



Człowiek w wielkim mieście

Skarby Kolekcji Sztuki Nowoczesnej UniCredit



CENTRUM
SZTUKI
WSPÓŁCZESNEJ
ZŁOTA FORTECA
ZNAKI CZASU

Człowiek w wielkim mieście

Skarby Kolekcji Sztuki Nowoczesnej UniCredit

People and the City

Highlights from the UniCredit Art Collection

kurator / curator

Walter Guadagnini

DIETER RAMPL, LUIGI LOVAGLIO

Wstęp / Introduction

6

BÄRBEL KOPPLIN

Między tradycją a innowacją – Kolekcja Sztuki UniCredit
Between tradition and innovation – the UniCredit Art Collection

9

WALTER GUADAGNINI

Człowiek w wielkim mieście

People and the City

15

OTWARCIE / OPENING

23

PRZYBYCIE / ARRIVAL

27

TOPOGRAFIA / TOPOGRAPHY

41

ŻYCIE ULICY / STREET LIFE

67

NIE MA JAK W DOMU / HOME SWEET HOME

117

MIASTO ZE SNU / IMAGINARY CITY

125

ZAMKNIĘCIE / CLOSING

143

LISTA FOTOGRAFII / LIST OF PHOTOS

147

Człowiek w wielkim mieście w Toruniu

Kontynuując swoje wieloletnie zaangażowanie w sztukę, UniCredit ma przyjemność zaprezentować projekt *Człowiek w wielkim mieście*. Wystawa ta, prezentowana już po raz drugi, składa się z prac Kolekcji Sztuki UniCredit.

Człowiek w wielkim mieście to prawdziwie międzynarodowe artystyczne studium życia miejskiego, obejmujące wybór 70 prac z Włoch, Niemiec, Austrii, Turcji i Stanów Zjednoczonych. Pokazują one życie w mieście od pierwszych dekad XX wieku po dzień dzisiejszy.

Sztuka nie zna granic, a my jako międzynarodowy bank o globalnym zasięgu traktujemy to zdanie jako motto naszych przedsięwzięć, w którym wyraża się nasza wspólna europejska tożsamość. Prace składające się na wystawę pochodzą z naszej Kolekcji, która liczy ponad 60 000 obiektów i reprezentuje dziedzictwo wszystkich banków, które połączyły się, by stworzyć UniCredit. Co ważne, wystawa jest wyrazem naszego przekonania, że wspieranie kultury i sztuki jest kluczowe dla tworzenia dynamicznego i prężnie rozwijającego się społeczeństwa. Od wielu lat UniCredit jest liderem w animowaniu dużych projektów kulturalnych we wszystkich krajach, w których jest obecny.

Pomysłodawcą i kuratorem wystawy jest Walter Guadagnini, prezes Komisji Naukowej UniCredit dla Sztuki – w której zasiadają także Luca Massimo Barbero, Lorand Hegyi i Angelika Nollert – wraz z Dobrila Denegri, dyrektorką programową Centrum Sztuki Współczesnej w Toruniu.

Jesteśmy im głęboko wdzięczni za tak błyskotliwe zestawienie ważnych artystycznych interpretacji związków ludzi z miastami, w których żyją. Wystawa ta eksploruje wyjątkowo ważny i znaczący temat i jesteśmy dumni, że możemy zaprezentować ją tu, w Toruniu.

Dieter Rampl
Przewodniczący Rady Nadzorczej UniCredit

People and the City in Toruń

UniCredit, in keeping with its long-standing commitment to the arts, is pleased to present *People and the City*. This exhibit, which is being staged for the second time, is comprised of works from the UniCredit Art Collection.

People and the City is a truly international artistic study of urban life, with a selection of 70 works from Italy, Germany, Austria, Turkey and the United States. They depict life in the city ranging from the early decades of the 20th century right up to the present day.

Art knows no borders, and as a global bank, that spirit is at the heart of our enterprise as an expression of our common European identity. The artwork in this exhibit comes from our Collection, which includes over 60,000 works and represents the heritage of all the banks that combined to form UniCredit. And importantly, the exhibition demonstrates our deep belief in supporting art and culture as essential to the creation of a vibrant and resilient society. For many years, UniCredit has been a champion of major cultural projects in all of the countries in which we live and work.

This exhibition was designed and curated by Walter Guadagnini, Chairman of the UniCredit for Art Scientific Commission – which also includes Luca Massimo Barbero, Lorand Hegyi and Angelika Nollert – together with Dobrila Denegri, Artistic Director of the Centre of Contemporary Art in Toruń.

We are indebted to them for so brilliantly assembling important artistic interpretations of the relationship between people and their cities. This show explores an extremely important and meaningful subject, and we are proud to present it here in Toruń.

Dieter Rampl
UniCredit Chairman

Drodzy Miłośnicy Sztuki,

Z wielką przyjemnością przedstawiamy Państwu katalog wystawy *Człowiek w wielkim mieście*, na którą składają się wybrane dzieła z uznanej Kolekcji Sztuki Unicredit.

Obrazy, fotografie, instalacje i filmy wideo prezentowane na wystawie *Człowiek w wielkim mieście* odkrywają przed nami relacje ludzi z przestrzenią miejską, starając się uchwycić miejsce człowieka w świecie od początków XX wieku.

Mieszanka kultur, języków, symboli, architektury, doświadczeń i przenikających się narodowości składa się na unikalną tożsamość i duszę miasta, czerpiąc z jego przeszłości, teraźniejszości i różnorodności jego mieszkańców.

Wystawa jest przykładem tego, w jaki sposób wiodąca europejska grupa, jaką jest UniCredit, może działać w dziedzinie kultury i sztuki oraz stwarzać okazje do obcowania z nią.

W Banku Pekao wierzymy, że sztuka nie tylko odzwierciedla rzeczywistość, ale wpływa na nią i kształtuje ją. Wnosi znaczący wkład w proces tworzenia oraz wymiany idei i innowacji, a tym samym sprzyja postępowi i zrównoważonemu rozwojowi.

Inwestowanie w kulturę zawsze stanowiło integralną część filozofii biznesowej UniCredit oraz Banku Pekao. Nasza działalność na tym polu została doceniona przez Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego, który w 2011 roku przyznał Bankowi Pekao tytuł „Mecenasa Roku”.

Udział Banku Pekao w niniejszym projekcie jest kolejnym potwierdzeniem naszego zaangażowania na rzecz naszego kraju, nie tylko jako silnej, wiodącej instytucji finansowej, która wspiera jego rozwój, ale także jako patrona i promotora sztuki. Jesteśmy z tego dumni.

Mamy nadzieję, że wystawa *Człowiek w wielkim mieście* stanie się nie tylko wydarzeniem sezonu kulturalnego, ale również na długo pozostanie w Państwa pamięci. Wierzymy, że jednocześnie będzie to doskonałą okazją do opowiedzenia o duszy i historii miasta Torunia.

Życzę Państwu wielu niezapomnianych i inspirujących wrażeń z kontaktu z dziełami sztuki na wystawie *Człowiek w wielkim mieście*.

Luigi Lovaglio
Prezes Zarządu
Bank Pekao SA

Dear Art Lovers,

It is our greatest pleasure to present to you the catalogue of the *People and the City* exhibition, entirely composed of works from the renowned UniCredit Art Collection.

Paintings, photographs, installations and videos of the *People and the City* exhibition unveil the people's relationships with urban space capturing a man's place in the world since the very beginning of the XXth century.

Blend of cultures, languages, symbols, architecture, experiences, mixing nationalities is a starting point to create a unique identity of a city and its soul – deriving from its past, present and the diversity of its inhabitants.

The exhibition is an example of how a leading European group as UniCredit can act within the field of culture and art and how it can provide an opportunity to commune with it.

In Bank Pekao we believe that art not only reflects the reality but also influences and shapes it. It contributes a great deal to the process of creation and exchange of new ideas, innovations and thus fosters progress and sustainable growth. Investing in culture has always been an integral part of UniCredit and Bank Pekao business philosophy. Our efforts have been acknowledged by the Minister of Culture and National Heritage and in 2011 Bank Pekao was honoured with the “Patron of the Year” title.

The participation of Bank Pekao in this project is a further confirmation of our commitment towards our country not only as a strong, leading financial institution supporting its development, but also as a patron and promoter of art. We are proud of it.

We do hope that the exhibition *People and the City* will not only become a highlight of the cultural season, but that its impact will be long-lasting as well. We also believe that it will be another perfect opportunity to talk about the soul and the history of the city of Toruń.

Let me wish you many unforgettable and inspiring moments while admiring the art works of the *People and the City*.

Luigi Lovaglio
President of the Management Board, CEO
Bank Pekao SA



Max Liebermann, *Popołudnie w Tiergarten / Sunday Noon in Tiergarten, 1922*

**Między tradycją
a innowacją
– Kolekcja Sztuki
UniCredit**

**Between tradition
and innovation
– the UniCredit Art
Collection**

Rozumienie życia przez sztukę, wykazywanie odpowiedzialności za nasze kulturowe dziedzictwo, wpływanie na sferę sztuki, wspieranie młodych talentów, wywoływanie debat – powodów, dla których korporacje tworzą swoje kolekcje sztuki jest wiele i są one tak różne jak same kolekcje. Jednak większość takich zbiorów powstaje, by upiększyć wnętrza firmowych siedzib. Dzieła sztuki mają ozdabiać poczekalnie, sale konferencyjne, korytarze i gabinety, w których przebywają klienci i pracownicy. Często jednak okazuje się, że obecność dzieł sztuki w miejscu pracy przyczynia się do zmniejszenia uprzedzeń, wzbudza zainteresowanie, a czasem wywołuje proces kontemplacji idący o wiele dalej niż prosta potrzeba dekoracji wnętrza.

