 1971, Sharp invited 27 artists and 2 photographers, Harry Shunk and János Kender, to participate in a project conceived from the beginning in the spirit of conceptualism as an exhibition in the form of photographic documentation. During two days, the artists executed in turn their interventions and actions on the industrial pier, at the site of the abandoned docks of Manhattan, which were then a favourite space of artists, Bohemia, and freedom-hunting misfits. The only witnesses of the artists’ work were the two photographers documenting it.

Współpraca fotografów i artystów przy realizacji projektu przybierała bardzo różne formy: od dokumentacji performansów wykonanych przed obiektywem, po prace o charakterze konceptualnym, zrealizowane przez fotografów według instrukcji artysty. Artyści często przewrotnie traktowali medium fotograficzne, stawiając wyzwanie fotografom. Douglas Huebler poprosił Shunka i Kendera, żeby sfotografowali najbardziej atrakcyjne widoki Manhattanu widzianego z molo. Następnie sfotografował miejsca, z których zrobili zdjęcia i zestawił te najbardziej fotogeniczne ujęcia, jakich zazwyczaj szukają fotografowie, z mniej atrakcyjnym, materialnym aspektem rzeczy. W inny sposób z praktyką fotograficzną zmierzył się Richard Serra. Artysta wykonał ramę w kształcie trapezu i poprosił fotografów o ustawienie jej pod takim kątem, żeby w rezultacie powstał idealny kwadratowy kadr. Tym trikiem wskazywał na samą konstrukcję obrazu fotograficznego. Z kolei John Baldessari, który mówił o fotografii, że jest tępyim narzędziem rejestrującym, robił podobno wszystko, żeby zdenerwować fotografów. W jednym z działań Baldessari wbiegał w kadr i wybiegał zeń każąc fotografom rejestrować swój ruch, czego efektem są „niepoprawne” kompozycyjnie zdjęcia.

The collaboration between the photographers and the artists during the project took very different forms: from the documentation of performances executed in front of the camera, to works conceptual in character, finalised by the photographers according to the artist's instructions. The artists were quite perverse in treating the photographic medium, challenging the photographers. Douglas Huebler requested of Shunk and Kender that they photograph the most attractive views of Manhattan as seen from the pier. Then, he took pictures of the places where they photographed from, and juxtaposed these most visually attractive images, which photographers usually go after, with the less attractive material aspects of things. Richard Serra took up the challenge of a photographic practice in a different way. The artist made a trapezium shaped frame and requested the photographers to set it in the space at such an angle as to create a perfectly square frame. By such a trick he pointed to the very construction of the photographic image. In turn, John Baldessari, who spoke of photography as a “dull recording device”, apparently went out of his way to get on the photographers nerves. In one of his actions, Baldessari would run into the frame and then run out of it, requesting the photographers to record his

Projects: Pier 18 ujawnia szczególną pozycję fotografii w sztuce około roku 1970, służącej jako narzędzie dokumentujące działania artystów, będące jednak zarazem „informacją pierwotną”, czyli równorzędną obiektowi. Ciekawa jest w tym wszystkim rola fotografów, którzy byli nieodzownymi współnikami artystów. Ich rola w realizacji *Projects: Pier 18* wykracza poza dokumentację, ale w nieoczywisty sposób. Sytuacje, w których dochodziło do konfliktu dwóch stron, pokazują, w jak różny sposób traktowali medium fotograficzne artyści i fotografowie.

Dokumentacja *Projects: Pier 18* pokazywana była po raz pierwszy na wystawie w nowojorskim Muzeum Sztuki Nowoczesnej (MoMA) w 1971 roku. Wyboru zdjęć dokonali fotografowie.

movement resulting in “incorrect” photographs from a compositional point of view.

Projects: Pier 18 reveals a particular position for photography in contemporary art around 1970, serving as a tool documenting artist’s actions, which, however, is simultaneously “primary information”, that is equal to the object. What’s interesting in all of this is the role of photographers, who were the indispensable accomplices of the artists. Their role in the realisation of *Projects: Pier 18* goes beyond documentation, but not in an obvious way. The situations where conflict arose between two parties show how differently the photographic medium was treated by photographers and artists.

Documentation of *Projects: Pier 18* was shown for the first time at the New York Museum of Modern Art in 1971. The selection of the photographs was made by the photographers.