W związku z tym, w ostatnich latach coraz większą uwagę zaczęto przywiązywać do komunikatywnego potencjału sztuki w komercyjnych firmach do tego stopnia, że stała się ona integralną częścią kultury korporacyjnej. Co więcej, to właśnie fakt, że sztuka zaczęła być uważana za kreatywny napęd, nośnik wizerunku, „ambasadorkę” właściciela korporacji i jego kultury sprawił, że w Centrum Sztuki Współczesnej Winzavod w Moskwie powstał projekt wystawienniczy, w ramach którego po raz pierwszy na taką skalę w Rosji publicznie zaprezentowana została ekskluzywna Kolekcja Sztuki UniCredit. Teraz prezentujemy jej kolejną odsłonę w CSW – Centrum Sztuki Współczesnej w Toruniu.

Składającą się z około 60 000 prac znajdujących się w ponad 1000 miejsc w Europie, Kolekcję Sztuki UniCredit trudno doświadczyć w całości. Wirtualne wycieczki w internecie, publikacje o poszczególnych częściach kolekcji i wystawach takich jak ta pomagają jednak poznać tę jedną z największych korporacyjnych kolekcji w Europie. UniCredit jest zrzeszeniem firm, które powstało w ostatnich latach w wyniku fuzji różnych europejskich banków i urosło do rangi jednego z głównych dostawców usług finansowych w Europie, działając w ponad 9500 filii w 22 krajach i zatrudniając 160 000 osób. Ekspansja Grupy UniCredit znajduje odzwierciedlenie w rozszerzeniu się Kolekcji Sztuki UniCredit, która kształtowała się wraz z fuzjami i kolejnymi zakupami. Swoją wyjątkowość zawdzięcza swojej objętości, wysokiej jakości oraz spójności tematycznej trzech głównych kolekcji, z których się składa: zbioru około 25 000 dzieł należących do włoskiej firmy matki, 10 000 prac z Banku Austria i kolekcji HypoVereinsbank z Niemiec składającej się z 20 000 obiektów. Obecnie Kolekcja Sztuki UniCredit wyróżnia się różnorodnością i rozmiarami, a także wyjątkowością i indywidualnym charakterem. Zawiera nie tylko wybitne pojedyncze

Understanding the world through art, showing responsibility for our cultural heritage, operating in the sphere of the arts, fostering young talent, sparking debate: the reasons behind corporate collections are as many and varied as the collections themselves. Nonetheless, a large number of corporate collections are spawned by the need to enhance the interior of business premises. The display of art is intended to “embellish” foyers, conference rooms, corridors and offices frequented by clients and employees. Yet it soon becomes apparent that the casual presence of artworks in an everyday working environment strips away reservations, arouses interest and sometimes launches a process of contemplation going far beyond the simple desire for interior decoration. Accordingly, growing attention has been paid in recent years to the communicative potential of art in commercial companies to the point where it has become an integral part of corporate culture. Moreover, the fact that art has come to be regarded as a creative engine, an image carrier, an “ambassador” of the corporate owner and its culture also paved the way for the second stop of this exhibition at CoCA – Centre of Contemporary Art in Toruń, after being shown at Winazavod Centre of Contemporary Art in Moscow, where for the first time in Russia the UniCredit Art Collection went on public display on this scale and with this exclusiveness.

Comprising around 60,000 works of art distributed among more than 1,000 locations in Europe, the UniCredit Art Collection is very difficult to experience as a whole. Virtual tours on the internet, publications on sections of the collection and exhibitions like this help us get to grips with one of the largest corporate collections in Europe. UniCredit fronts a group of companies which has arisen in recent years from the merger of various European banks and grown into one of the foremost providers of financial services in Europe with over 9,500 branches in 22 countries and a workforce of 160,000. The expansion of the UniCredit Group is reflected by the growth of the UniCredit Art Collection, which has been shaped by mergers and acquisitions. Its unique character is largely attributable to the size, high quality and thematic unity of the three main collections it contains: the collection of about 25,000 works of art owned by the Italian parent company, that of Bank Austria comprising some 10,000 works, and the German HypoVereinsbank's collection comprising another 20,000 works. Nowadays the UniCredit Art Collection is distinguished by its variety and size, yet also its uniqueness and individuality. It contains not only outstanding individual works and masterpieces from the history of art but also controversial contemporary works.

prace oraz dawne arcydzieła, ale także kontrowersyjne współczesne prace. To właśnie ta kombinacja tradycji i innowacji nadaje Kolekcji Sztuki UniCredit wyjątkowy charakter.

Ta zakrojona na szeroką skalę kolekcja powstawała przez kilkadziesiąt lat i obejmuje zakresem czasowym około 3000 lat historii sztuki. Do najcenniejszych obiektów niewątpliwie zaliczyć można prehistoryczne obiekty z Mezopotamii, egipską rzeźbę bogini Mut, srebrny skarb Licyniusza, gotyckie malowidła, cenne gobeliny i renesansowe kielichy ze srebrnymi przykrywkami, a także arcydzieła europejskiego malarstwa od XV do XVIII wieku. Te olśniewające historyczne obiekty podzielone są na dwie główne części – jedna znajduje się we Włoszech, druga w Niemczech.

Kolekcja sztuki włoskiej firmy-matki UniCredit – obecnie powiększona o ważne dzieła z kolekcji Capitalia Group – zawiera liczne obrazy, głównie autorstwa włoskich mistrzów działających od XV wieku. Na szczególną uwagę zasługują prace weneckich mistrzów: Tintoretta, Canaletta, a także Giovanniego Gerolamo Savoldo i Dosso Dossiego. Najcenniejszy wkład w tę historyczną kolekcję pochodzi od HypoVereinsbank w Niemczech, który dołożył prace takich artystów jak François Boucher, Jean-Honoré Fragonard, Francesco Guardi czy Francisco de Goya, a także imponujący wybór włoskiego, hiszpańskiego, francuskiego i austriackiego malarstwa z XVII i XVIII wieku. Wiele z tych dawnych arcydzieł należących do HVB jest teraz na stałe wypożyczone Starej i Nowej Pinakotece w Monachium. Wśród nich jest m.in. sławna *Madame Pompadour* François Bouchera z 1756 roku oraz *Marquesa de Caballero*, przenikliwe studium postaci namalowane przez Goyę w 1807 roku.

Obok tych wyjątkowych dla historii sztuki obiektów w Kolekcji Sztuki UniCredit są także prace z XIX wieku. Zbiór prac szkoły monachijskiej oraz barbizońskiej (z kolekcji HVB), a także przykłady historycyzmu czy wiedeńskiego Jugendstil, w tym prace Hansa Makarta i Gustava Klimta (z kolekcji Banku Austria), prowadzą aż do modernizmu. W tym miejscu warto wspomnieć o obrazach wiodących przedstawicieli niemieckiego impresjonizmu i ekspresjonizmu, takich jak Max Liebermann, Lovis Corinth, Lesser Ury, Karl Schmidt-Rottluff, Max Pechstein i Christian Rohlf. Przejście do „klasycznego modernizmu” dokonuje się wraz z dziełami takich artystów jak Fernand Léger czy Kurt Schwitters. Nowe nurty XX wieku reprezentowane są przez kolekcję obrazów Giorgia de Chirico, głównego przedstawiciela ruchu scuola metafisica i pioniera surrealizmu, oraz rzeźb André Massona, a także przez krajobrazy Giorgia Morandiego i świat pełnych ekspresji obrazów Oskara Kokoschki.

Jeśli chodzi o sztukę po 1945 roku, mimo że kolekcje z Włoch, Austrii i Niemiec ściśle się przenikają i są ze sobą powiązane, każda z nich posiada jednocześnie swój własny, odrębny charakter. Na przykład, od 2004 roku kolekcja firmy-matki została wzmocniona o współczesną sztukę włoską – nic podobnego nie miało miejsca wcześniej w żadnej innej włoskiej kolekcji korporacyjnej. W krótkim czasie rozrosła się imponująca część kolekcji obrazów i rzeźb, później uzupełniona o zbiór fotografii – pierwszy w historii włoskich kolekcji korporacyjnych.

W tym samym czasie w Austrii, w efekcie zintensyfikowanych działań kolekcjonerskich utworzyła się jedna z największych kolekcji sztuki austriackiej, ze specjalnym miejscem przypisanym sztu-

And it is this combination of tradition and innovation which gives the UniCredit Art Collection its specific profile.

The extremely wide-ranging UniCredit Collection, which has been compiled over a number of decades, spans over 3,000 years of art history. Among its most precious treasures are doubtless the prehistoric artefacts from Mesopotamia, an Egyptian sculpture of Mut, the silver treasure of Licinius, Gothic paintings, precious tapestries and silver lidded cups from the Renaissance, and unique masterpieces of European painting from the 15th to 18th centuries. These dazzling historical items are mainly divided between two strands of the collection in Italy and Germany.

The art collection of Italian parent company UniCredit – now augmented by important works from the collections of the Capitalia Group – contains numerous paintings by mostly Italian masters as of the early 15th century. Particular mention should be made of works by the Venetian masters Tintoretto and Canaletto as well as Giovanni Gerolamo Savoldo and Dosso Dossi. The most important addition to this historical collection comes from HypoVereinsbank in Germany. Featuring works by the likes of François Boucher, Jean-Honoré Fragonard, Francesco Guardi and Francisco de Goya, its collection contains an outstanding assortment of Italian, Spanish, French and Austrian paintings from the 17th and 18th centuries. Many of the early masterpieces owned by HVB are now on permanent loan to the Old and New Pinacotheca in Munich. They include the famous *Madame Pompadour* by François Boucher from 1756 and the *Marquesa de Caballero*, an astute character study executed by Goya in 1807.

Alongside these exquisite items of art history in the UniCredit Art Collection are works from the 19th century. A group of paintings from the Munich School and the Barbizon School (from the HVB Collection) as well as works of historicism and Viennese Jugendstil, including by Hans Makart and Gustav Klimt (from the Bank Austria Collection), ultimately lead into modernism. At this point, mention should be made of the paintings by leading exponents of German Impressionism and Expressionism such as Max Liebermann, Lovis Corinth, Lesser Ury, Karl Schmidt-Rottluff, Max Pechstein and Christian Rohlf. The leap into “classical modernism” in the UniCredit Art Collection takes place with artists like Fernand Léger and Kurt Schwitters. The new trends of the 20th century are represented in the collection by pictures by Giorgio de Chirico, a leading representative of the scuola metafisica art movement and a pioneer of surrealism, sculptures by André Masson, Giorgio Morandi’s subdued landscapes, and Oskar Kokoschka’s world of expressive images.

As far as post-1945 art is concerned, although the collections from Italy, Austria and Germany are extraordinarily closely interrelated, each also has its own particular characteristics. For instance, as of 2004 the parent company’s collection of contemporary Italian art was intensified – something which had previously been unheard of in the country’s corporate collections. Within a short space of time, an impressive core collection of paintings and sculptures arose which was subsequently expanded to include photography – also a first among Italian corporate collections.

Meanwhile in Austria, one of the leading collections of Austrian art focusing on contemporary works has been amassed as a result of



ce współczesnej. Znajdują się w niej prace wiedeńskich akcjonistów i artystów performance’u, Hermanna Nitscha i Günthera Brusa, a także przykłady sztuki informel Arnulfa Rainera. Kolekcja Banku Austria zawiera także osobliwe Rzeźby Jednominutowe znanego dziś na całym świecie Erwina Wurma, przykłady body artu Valie Export oraz prac wielkiej austriackiej malarki Marii Lassnig.

Dużą część Kolekcji stanowią przykłady sztuki XX i XXI wieku, z jej bogactwem kontrowersyjnych teorii i koncepcji oraz międzynarodowym zasięgiem. Wśród najważniejszych wymienić można wybór prac Gerharda Richtera i Georga Baselitza, a także liczne dzieła równie ważnych przedstawicieli współczesnej sztuki niemieckiej zebrane na początku powstawania kolekcji. Szybko jednak zwróciliśmy uwagę także na sztukę z innych europejskich krajów – do niemieckiej kolekcji, w zupełnie naturalny sposób, trafiły prace Yvesa Kleina (Francja), Eduarda Chillidy i Antonia Tapięsa (Hiszpania), Tony’ego Cragga i Gilbert & George (Wielka Brytania), Giulia Paoliniego (Włochy), Jeana Tinguely (Szwajcaria), Pera Kirkeby (Dania) oraz „podróżnika” Christo. Kolekcja HVB zawiera oczywiście także nowsze prace młodszych artystów.

Wyjaśnia to obecność tak różnorodnych i międzynarodowych artystów w Kolekcji Sztuki UniCredit. Obok amerykańskich artystów, takich jak Andy Warhol czy Dan Flavin, w naszych zbiorach znaleźć można także prace z Azji autorstwa Zhuang Huia i Yukinoriego Yanagiego. Połączenie pomiędzy wschodem a zachodem i obiekt specjalny naszej kolekcji (już chociażby ze względu na rozmiar) stanowi monumentalna rzeźba japońskiego artysty Isamu Noguchiego, która stoi przed budynkiem administracyjnym HypoVereinsbanku w Monachium, i jest największą rzeźbą tego artysty (który spędził wiele lat w Nowym Jorku) znajdującą się w Europie. Osobną, znaczną część kolekcji stanowi zbiór ponad 4000 historycznych i współczesnych fotografii. W wyniku połączenia kilku kolekcji z Włoch, Austrii i Niemiec, nasze zbiory fotografii posiadają szeroki zakres na wielu poziomach. Dzięki Bankowi Austria i jego kolekcji zatytułowanej FOTOGRAFIS, wypożyczonej na stałe Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Salzburgu, Kolekcja Sztuki UniCredit wzbogaciła się o cenne zdobycze w postaci ponad 400 prac fotograficznych. Zbiory sięgają XIX-wiecznych początków fotografii, przez piktorializm, prostą fotografię i eksperymenty awangardy, aż po przykłady powojennej współczesnej fotografii reportażowej, z pracami takich ikonicznych artystów jak Edward Steichen, Alfred



concentrated collection activity since the 1960s. Key works include examples by Vienna Actionists and performance artists Hermann Nitsch and Günther Brus as well as examples of Arnulf Rainer’s informal art. The Bank Austria Collection also contains the bizarre *One Minute Sculptures* by the now internationally renowned Erwin Wurm, examples of the body performances by Valie Export, and works by the great Austrian painter Maria Lassnig.

The range of 20th and 21st century art with its controversial statements and international leanings in the HypoVereinsbank Collection is extraordinarily extensive. Highlights include a large selection of works by Gerhard Richter and Georg Baselitz as well as by numerous other important representatives of contemporary German art compiled in the collection’s early days. However, attention was quickly turned to art from all European countries, the German collection embracing works by Yves Klein (France), Eduardo Chillida and Antonio Tapiès (Spain), Tony Cragg and Gilbert & George (UK), Giulio Paolini (Italy), Jean Tinguely (Switzerland), Per Kirkeby (Denmark) and “world traveller” Christo as if it were the most natural thing in the world. The HVB Collection also of course includes works by younger artists up to the present day.

This explains why works by so many important international artists are to be found under the broad “roof” of the UniCredit Art Collection. Apart from American artists like Andy Warhol and Dan Flavin, the wide variety even encompasses representatives of the Asian art world such as Zhuang Hui and Yukinori Yanagi. A link between West and East and a special item within the collection (if only by virtue of its size) is the monumental sculpture by Japanese artist Isamu Noguchi, which stands in front of a HypoVereinsbank administrative building in Munich, and which is the biggest sculpture by this artist (who spent many years in New York) on European soil. A separate, especially large part of the UniCredit Art Collection consists of photography, which is represented by more than 4,000 historical and contemporary photos. Due to the merger of the various collections from Italy, Austria and Germany, the collection of photographs is wide-ranging in more ways than one. Thanks to Bank Austria and its collection entitled FOTOGRAFIS on permanent loan to the Rupertinum Museum of Modern Art in Salzburg, the UniCredit Art Collection has been joined by a treasure trove of more than 400 photographic works. It ranges from the beginnings of photography

Stieglitz, Man Ray, Edward Weston, Henri Cartier-Bresson czy Diane Arbus. Ten wkład o znaczeniu historycznym uzupełniony jest istotnymi przykładami współczesnej włoskiej fotografii z włoskiej Kolekcji Sztuki UniCredit, w obręb której wchodzi m.in. prace przedwcześnie zmarłego artysty Luigi Ghirriego i innych fotografów i fotografek, którzy zorganizowali *Włoską podróż*, jedną z najważniejszych kampanii w historii włoskiej fotografii. Mowa tu o takich artystach jak Mimmo Jodice, Gabriele Basilico, Vincenzo Castella czy Olivo Barbieri. Ich najważniejsze prace są oczywiście częścią naszej kolekcji. Rozwój włoskiej fotografii może być więc niemal krok po kroku prześlędony aż do czasów współczesnych. Natomiast dzięki wkładowi z Kolekcji HypoVereinsbank, zbiory te uzupełniają fotografowie i fotografki ze szkoły düsseldorfskiej, jak Bernd i Hilla Becher, Thomas Ruff, Thomas Struth, Candida Höfer, Thomas Demand i Andreas Gursky, by wymienić tylko niektórych. Współczesna scena artystyczna gąszczem zróżnicowania wprawia kolekcjonerów i kolekcjonerki zajmujących się rozbudową Kolekcji UniCredit w konfuzję, kontynuują oni jednak rozwój zbiorów poprzez nowe zakupy. Z ostatnich wymienić można prace chorwackich artystów Gorana Trbuljaka i Davida Malikovica, Serba Dragoljuba Todosijevića (laureata pierwszej edycji „UniCredit Venice Award”), Słowena Tobiasa Putriha, Bułgara Nedko Solakova, Ukrainka Borysa Mikhailova, Rosjan Aleksandra Brodskiego, Andreia Roitera, Stasa Shuripa, Anastasii Khoroshilovej. Są one dowodem na otwarciu Kolekcji Sztuki UniCredit w kierunku Europy Środkowej i Wschodniej oraz na to, że poprzez dostrzeganie nowych, nieznanych opcji, jest to otwarta kolekcja skierowana w przyszłość.