Kurator: Willoughby Sharp

Fotografie: Shunk-Kender

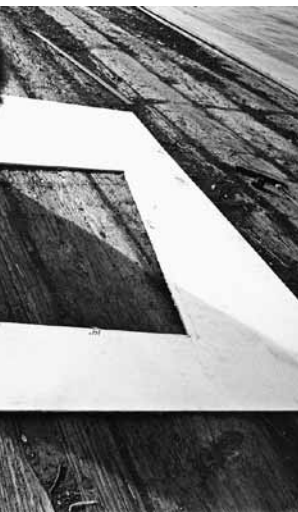
Artyści: Vito Acconci, David Askevold, John Baldessari, Robert Barry, Bill Beckley, Mel Bochner, Daniel Buren, Jan Dibbets, Terry Fox, Dan Graham, Douglas Huebler, Lee Jaffe, Richard Jarden, Gordon Matta-Clark, Mario Merz, Robert Morris, Dennis Oppenheim, Allen Ruppersberg, John van Saun, Italo Scanga, Richard Serra, Michael Snow, Keith Sonnier, Wolfgang Stoerchle, George Trakas, William Wegman, Lawrence Weiner.

Curator: Willoughby Sharp

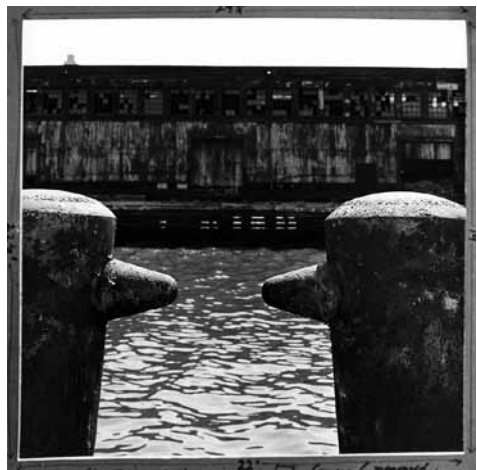
Photographs: Shunk-Kender

Artists: Vito Acconci, David Askevold, John Baldessari, Robert Barry, Bill Beckley, Mel Bochner, Daniel Buren, Jan Dibbets, Terry Fox, Dan Graham, Douglas Huebler, Lee Jaffe, Richard Jarden, Gordon Matta-Clark, Mario Merz, Robert Morris, Dennis Oppenheim, Allen Ruppersberg, John van Saun, Italo Scanga, Richard Serra, Michael Snow, Keith Sonnier, Wolfgang Stoerchle, George Trakas, William Wegman, Lawrence Weiner.











John Baldessari, *Hands Framing New York Harbor*, z *Projects: Pier 18* / from *Projects: Pier 18*, 1971, Fot. Shunk-Kender
Dzięki uprzejmości / Courtesy of Roy Lichtenstein Foundation

PRACE NA WYSTAWIE / WORKS IN THE EXHIBITION:

HOLLIS FRAMPTON – CARL ANDRE

Carl Andre, Hollis Frampton, *12 Dialogues 1962–1963*, „O pewnych czterdziestu fotografiach i tym, co z tego wynika”, fragmenty książki / *12 Dialogues 1962–1963*, “On Some Forty Photographs and Consecutive Matters”, excerpts from the book
Tekst / Text © Carl Andre / Licensed by VAGA, New York, NY
© The Estate of Hollis Frampton

Hollis Frampton, (*nostalgia*), film, 1971

Dzięki uprzejmości / Courtesy of The Estate of Hollis Frampton and
Anthology Film Archives, New York City

EUSTACHY KOSSAKOWSKI – EDWARD KRASIŃSKI

Fotografie Eustachego Kossakowskiego / Photographs by Eustachy Kossakowski:

Edward Krasiński, *Dzida / Spear*, Zalesie, ca. 1963–64

Edward Krasiński, *Interwencja / Intervention*, Zalesie, 1969

Edward Krasiński, *J'ai perdu la fin*, 1969

Edward Krasiński, *N... (Interwencja 4, Zygzak) / N... (Intervention 4, Zig-Zag)*, 1970

Pracownia artysty / The artist's studio, Warszawa, 1970

Dzięki uprzejmości / Courtesy of Foksal Gallery Foundation, Warsaw

PETER HUJAR – PAUL THEK

Fotografie Petera Hujara / Photographs by Peter Hujar:

Pracownia Paula Theka / Paul Thek's Studio, 1967

Dzięki uprzejmości / Courtesy of Matthew Marks Gallery, New York

JÁNOS VETŐ – TIBOR HAJAS

Fotografie Jánosa Vető / Photographs by János Vető:

Przedmiot znaleziony / A Found Object, Budapeszt, 1976

Portret z latarką / Portrait with a Torch, 1978

Tibor Hajas, *Psyche*, 1979

Tibor Hajas, z serii: *Biczowanie obrazu / from a series: Image Whipping*, 1979

Dzięki uprzejmości / Courtesy of János Vető

ŽARKO VIJATOVIĆ – TOMISLAV GOTOVAC

Fotografie Žarko Vijatovicia / Photographs by Žarko Vijatović:

Tomislav Gotovac, *Krajiška 29*, 1990

Tomislav Gotovac, *Krajiška 29*, 2008

Dzięki uprzejmości / Courtesy of Žarko Vijatović

GWENN THOMAS – JOAN JONAS

Fotografia Gwenn Thomas / A photograph by Gwenn Thomas:

Joan Jonas w „Twilight” / Joan Jonas in “Twilight”, 1975

Dzięki uprzejmości / Courtesy of Gwenn Thomas

GWENN THOMAS – JACK SMITH

Fotografie Jacka Smitha / Photographs by Jack Smith:

Bez tytułu / Untitled, 1958–62 (2010)

Dzięki uprzejmości / Courtesy of Gladstone Gallery, New York

Fotografie Gwenn Thomas / Photographs by Gwenn Thomas:

*Jack Smith w swoim „Fear Ritual of the Shark Museum” /
Jack Smith in Jack Smith’s “Fear Ritual of Shark Museum”,
Kolonja / Cologne, 1974*

Dzięki uprzejmości / Courtesy of Gwenn Thomas & Exile Gallery, Berlin

Birgit Hein, *Jack Smith w Kolonii / Jack Smith in Cologne*, film, 1974

Dzięki uprzejmości / Courtesy of Birgit Hein & Exile Gallery, Berlin

BABETTE MANGOLTE – YVONNE RAINER

Fotografie Babette Mangolte / Photographs by Babette Mangolte:

*Okladka „Avalanche” Yvonne Rainer Cape Cod 1972 /
“Avalanche” Cover Portrait Yvonne Rainer Cape Cod 1972, 1972 (2007)*

*Zdjęcia z planu „Lives of Performers” Yvonne Rainer /
Shooting of Yvonne Rainer’s film “Lives of Performers”, 1972 (2007)*

*Film Yvonne Rainer „Lives of Performers”, 1972. Kadr z filmu 16 mm: solo
Valdy Setterfield /*

*Yvonne Rainer’s film “Lives of Performers”, 1972. Frame Enlargement from
16 mm film: Valda Setterfield’s Solo, 1972*

*Próba „Performance”, Hofstra University w Nowym Jorku, 19 marca 1972.
Performerzy: Yvonne Rainer, Valda Setterfield, John Erdman, Shirley Soffer.*

*„Box Sequence”: Yvonne Rainer pokazuje Valdzie i Shirley, jak wykonać
„Walk She Said”; „Box Sequence”: Shirley i John patrzący na Valdę
patrzącą na Yvonne w skrzyni /*

*Rehearsal of “Performance”, Hofstra University, NY, March 19, 1972.
Performers: Yvonne Rainer, Valda Setterfield, John Erdman, Shirley Soffer.*

*“Box Sequence”: Yvonne Rainer shows to Valda and Shirley how to do
“Walk She Said”; “Box Sequence”: Shirley and John looking at Valda
looking at Yvonne in the box, 1972 (1997)*

„Boxes”, performans Yvonne Rainer, 1973 /

“Boxes”, Yvonne Rainer’s performance, 1973, 4 fotografie / 4 images, 2007

Yvonne Rainer „*This is the story about a woman who...*”. Theater for a New City, Nowy Jork, marzec 1973 /

Yvonne Rainer “*This is the story about a woman who...*”. Theater for a New City, New York, March 1973

Trisha Brown, „*Woman Walking Down a Ladder*”, Nowy Jork, 25 lutego 1973 /
Trisha Brown, “*Woman Walking Down a Ladder*”, New York, February 25, 1973,
dyptyk / diptych, 1973

Trisha Brown, fryz z *WATER MOTOR* /

Trisha Brown, frieze from *WATER MOTOR*, 1978–2010

Zestawienie: Simone Forti „*Improvisation*” MoMA 1978 – „*Jump*” St Marks, 1978 /

Composite: Simone Forti “*Improvisations*” MoMA 1978 – “*Jump*” St Marks, 1978, 1978/83–2011