Różnorodność, zrównoważony rozwój oraz patrzenie w przyszłość są równie ważne dla Kolekcji Sztuki UniCredit, jak jej misja, która obejmuje wspieranie młodych artystów we współpracy z instytucjami kultury we wszystkich krajach, w których działamy. UniCredit jest aktywnym partnerem muzeów i innych instytucji wystawienniczych – nie po to, by zyskać prestiż, ale by czerpać korzyści ze wspólnego planowania projektów. Partnerzy UniCredit to od lat m.in. Castello di Rivoli w Turynie, MAMbo w Bolonii oraz MART w Rovereto i Trento, Fondazione Arnaldo Pomodoro w Mediolanie, a ostatnio także MACRO i MAXXI w Rzymie. Wszystkie te muzea prezentują obiekty wypożyczone z Kolekcji Sztuki UniCredit. Obecnie ponad 350 prac z kolekcji znajduje się w różnych włoskich muzeach. W Austrii długotrwałym partnerem stało się Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Salzburgu, gdzie oglądać można zbiór FOTOGRAFIS. Podobna współpraca ma miejsce także w kilku muzeach na terenie Niemiec. Osiemdziesiąt klejnotów z Kolekcji HypoVereinsbank pokazywanych jest w 12 ważnych muzeach w Niemczech, takich jak: Bawarska Państwowa Kolekcja Malarstwa, Nowa Państwowa Galeria w Stuttgarcie, Niemieckie Narodowe Muzeum w Norymberdze oraz niemiecka Galeria Baroku w Augsburgu. Również prace z zakresu sztuki współczesnej prezentowane są w publicznych muzeach, np. wielkoformatowy tryptyk Axela Hütte i instalacja Jeppe Heinego w Nowym Muzeum w Norymberdze.

Prace wypożyczane są też na bieżąco na czas określony, by zapewnić czasowe wsparcie projektów organizowanych przez różne instytucje kultury i muzea. Przez ostatnie dziesięć lat ponad 900 prac zostało

in the 19th century and continues via pictorialism, straight photography and experimental positions of the avant-garde to examples of post-war and contemporary reportage photography, including photographic icons by Edward Steichen, Alfred Stieglitz, Man Ray, Edward Weston, Henri Cartier-Bresson and Diane Arbus. This historical fund is augmented by important elements of contemporary Italian photography from the UniCredit Italian Collection, which contains for instance works by the prematurely deceased Italian artistic photographer Luigi Ghirri and other Italian photographers who organised *Viaggio in Italia*, one of the most important campaigns in the history of Italian photography. The protagonists included Mimmo Jodice, Gabriele Basilico, Vincenzo Castella and Olivo Barbieri, all of whom are of course represented in the Italian collection with key works. The development of Italian photography can hence be almost seamlessly followed into the contemporary era. And owing to the addition of the HypoVereinsbank Collection in Germany, this segment is supplemented by many photographers from the Düsseldorf School like Bernd and Hilla Becher, Thomas Ruff, Thomas Struth, Candida Höfer, Thomas Demand and Andreas Gursky, to mention but a few. The modern-day art scene with its bewildering diversity constantly challenging collectors is the section of the UniCredit Art Collection which is being actively continued through new purchases. The most recent acquisitions among others by Croatian artists Goran Trbuljak and David Malikovic, Serbian Dragoljub Todosijević (winner of the first “UniCredit Venice Award”), Slovenian Tobias Putrih, Bulgarian Nedko Solakov, Ukrainian Boris Mikhailov, Russian Aleksandr Brodsky, Andrei Roiter, Stas Shuripa, Anastasia Khoroshilova, show that the UniCredit Art Collection also embraces art from Central and Eastern Europe and that, by being receptive to new, unknown options, it is an open-ended collection looking to the future.

Diversity, sustainability and looking ahead are just as important to the UniCredit Art Collection as its self-imposed mission, which includes fostering young artists in cooperation with cultural institutions in the various countries where the bank operates. UniCredit enters into active partnerships with museums and exhibition venues – not in order to harvest prestige but to reap the benefit of joint project planning. UniCredit’s partner museums have long included Castello di Rivoli in Turin, MAMbo in Bologna and MART in Rovereto and Trento, Fondazione Arnaldo Pomodoro in Milan, and more recently also MACRO and MAXXI in Rome, all of which display items on loan from the UniCredit Art Collection. In fact all in all, more than 350 works are on permanent loan to a variety of Italian museums. In Austria, the Museum of Modern Art in Salzburg has become a long-term partner of the bank by providing a permanent home for the FOTOGRAFIS collection. Similar long-term cooperation also exists with museums in Germany. Eighty gems of the HypoVereinsbank Collection are on display in a total of 12 important German museums, including the Bavarian State Picture Collection, the New State Gallery in Stuttgart, the German National Museum in Nuremberg, and the German Baroque Gallery in Augsburg. Yet works of contemporary art are also loaned for periods of years by the HypoVereinsbank Collection to public museums, such as the large photo triptych by Axel Hütte and an installation by Jeppe Hein displayed at the New Museum in Nuremberg.



wypożyczonych na 70 wystaw w galeriach i muzeach we Włoszech, Austrii i Niemczech. Prace takie traktujemy zawsze jak „ambasadorów” naszego banku. Nierzadko prowokują one dyskusje z klientami i są powodem do dumy dla pracowników naszej firmy.

Znaczenie Kolekcji Sztuki UniCredit zostanie po raz kolejny podkreślone przez wystawę *Człowiek w wielkim mieście*, która odbędzie się w Toruniu. Wystawa obejmuje malarstwo, rzeźbę, fotografię oraz instalacje, prace na papierze i wideo – pełen zakres mediów obecnych w Kolekcji. W efekcie powstanie reprezentatywny przekrój Kolekcji Sztuki UniCredit – a szczególnie jej współczesnej części – inkrustowany pojedynczymi arcydziełami z naszych historycznych zbiorów.

Obfitość i duże zróżnicowanie Kolekcji Sztuki UniCredit reprezentujących różne okresy i style daje kuratorom duże pole do popisu dla interpretacji i możliwych perspektyw ujęcia tych prac w formacie wystawy. W przeciwieństwie do objazdowego projektu *PASTPRESENTFUTURE* pokazywanego w Wiedniu, Weronie i Istambule w 2010 roku, ta wystawa daje zupełnie nowy ogląd kolekcji, wskazując na nowe punkty odniesienia i tematy, zostawiając jednak przestrzeń dla prezentacji głównych dzieł kolekcji.

Ta panorama prezentuje obok siebie ludzi w miejskich przestrzeniach, ich życie obok i wśród poruszonych mas ludzkości w wiecznym ruchu, sceny uliczne, codzienne sytuacje domowe, a także światy wyobraźni – naszą teraźniejszość i przyszłość w mieście oraz miasto jako społeczne i polityczne „forum”. Ze względu na ograniczenia właściwe każdej wystawie, organizatorzy mogli pogrupować i przedstawić jedynie część nieskończonej palety aspektów miejskiego życia, aspektów, które prowadzą nas w wielu zupełnie różnych kierunkach. W swojej kompozycji i ścieżkach skojarzeń, które otwiera, wybór prac prezentowanych w Toruniu dowodzi raz jeszcze, że sztuka jest inwestycją w kreatywność i innowację. Jest ona jednak także wartością samą w sobie, jasnym światłem wskazującym drogę do przyszłości.



The already extensive loans to international museums and exhibition halls are increasing all the time in order to provide temporary support for projects staged by other cultural institutions and museums. Over the past 10 years, more than 900 loans have been made to over 70 different international exhibition venues and museums from the three main sections of the UniCredit Art Collection in Italy, Austria and Germany alone. These works are always “ambassadors” of our bank. They frequently initiate dialogue with clients and are definitely a reason for employees to take pride in “their” company.

The significance of the UniCredit Art Collection is again underscored by the exhibition project *People and the City* that will take place in Toruń. The exhibition encompasses paintings and sculptures, photographs and installations, paper artworks and video projections – in fact the whole gamut of media represented in the collection. The result is a representative cross-section of the UniCredit Art Collection – particularly of its contemporary artworks – that is peppered with individual masterpieces from its historical stocks.

With its plethora of quite diverse works and objects from many centuries and artistic periods, the UniCredit Art Collection grants curators broad scope to interpret and approach these works in an exhibition format. Following on from *PASTPRESENTFUTURE* – a travelling exhibition between Vienna, Verona and Istanbul staged in 2010 – this next instalment of the exhibition cuts an entirely new path through the collection, one that identifies new focal points and themes but still leaves room for the “highlights”. The panorama brings together people in urban environments, life with and within the seething mass of humanity, street scenes, both everyday household scenarios and imagined worlds – our present and future in the city, and the city as a social and political “forum”. Given the constraints inherent in an exhibition, the organisers have been able to thematically group and showcase only some of the endless array of aspects of city life, aspects that lead us in all different directions. In its composition and the pathways to associative thinking it opens up, the selection of works on show in Toruń proves once again that art is an investment in creativity and innovation. But it is also a genuine value in its own right, a vivid beacon pointing the way to the future.



Człowiek w wielkim mieście

People and the City

KOBIETA I MORZE

Kobieta spogląda w dół na megalopolis położone nad brzegiem morza. Rozkłada ramiona jakby chciała je objąć, powitać lub wziąć w posiadanie. Stoi twardo na ziemi, która mimo swojej jałowości pozostaje żywołem, tak jak rozciągające się przed nią morze. Pod względem perspektywy porządek obrazu jest następujący: przyroda, postać ludzka, miasto, przyroda. Nie ludzie i miasto, ludzie w mieście, ale pojedyncza osoba stająca twarzą w twarz z odległym miastem, pozostająca jednocześnie w bezpośrednim kontakcie z naturą. Sytuacja trudna do wyobrażenia w dzisiejszych czasach, gdy metropolie zyskały tak ważną pozycję w naszym życiu, że przyroda stała się jedynie mało istotnym dodatkiem do nich. Wykorzystujemy ją na wszelkie sposoby po to tylko, by życie miejskie było możliwe.

Ten otwierający wystawę obraz można potraktować jako początek potencjalnej historii o stosunkach panujących między ludźmi a przestrzenią miejską, historii naszego rozwoju, który doprowadził do powstania obecnych warunków życia. Jednak ten widoczny na obrazie, bardzo naturalny gest pełen radości i serdeczności – o wiele bardziej niż chęci zawłaszczenia – jest także metaforą związku, który z biegiem czasu również stał się czymś naturalnym; związku, który często poprzedza pełne nadziei przybycie. Nadziei, które jednak nie zawsze się spełniają.

PRZYBYCIE

Wystawa jest swoistą podróżą przez obrazy miast. Nie narzuca jednak socjologicznego czy urbanistycznego komentarza na ten złożony, wieloaspektowy temat, szeroko omawiany w literaturze, który daremnie byłoby podsumowywać tutaj, czy to w słowach, czy w obrazach. Zamiast tego wybór obrazów – ponad pięćdziesiąt wystawianych prac – stanowi próbę zestawienia kilku kluczowych elementów charakterystycznych dla związków człowieka z miastem i ukazania, jak ewoluował on w całym XX i początkach XXI wieku, czyli w okresie, który przyniósł (i nadal przynosi) nieporównywalny do żadnego innego czasu w historii ludzkości – przynajmniej w kategoriach czysto ilościowych – rozwój urbanistyczny. Jesteśmy coraz bardziej mobilni, z łatwością przemieszczamy się z miejsca na miejsce. Jest to wynik procesu, który rozpoczął się w XIX wieku wraz z powstaniem i rozpowszechnieniem kolei i statków parowych, a następnie kontynuowany był w wieku XX poprzez rozwój motoryzacji i lotnictwa. Właśnie ta łatwość zmiany miejsca jest jednym z czynników leżących u podstaw procesów urbanizacji i, biorąc pod uwagę nasze obrazowe podejście do tematu, także jednym z najczęstszych sposobów patrzenia na miasto. Dlatego też wystawę otwiera wizerunek samolotu na tle wykresu przedstawiającego nieskończone możliwości połączeń między-

A WOMAN & THE SEA

A woman looking down from above at a megalopolis on the sea's edge opens her arms as if to embrace it, a greeting or a taking of possession. The woman's feet are placed squarely on the ground: a harsh land, yet still one that represents a natural element, just like the sea in front of her. Looking at the image in terms of perspectival layers, the order is as follows: nature, human figure, city, nature. Not people and the city, people in the city, but one single person who comes face to face with the city in the distance while maintaining a direct contact with nature. An almost impossible condition nowadays, since our metropolises have taken on such an important role in people's lives as to make the presence of the natural world a marginal element, one exploited in all its dimensions only so as to make urban life itself possible.

More than the start of an exhibition, this image looks like the start of a potential story on the history of the relationships between humanity and the urban space, the history of our progressive shift towards our current living conditions. But that ever so natural gesture, so full of joy and hospitality – more than of appropriation – is also a metaphor for a relationship which, over time, has become a natural one; a relationship which often foresees an arrival laden with hopes, yet ones which do not always end up being satisfied.

ARRIVAL

The exhibition takes us on a kind of journey through the city via images. Yet it does so without wishing to offer sociological or urban planning commentaries on such a complex, multifaceted theme, one already treated extensively in the literature, and which it would be futile to try and sum up here, be it in words or in images. Instead, through a range of emblematic images, the 50-odd works on display set out to bring together several of the key elements of that relationship between people and cities as it evolved over the course of the 20th century and the early years of the 21st; a period which witnessed – and which continues to witness – an urbanisation process which, at least from a strictly quantitative point of view, is quite unequalled in the entire history of humanity. Our ever-increasing mobility, the greater ease with which we move from one place to another – the upshot of development, dating back to the 19th century with its railways and steamships, followed by the cars and planes of the 20th century – represents one of the factors underpinning the urbanisation process, and as far as this specific approach to the theme is concerned, it also represents one of the most common ways of looking on the city, often the first in order of time.

Therefore, the exhibition opens with the image of an aeroplane against a diagram showing the endless possible intercontinental

kontynentalnych, a po nim seria widoków z lotu ptaka, przybierających niekiedy kształt mapy, graficznego przedstawienia terenu. Pierwszy kontakt widzów z wystawą porównać można do pierwszego kontaktu z nieznanym miastem, zaraz po przybyciu do niego. Stają wobec całościowej wizji przesłaniającej szczegółu, wizji przychodzącej z zewnątrz, która wydaje się – bez względu na swój zasięg – czymś jednostkowym, pojedynczym. Może się składać z wielu części, ale daje się zamknąć w całość, podobnie jak nieopamowanie rozwijająca się metropolia. Choć na jej obszarze pojawić się mogą nawet rozległe, puste przestrzenie, nadchodzi chwila, w której granice miasta (jakkolwiek nieuchwytnie mogą się zwać) stają się wyraźne.

Jednak sukcesywna ekspansja metropolii i powstawanie megalopolis to temat, który należałoby zbadać przy innej okazji.

Z GÓRY

Widok z góry to charakterystyczny sposób obrazowania przestrzeni miejskiej. Nie jest to oczywiście zjawisko nowe: panoramiczne ujęcia zabudowy widziane z wysoko położonego miejsca pojawiały się już w czasach antyku. Znaczną popularność ten rodzaj przedstawienia zaczął zyskiwać bezsprzecznie w drugiej połowie XIX wieku. Wiązało się to z rozwojem lotnictwa i budową coraz większej ilości coraz wyższych budynków w miastach.

Znaczna część *peinture de la vie moderne* rozwijała się na dwóch płaszczyznach: pionowej i poziomej. Nawet impresjoniści tworzyli, poza scenami ulicznymi, godne uwagi przykłady widoków z góry. W tym kontekście warto przypomnieć pierwszą wystawę grupy, którą zorganizowano w studio Nadara, fotografa, który jako pierwszy sfotografował Paryż z góry. Umieścił w tym celu aparat na pokładzie aerostatu, dzięki czemu uzyskał widok dostępny w naszych czasach wszystkim tym, którzy podróżują samolotami. To nie przypadek, że lotnictwo, coraz wyższe budynki i aparat fotograficzny to trzy elementy charakteryzujące XX-wieczne społeczeństwo, stosunek człowieka do świata, rzeczywistości i jej reprezentacji. Widok z góry był jedną z głównych koncepcji „nowego widzenia” w fotografii, podejścia, które pojawiło się w latach 20. minionego wieku i promowało celowo „nienaturalny” sposób widzenia, możliwy dzięki rozwojowi technicznemu i skierowany przede wszystkim na miasto.

Mówiąc o nienaturalnych wizjach, warto pamiętać, że Nadar był pierwszym w historii artystą, który dokumentował Paryż poniżej poziomu ulic, pokazując mroczną, ukrytą część miasta, która miała jednak fundamentalne znaczenia dla przeżycia jego mieszkańców. Labirynt miejskich ulic powinien przywieść nam na myśl inny, o wiele bardziej niepokojący labirynt, który powstał w ramach wystawy dzięki fotografii Caseberè’a.

NA WYSOKOŚCI OCZU

Jednak najbardziej typowym spojrzeniem, właściwym dla wszystkich miast, jest to na poziomie ludzkiego wzroku. Wszystko jedno, czy ogarnia widzianą z oddali panoramę miasta czy też szczegółu, ruch wewnątrz miejskiej tkanki. Wystawa śledzi stopniowe zbliżanie się do ludzi i budynków, przejście od szerokich ujęć do konkretnego, poprzez serię widoków nawiązujących do klasycznych tematów zapoczątkowanych już w tradycji XVIII-wiecznej. Maier-Aichen, Kokoschka i Castella fotografują i malują formę miasta raz jeszcze pod nieobec-

routes, and then a series of views from above, which at times take on the form of the map, of the graphic representation of the territory. The visitor enters the exhibition just the same way s/he arrives in a city: an overall vision that does not allow for the making out of details, nor that which happens inside a body, which appears – whatever its range might be – as a single element. However fragmented, it still remains circumscribable, just as however much a metropolis expands – being there also sizeable empty areas within it – at a certain point the limits of the city (however intangible) become apparent. Nevertheless, the metropolis’s successive expansion and transformation into the megalopolis is a theme better explored in an entirely different set of reflections.

FROM ABOVE

The view from above is a characteristic element in the imagery used to represent the urban space. This is certainly not a recent phenomenon: history has handed down panoramic views of settlements from a high vantage point since ancient times. Yet it is undeniable that it was in the second half of the 19th century that this kind of view began to gain ever greater popularity, coinciding with the development of means of flight and with the construction of an ever greater number of – ever taller – buildings within cities. A notable part of the *peinture de la vie moderne* is in fact developed on two levels: the vertical and the horizontal. Along with their street views, even the impressionists left noteworthy examples of views from on high. In this respect, it’s worth remembering that the first exhibition of the group was held in the studio of a certain figure, the photographer Nadar, who was the first to shoot Paris from above, placing his camera aboard an aerostat and thus producing that kind of view which, by other means, is today granted to a great number of air travellers. It is no coincidence that flight, ever taller buildings and the camera are three elements that characterise 20th-century society, man’s relationship with the world, with reality and its representation. The view from above was to be one of the founding concepts underpinning the poetics of photography’s “new vision” which came to the fore in the 1920s: a deliberately “unnatural” strategy of seeing, granted to man thanks to his technical progress and focused above all on the city.

And speaking of unnatural visions, it should also be remembered that Nadar was the very first artist to undertake the photographic documentation of Paris below the city streets, showing a dark and hidden part of the city, yet one fundamental for the very survival of its inhabitants. When we speak of the maze of city streets, we should always bear in mind this other – even more unsettling – labyrinth, which is brought to life in the exhibition through the photograph by Casebere.

AT EYE LEVEL

Be as it may, the canonical vision, the one common to all cities, is that at human height, whether it be the more general one, perceptible from far away, in which the urban skyline plays a key role, or close up, in detail, depicting those moving around this body. The exhibition follows this progressive drawing up to buildings and people, from the general to the specific, through



ność ludzi. Przypominają widzom miejsca określone przez ich właściwości przestrzenne, architektoniczne i typowo miejskie.