Zestawienie: Lucinda Childs w „*Solo Dance*” /

Composite: Lucinda Childs in “*Solo Dance*”, 1978–2011

Zdjęcia ze spektakli Richarda Foremana /

Photographs from the plays by Richard Foreman: *Pain(t)*, 1974, *Pandering to the Masses*, 1974, *Rhoda in Potatoland*, 1976, *Boulevard de Paris*, 1977

Filmy Babette Mangolte / Films by Babette Mangolte:

Trisha Brown WATER MOTOR, 1978, 7'55"

The Camera: Je or La Camera: I, 1977, 88'

Dzięki uprzejmości / Courtesy of Babette Mangolte & Broadway 1602, New York

SHUNK-KENDER – *PROJECTS: PIER 18*

Shunk-Kender, *Projects: Pier 18*, 1971 (2011)

Kurator / Curator: Willoughby Sharp

Fotografie / Photographs: Shunk-Kender

Artyści / Artists: Vito Acconci, David Askevold, John Baldessari, Robert Barry, Bill Beckley, Mel Bochner, Daniel Buren, Jan Dibbets, Terry Fox, Dan Graham, Douglas Huebler, Lee Jaffe, Richard Jarden, Gordon Matta-Clark, Mario Merz, Robert Morris, Dennis Oppenheim, Allen Ruppersberg, John van Saun, Italo Scanga, Richard Serra, Michael Snow, Keith Sonnier, Wolfgang Stoerchle, George Trakas, William Wegman, Lawrence Weiner

Dzięki uprzejmości / Courtesy of Roy Lichtenstein Foundation

WSPÓLNICY. FOTOGRAF I ARTYSTA OKOŁO ROKU 1970

ACCOMPLICES. THE PHOTOGRAPHER AND THE ARTIST AROUND 1970

Hollis Frampton, Carl Andre, Peter Hujar, Paul Thek, Eustachy Kossakowski, Edward Krasiński, Janos Vető, Tibor Hajas, Žarko Vijatović, Tomislav Gotovac, Gwenn Thomas, Joan Jonas, Jack Smith, Babette Mangolte, Yvonne Rainer, Shunk-Kender

Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie / Museum of Modern Art in Warsaw

ul. Pańska 3

www.artmuseum.pl

18.11.2011–17.01.2012

Wystawa jest czynna od wtorku do niedzieli w godz. 12.00–20.00

Exhibition is open Tuesday–Sunday 12.00–8.00 p.m.



Kuratorka / Curator: Maria Matuszkiewicz

Architektura wystawy / Exhibition design: Katarzyna Pągowska, Michał Ziętek

12 Dialogues 1962–1963 – fotografie książki na wystawie / Photographs of the book in the exhibition: Krzysztof Pijarski

Tłumaczenia / Translations: Konstanty Kwiecień (*12 Dialogues 1962–1963*),

Krzysztof Kościuczuk (*Projects: Pier 18*)

Tekst / Text: Maria Matuszkiewicz

Redakcja / Edited by: Katarzyna Szotkowska-Beylin

Tłumaczenie / Translation: Dorota Coldman

Korekta / Proof-reading: Daniel Malone

Projekt graficzny publikacji, współpraca redakcyjna / Graphic design, editorial collaboration: Błażej Pindor

12 Dialogues 1962–1963 – reprodukcje książki / Photographs of the book: Szymon Rogiński

Druk / Printed by: Drukarnia Argraf, Warszawa

ISBN 978-83-933818-0-7

Podziękowania zechcą przyjąć / We would like to thank the following people and institutions:

Carl Andre, Jack Cowart, Marion Faller, Malwina Kuśmierowska, Babette Mangolte, Krzysztof Pijarski, Evan Ryer, Christian Siekmeier, Gwenn Thomas, Saskia Verlaan, Janos Vető, Žarko Vijatović, Anthology Film Archives, New York; Broadway 1602, New York; Exile Gallery, Berlin; Fundacja Galerii Foksal, Warsaw; Gladstone Gallery, New York; Matthew Marks Gallery, New York; Roy Lichtenstein Foundation, New York

Zrealizowano ze środków Ministerstwa Kultury i Dziedzictwa Narodowego / Supported by the Ministry of Culture and National Heritage

Ministerstwo
Kultury
i Dziedzictwa
Narodowego

Na okładce / On the cover:

Jack Smith, *Bez tytułu / Untitled*, 1958–62 (2010)

© Estate of Jack Smith. Dziękuję uprzejmości / Courtesy of Gladstone Gallery, New York & Brussels

MUZEUM

sztuki
nowoczesnej
w warszawie

18.11.2011–17.01.2012

WWW.ARTMUSEUM.PL