Każde miasto ma swój własny obraz, który samo tworzy, kształtowany jednocześnie przez historię, rzeczywistość i wyobraźnię (a w ostatnich latach także przez miejskie strategie marketingowe). Coraz trudniej jednak jednoznacznie odczytać taki wizerunek. Zwłaszcza w przypadku miast przesiąkniętych historią, pokrytych warstwami czasu, istnieje ryzyko, że ich symboliczny obraz może wydać się jeszcze bardziej odstawający od rzeczywistości niż codzienne życie, które się w nim toczy. W tym sensie sztuka – poprzez podejście, które można nazwać topograficznym – może służyć także jako mechanizm odkrywania, jako spojrzenie z boku, które uzupełnia, wspomaga, a nawet kwestionuje dotychczasowe wyobrażenia dotyczące danego miejsca. Można, na przykład, pokazać Ateny bez jednego antycznego kamienia (i może tak właśnie postrzegają miasto jego mieszkańcy, w odróżnieniu od tego, jak widzą je turyści). Potem powoli, w miarę jak zbliżamy się do konkretnych obiektów, poszczególnych budynków, do architektury, dostrzegamy kwestie stylu, czy – bardziej nawet – historii, nawarstwionego czasu, prowadzące nas od anonimowości do jednostkowości. Budynki jako byty wcześniejsze od bytów ludzkich.

ŻYCIE ULICY

Opowieść o mieście jest w sposób nieunikniony opowieścią o ludziach, którzy w nim mieszkają. Raz jeszcze mamy do czynienia z tak ogromną różnorodnością sposobów zamieszkiwania metropolii, że próba zarysowania nawet najbardziej ogólnego profilu socjologicznego wydaje się nie mieć sensu (jako główne punkty odniesienia w tej kwestii można potraktować prezentowane na wystawie prace wideo Francesca Jodicego). Zamiast tego warto raczej wybrać kilka miejsc, zarówno realnych, jak i metaforycznych, które obrazują niektóre aspekty doświadczenia miasta: są to przede wszystkim ulice i sama idea tłumy z nimi związana. To one w większości składały się na istniejący w kolektywnej świadomości obraz miasta w XX wieku.

Pierwsze dwie dekady wieku raz jeszcze okazały się kluczowe, we wszystkich sferach kultury, dla kształtowania się tego typu symbolicznej konstrukcji, rozwijanej w kolejnych latach, zmieniającej się

a series of views which draw on the classical theme of a genre rooted in the 18th-century tradition. Maier-Aichen, Kokoschka and Castella photograph and paint the form of the city, once more without the presence of people, bringing it back to the onlooker as it is presented, a place defined through spatial, architectural and typically urban characteristics.

There is an image of every city, the image that it supplies of itself, an image which is created at the same time by history, reality and the imagination (and in more recent times by urban self-marketing strategies). One of the fundamental themes in this regard is that of the ever greater ambiguity that such a reading of the city entails, for especially when dealing with cities steeped in history, covered in the stratifications of time, its symbolic image risks coming across as ever less faithful to reality than the everyday life that unfolds within it. In this sense, art – through an approach which may be defined as topographic – may also serve as a mechanism of revelation, as a lateral vision which completes, accompanies and even questions the *idées reçues* on the place. For example, Athens may be presented without trace of an ancient stone (and this may well be the perception of it had by many of its inhabitants, unlike that to be had by tourists). Then, slowly, as we draw closer to objects, to the single buildings, to the architecture, we find issues of style, and even more so of history, of layered time, ranging from the anonymous to the individual. Buildings as presences, prior to human ones.

STREET LIFE

The tale of the city is, inevitably, that of the people who live within it. Once again, there are so many and such diverse ways of inhabiting the metropolis that it would be absolutely useless to try to sketch out even the vaguest profile in terms of urban sociology (and in this respect, Francesco Jodice’s videos serve as key reference points within the exhibition). Instead, it is more worthwhile to opt for a number of places, both real and metaphorical, that define some of the moments of this experience: first and foremost the street, along with the very idea of the crowd which is closely bound up with it. Ultimately, it is on this theme that most of the collective imagery of the city was put together over the course of the 20th century.



jak sama natura miasta. Futuryści i niemieccy ekspresjoniści, rosyjscy konstruktywści i przedstawiciele Nowej Rzeczowości, dadaści i surrealiści – wszyscy oni w centrum swojej twórczości umieszczali związek między jednostką a miastem, między jednostką a tłumem. Ich prace były artystyczną reakcją na bodźce nadchodzące z różnych stron – architektury, urbanistyki, filozofii, a także z szeroko pojętej sfery społecznej. Usiłowali zrozumieć zjawiska życia codziennego w metropoliach swoich czasów, a nawet nimi kierować. *Berlin Alexanderplatz* Alfreda Döblina i *Metropolis* Fritza Langa to jedynie dwa z najbardziej znanych przykładów na to, że tematy związane z życiem miasta leżały u podstaw kultury początków XX wieku. W latach 30. zeszłego wieku powstał nawet osobny, typowo metropolitalny, styl fotografowania nazywany „fotografią uliczną”. Wynosił on uliczne panoramy do rangi tematu samego w sobie, ważnością dorównującego żywym obiektom. Miało to miejsce także w kinie. Wielu krytyków podkreślało, że to miasto o wiele bardziej niż żywe postacie jest prawdziwym bohaterem amerykańskiego, i nie tylko, czarnego kina.

Warto się przy tej okazji zastanowić, jak codzienne życie miasta wpłynęło na sam sposób jego przedstawiania – fragmentaryczny dyskurs, fotomontaż, ujęcia z góry to nie tylko techniki, ale także odbicie warunków życia i punktu widzenia, nie mniej fragmentarycznych i chaotycznych. To one charakteryzują nowe środki ekspresji uwarunkowane specyfiką czasów. Czasów, w których – na przykład – na ulicach największych miast pojawiła się sygnalizacja świetlna: „Gdy pędzimy samochodami przez miejskie ulice, nie jesteśmy w stanie dostrzec detali budynków, a miasta widziane z okien pociągów ekspresowych jawią się jako sylwetki. Pojedyncze budynki nie mogą już do nas przemówić”¹.

1 P. Behrens, *Einfluss von Zeit – und Raumaussnutzung auf moderne Formentwicklung*, w: *Der Verkehr, Jahrbuch des Deutschen Werbundes*, Jena 1914. Cytat pochodzi z katalogu *The 1920s. Age of the Metropolis*, pod red. J. Clair, Montreal 1991, książki, która zarówno ze względu na treść jak i ikonografię stanowi podstawę dla badaczy tego obszernego tematu.

Once more it was the first two decades of the century which were to leave a lasting mark – in all fields of culture – on the characteristics of this kind of symbolic construction: characteristics which were to be developed over the years to come, changing in keeping with the very nature of the city itself. Futurists and German expressionists, Russian constructivists and representatives of the “Neue Sachlichkeit”, Dadaists and surrealists all place at the heart of their reflections the relationship between the individual and the city, between the individual and the masses, artistically responding to input from a range of different environments – architecture, town-planning, philosophy, the social sphere in the broadest sense – as a consequence and as an attempt to understand (if not indeed to guide) the phenomena of everyday life in the metropolises of the day. *Berlin Alexanderplatz* by Alfred Döblin and *Metropolis* by Fritz Lang are but two of the best-known examples of how the themes linked to urban life laid out the ground plan for early 20th-century culture. Up to the point in which, in the '30s, a genuine photographic style, typically metropolitan, gained the name “street photography”, underlining the importance of the sidewalk panorama as a visual subject in its own right, placed on the same footing as living subjects. Similarly, numerous commentators have reminded us more than once how the city – even more than the characters – is the real protagonist of noir cinema, both American and non.

In this regard, it is worth reflecting on how everyday urban living has influenced the very language of its representation: the fragmented discourse, the photo montage, the views from above are not just techniques, they are the reflections of living conditions and outlooks which are in turn fragmented, chaotic, and which are there to identify new means of expression, in keeping with the times. Times in which, for example, the traffic light begins to make its appearance in the streets of the biggest cities: “When we race in our vehicles through the streets of our cities, we can no longer discern the details of the buildings. Nor can the city views that we

Szybkie tempo i różnorodność stylów życia są niezbędne, byśmy mogli żyć razem w jednej przestrzeni. Potrzebujemy tej ciągłej zmiany wyglądu – tego nieodłącznego elementu miejskiego wizerunku² – spowodowanej powstawaniem nowych dzielnic, ale także coraz większą liczbą obrazów, szczególnie tych reklamowych, tworzących miejski krajobraz. Po drugiej wojnie światowej konieczne stało się szukanie nowych sposobów przedstawiania.

Życie na ulicach – czy też wewnątrz zamkniętych przestrzeni, do których ludzie przenoszą swoje ciała i modele egzystencji, by pracować lub bawić się – w różnych formach prezentują prace Liebermanna i Corintha, Magnelliego, Cartiera-Bressona, Gianniego Berenga Gardina i Barbary Klemm, a także fotografie Jaromira Funkego, który operuje zestawieniami świateł i znaków, oraz kolaże Rodczenki. Oglądamy tłumy – poszukujące ucieczki od codzienności, jak przedstawia je Vitali, tłumy na międzynarodowym szczycie w Johannesburgu uwiecznione przez Serralongue’a, czy te pokazywane przez Gurskiego, odcięte od świata w pomieszczeniach giełdy, gdzie decydują się losy anonimowych, nieświadomych mieszkańców z milionów podobnych do siebie miast. Bo miasto jest przede wszystkim sceną społecznej wymiany, spotkań i kolizji zachodzących nie tylko między jednostkami, ale także między grupami społecznymi. Miasto jako miejsce zmian i przeciwieństw, które mogą być wybuchowe, jak pokazuje historia czy niedawne wiadomości z północnoafrykańskich metropolii.

Złożoność, warstwowość i transformacja – te trzy słowa przełożył można zarówno na marzenia, jak i na koszmary.

NIE MA JAK W DOMU?

Największy koszmar nowoczesnego miasta to, jak powszechnie wiadomo, kwestia bezpieczeństwa. Jak słusznie zauważył Carlo Olmo, „Gdybyśmy otworzyli dziennik podróży z początku XVIII wieku, najbardziej powszechne przedstawienia Paryża, Rzymu czy Londynu – wielkich stolic tamtego czasu – odwoływałyby się do niepewności, strachu przed różnorodnością, niebezpieczeństwa czyhającego na ulicach i drogach łączących różne miasta. Nawet pewność bezpiecznych połączeń pomiędzy miastami miała przyjść o wiele później, pod koniec wieku. W mieście poczucie bezpieczeństwa nigdy nie było pełne, zawsze istniało ryzyko, że zostanie się potrąconym przez powóz, ugrzęźnię w błocie lub padnie ofiarą nagłej kradzieży czy napadu przez jakąś postać pojawiającą się raptem zupełnie znikąd i równie szybko znikającą”³. Kwestia bezpieczeństwa to bardzo stary problem, co wie każdy, kto czytał Dickensa, czy – bardziej współcześnie – widział świetny film opowiadający o początkach amerykańskiej metropolii, *Gangi Nowego Jorku*.

Problem społecznej kontroli przestrzeni miejskiej zawsze wywoływał strach, ale z drugiej strony prowadził też do prób restrukturyzacji miasta mających na celu przeciwdziałanie temu zjawisku, w których architektura, urbanistyka i polityka ściśle się ze sobą łączyły. Zagadnienia te ponownie wpłynęły w ostatnich latach pod wpływem rozwijających się na wielką skalę zjawisk urbanizacji, migracji (która doprowadziła do wielu wciąż nierozwią-

streak past in our express trains convey to us an impression other than of silhouettes. Individual buildings no longer speak to us.”¹

Likewise, we find speed and the need for diverse lifestyles to exist together sharing the same space; the constant changing of the panorama which is intrinsic to the very nature of the city,² due not only to the growth of new residential areas, but also to all those images which increasingly make up the cityscape (especially advertising images). Such images were then to call for further responses in the decades following World War II, thus leading them to seek out new forms of representation.

Life on the streets – or inside those closed spaces to which people transfer their bodies and models of existence, be it for work or play – is therefore both that presented by Liebermann and Corintha, Magnelli, Cartier-Bresson, Berengo Gardin and Barbara Klemm, but also – and perhaps more so – that put forward by Jaromir Funke, with his juxtaposition of lights and signs, and that of Rodchenko’s collages; the crowds are those in search of distraction as depicted by Vitali, or those shot by Serralongue at an international summit in Johannesburg, or even those illustrated by Gursky, shut off within the rooms of a stock market where the destinies of most of the unknowing inhabitants of those self-same cities are decided. For in the end, the city is first and foremost the stage of social exchange, of meetings and clashes not only between individuals, but also between social groups. The city as a home to transformation and also to contradictions which sometimes become explosive, as history teaches us, or indeed as has the news from the metropolises of North Africa done over recent months.

Complexity, stratification and transformation: three terms which may be translated into dreams or nightmares.

HOME SWEET HOME?

The overarching nightmare of modern citizens is, as is well known, security. As Carlo Olmo rightly noted with regard to this theme, “If we were to open a travel diary of the early 18th century, the most common representations of the cities of Paris, Rome and London – the great capital cities of the day – would appear to be based around insecurity, the fear of diversity, on the dangerousness of the streets and the connections between various cities. Even the certainty of safe connections between two cities was to come very late on, towards the end of the century. Inside the city, such a level of certainty was never to be reached, given the risk of being run over by a carriage or swamped in mud or robbed all of a sudden by an urban figure, popping out from nowhere and disappearing just as quickly.”³ Thus security is an ancient problem, as anyone who has read Dickens knows well enough, or more recently and with regard to a more recent era, whoever has seen the extraordinary film telling the story of the origins of the US metropolis, *Gangs of New York*.

1 P. Behrens, *Einfluss von Zeit – und Raumaussnutzung auf moderne Formentwicklung*, in: *Der Verkehr, Jahrbuch des Deutschen Werbundes*, Jena 1914. The quotation is taken from the catalogue: *The 1920s. Age of the Metropolis*, ed. by J. Clair, Montreal Museum of Fine Arts, 1991, a fundamental volume both in terms of the texts and also in iconographic terms given the breadth of the exploration of the theme.

2 “La forme d’une ville/change plus vite, hélas! Que le cœur d’un mortel”, wrote Baudelaire in his *Fleurs du mal*.

3 C. Olmo, *La città e le sue storie*, in: *La città europea del XXI secolo*, Various Authors, Milan 2002.

2 „Kształt miasta zmienia się szybciej, niestety, niż serce śmiertelnika”, pisał Baudelaire w *Kwiatach zła*.

3 C. Olmo, *La città e le sue storie*, w: *La città europea del XXI secolo*, różni autorzy, Mediolan 2002.

zanych konfliktów kulturowych), różnic klasowych, szczególnie w kontekście ekonomicznym, pogłębiających się w wyniku ekspansji niekontrolowanego kapitalizmu niełagodzonego już przez tradycyjne wspólnoty. Wszystkie te zjawiska gwałtownie objawiają się właśnie w metropoliach. W rezultacie powstało przekonanie, że przestrzeń otwarta to przestrzeń, której należy unikać, jeśli korzystanie z niej nie służy transportowi lub jeśli nie jest „chroniona” właśnie na zasadzie kontroli społecznej. Prace wideo Francesca Jodicego i Gülsün Karamustafy są absolutnie kluczowe dla tej debaty. Jodice pokazuje dwa skrajne przypadki – São Paulo i Dubaj – ocierając się przy tym o dokument. Prezentuje dynamikę metropolii, w czym pomagają mu bohaterowie. Karamustafa natomiast wykorzystuje symetrię zestawienia prawdziwych filmów dokumentalnych, pokazuje czas, który istnieje tylko w opowieści, pomagając nam zrozumieć, jak tworzyły się a potem upadały pewne oczekiwania.

Jesteśmy zatem świadkami kreowania przestrzeni, w których żyją różne grupy społeczne, nawzajem od siebie oddzielone. *Mur berliński* Fettinga sprowadza ten problem z powrotem na dramatyczny poziom historii. Nie należy jednak zapominać, że mury nadal budowane są w miastach z innych już, choć wcale nie szlachetniejszych, powodów. Z drugiej strony mamy do czynienia z powrotem do tego, co prywatne, do sfery zamkniętej symbolizowanej przez dom.

Stąd kilka prac na wystawie skupia się na środowisku domowym, czy raczej na dwóch potencjalnych scenariuszach, zaczynając od przestrzeni granicznej przedstawionej w oknach Brodskiego, gdzie wewnątrz i zewnątrz są nierozróżnialne, a okna stają się nieokreślonym filtrem między sferą publiczną a prywatną. Powstaje czytelne porównanie z formami „fizycznej” socjalizacji, która może odbywać się także w prywatnej przestrzeni, jaką jest dom, a także z socjalizacją „wirtualną” dokonywaną za pomocą urządzeń technicznych. Tak należy interpretować telefon w pracy wideo Marclaya, choć dziś naturalnie możemy ją odnieść do bardziej nowoczesnych form komunikacji, które pozwalają każdemu z nas codziennie przesłać do kogoś pozdrowienie, niezależnie od tego, jak daleko się znajduje.

Mówiąc o przyszłości miasta, nie można pominąć milczeniem kwestii dotyczących związków między ich mieszkańcami a przestrzeniami, którymi muszą się ze sobą dzielić – przestrzeniami publicznymi. Należy mieć nadzieję, że rozważając te zagadnienia będziemy pamiętać o słowach Zygmunta Baumana, jednego z najrozsądniejszych komentatorów współczesnych zachowań społecznych: „Miejsca publiczne to miejsca, w których w tej właśnie chwili decyduje się przyszłość miejskiego życia. (...) Nie dotyczy to miejsc publicznych jako takich, lecz tylko tych, które poddały się z jednej strony nowoczesnej ambicji likwidacji i wyrównywania różnic, a z drugiej postmodernistycznej tendencji utrwalania ich na drodze wzajemnej separacji i oziębienia stosunków. Dotyczy to przestrzeni publicznych, które są w stanie docenić kreatywną i wzbogacającą wartość różnorodności, a przy tym zachęcającą różnice do zaangażowania się w sensowny dialog. Cytując Nan Ellin, »Pozwalając na rozkwit różnorodności (ludzi, zajęć, przekonań, itp.) miejsca publiczne umożliwiają integrację (lub ponowną integrację), nie przesłaniając przy tym różnic. Wprost przeciwnie –

The issue of the social control of the urban space has always generated fear on one hand, while on the other, it has led to attempts to restructure the city to counter this element, in which politics, architecture and town-planning have always been tightly intertwined. The emergence of these themes in recent years, owing to the large-scale phenomena of urbanisation, of migration (with all the ensuing series of often unresolved conflicts between different cultures), of the stressing of class differences, specifically of an economic nature, the result of the expansion of unregulated capitalism, no longer cushioned by the traditional social safety nets – all conditions which emerge in an exasperated fashion in the metropolis – has led to a notion of the open space as a place to be avoided, if not for the needs of transportation or if not “protected” by the logics of public social control. Once again, a viewing of the video works by Francesco Jodice and that by Gülsün Karamustafa are absolutely central to this debate: Jodice tells of the metropolitan dynamics with the help of his protagonists, highlighting two borderline situations like São Paulo and Dubai, exploiting a language on the very limit of the documentary. Karamustafa, through a symmetrical mechanism and the splicing together of real documentaries from the past, shows us a time which actually exists only through his telling of it, thus serving to help us understand how certain expectations have been created and then, as often as not, betrayed.

Thus on one hand we find ourselves before the creation of different spaces, in which various social groups live out their own existences, separated by that of other social groups. Fetting’s *Berlin Wall* brings these issues back to a dramatic historical level, yet it must not be forgotten that walls continue to be erected in cities, for other – no more noble – reasons. On the other hand, there is a return to a literally private, closed dimension, represented by the home.

Thus, several works in this exhibition focus on the domestic environment, or rather on two potential scenarios: starting from the border space as represented by Brodsky’s windows – where inside and outside are virtually indistinguishable, a sort of undefined filter between the public and the private sphere – a clear comparison is drawn with a form of “physical” socialisation which may also take place within a private space, like a house, or one of “virtual” socialisation, which takes place through a technological medium. In this sense Marclay uses the telephone, although it is clear that we may all mentally project more recent means of communication onto this video, with which each of us formulates our daily “hello” to someone faraway).

Be as it may, the future of the city cannot overlook the need to face these issues regarding the relationships between their inhabitants and those shared zones known as public spaces. The hope is that, when reflecting on these themes, one might bear in mind the words of Zygmunt Baumann, one of the most clear-minded interpreters of contemporary society: “Public places are those where the future of urban life is being decided at this very moment. (...) This applies not just to any public spaces, but only those among them that surrender both the modern ambition to annihilate and level up differences, and the postmodern drift towards the ossification of differences through mutual separation and estrangement. This applies to public places that recognise the creative and life-enhancing value of diversity, while encouraging the differences to engage in a meaningful dialogue.

sławią je. Strach i niepewność ustępują dzięki ich utrzymaniu, co nie przeszkadza w swobodnym poruszaniu się po mieście»⁴.

CZŁOWIEK MOTYL

Obok miasta rzeczywistego istniało zawsze miasto idealne, upragnione już od czasów niebieskiego Jeruzalem, przedstawiane w dziełach renesansowych, odzwierciedlające architekturę oświeceniową, a następnie futurystyczną i konstruktywistyczną, aż do dnia dzisiejszego. Idealne miasta, które urzeczywistnione często zamieniały się w koszmar (za przykład mogą posłużyć sowieckie miasta – inspiracje Stasa Shuripy), ale w interpretacji artystów często stawały się miejscem, w którym działy się rzeczy cudowne, antytezą normalności codziennego życia, niezależnie od tego, czy przedstawiały wizję pozytywną czy negatywną, apokaliptyczną (jak na fotografiach Jiang Pengyiego). W tym sensie place miejskie na obrazach de Chirica odczytywać można na dwóch płaszczyznach. Z jednej strony są to gotowe scenariusze, sceny czekające na przybycie aktorów. Dlaczego nie, wiele przecież napisano o mieście jako teatrze, jako proscenium, na którym mieszkańcy odgrywają swoje role. W tym kontekście interpretować można również serie fotografii Probst. Z drugiej strony miasto pokazane jest jako miejsce, gdzie spełniają się marzenia. W obu przypadkach mamy do czynienia z oczekiwaniem, a jednocześnie z odzyskiwaniem przez artystę zdolności demiurgicznych, „jasnowidztwa”, spojrzenia wykraczającego poza tu i teraz, bo nawet w odniesieniu do miasta można powiedzieć, że „wszystko ma dwie strony: stronę konwencjonalną, którą widzimy prawie zawsze i którą widzi się zwyczajowo, oraz stronę duchową lub metafizyczną, którą są w stanie dostrzec nieliczni w chwilach jasnowidzenia i metafizycznej abstrakcji. Niektóre ciała pokryte substancją, przez którą nie przenika światło słoneczne, widoczne są jedynie w sztucznym świetle, na przykład w promieniach rentgenowskich”⁵. Możliwe miasta są jak budynki z prac Gütschow, na których granica między fikcją a rzeczywistością jest tak ulotna, że trudno ją w ogóle rozpoznać.

Wolno nam więc naigrywać się z architektury, tworzonych przez nią iluzji, pokazywanych na symbolicznych wizerunkach miast, tak drogich oficjelom. Przez swoje interwencje Christo i Maljković, którzy nieprzypadkowo stosują wspomniane już metody kolażu i montażu, poddają w wątpliwość krajobraz miejski oraz to, co wyraża, a ich działanie ma cechy utopijne, jest wyzwoleniem od potrzeb i (optycznego) lenistwa życia codziennego. Zaslaniając to, co istnieje, kwestionują wagę jednego z symbolicznych elementów miasta par excellence – pomnika, który często jest także (realnym lub symbolicznym) atrybutem władzy.

Dlatego prace te to w istocie wizje, nie widoki. A najbardziej wizjonerska w swojej absolutnej zasadniczości i bezpośredniości wydaje się praca wielkiego mistrza Petera Blake’a. Jakże zasadne wydaje się umieszczenie tego obrazu na końcu. Jest pełen radości, tak jak otwierająca wystawę praca Jordiego Colomera jest pełna nadziei.

To quote Nan Ellin again, »By allowing diversity (of people, activities, beliefs, etc.) to thrive, public space makes it possible to integrate (or reintegrate) without obliterating differences; in fact, it celebrates them. Fear and insecurity are alleviated by the preservation of difference along with the ability to move freely through the city.»⁴

BUTTERFLY MAN

Alongside the real city, there has always existed an ideal one, one yearned for as far back as the days of the Jerusalem of the heavens, up to the pictorial representations of the Renaissance, the reflections of enlightenment architecture, and then futurist and constructivist, right up to the present day. An ideal city which, once given form, has often turned into a nightmare (the Soviet towns that provide the inspiration behind the work of Stas Shuripa are clear examples in this regard), yet which in artistic representation has often set the stage for marvels, the antithesis of the normality of everyday life, regardlessly of whether it is based on a positive or negative – apocalyptic – reading (as in the recent photographs by Jiang Pengyi). In this sense, the town squares by de Chirico operate on a double register: on one hand they are presented as genuine scenarios, like stages waiting for the arrival of the actors, and quite rightly, a lot has been written on this aspect of the city, looked upon as the proscenium on which its inhabitants find themselves interpreting their own part, and ultimately, Probst’s series of images also deals with this. On the other hand, the city is presented as the place in which dreams can come true. In both cases, the situation is one of expectation and, at the same time, a revindication by the artist of his own demiurgic capacity, of his “clairvoyance”, of a seeing that which goes beyond the here and now, for even in the case of the city, one may say that “everything has two sides to it: a conventional side, which we almost always see and which people in general see, and a spectral or metaphysical one which only a few rare individuals can make out in moments of clairvoyance and metaphysical abstraction. For example, certain bodies covered with matter which cannot be penetrated by sunlight may only show up under artificial light, such as X-rays.”⁵ The possible cities are thus like Gütschow’s buildings, in which the border between fiction and reality is so intangible as to be hardly recognisable.

And so we are even allowed to make fun of architecture, of its illusions, just like that symbolic image of the city which is so dear to officialdom. Through their interventions, Christo and Maljković, who not by chance form part of that series of montage and collage techniques mentioned previously, they question the urban panorama and its rhetoric once more, with gestures that clearly have the Utopian flavour of liberation from the needs and the (optical) laziness of everyday life. By checkmating the existent, they question the very worthiness of one of the symbolic elements of the city *par excellence* – the monument, which is often also a seat (be it real or symbolic) of power.

Hence these works are in fact visions, not views. And the most visionary, in all its absolute essentiality and immediacy, seems to be that of a great master like Peter Blake. How fitting it is to end on this image: as full of happiness as the first image by Jordi Colomer is full of hope.

4 Z. Baumann, *Fiducia e paura nella città*, Mediolan 2005.

5 G. de Chirico, *Sull'arte metafisica*, w: „Valori Plastici”, Rzym 1919, cyt. za: G. de Chirico, *Il meccanismo del pensiero*, Turyn 1985.

4 Z. Baumann, *Fiducia e paura nella città*, Milan 2005.

5 G. de Chirico, *Sull'arte metafisica*, in: “Valori Plastici”, Rome 1919 (now found in G. de Chirico, *Il meccanismo del pensiero*, Turin 1985).

Jordi Colomer

OTWARCIE
OPENING



En la pampa (Różowa torba) / En la pampa (The pink bag), 2008

Jordi Colomer

Urodzony w 1962 w Barcelonie / Hiszpania.
Mieszka i pracuje w Paryżu / Francja.

Born in 1962 in Barcelona / Spain.
Lives and works in Paris / France.

Jordi Colomer to artysta o wyjątkowo ciekawym życiorysie, który porusza się między różnymi dyscyplinami i gatunkami. Studiował historię sztuki i architekturę, zajmował się zagadnieniem opartej na treści interakcji między rzeźbą, architekturą, performance, fotografią i teatrem, badał również film niemiecki – zwłaszcza dzieła kinowe Karla Valentina, które zainspirowały go do posłużenia się w swojej pracy medium wideo. Głównym tematem jego prac jest napięcie między rzeczywistością a fikcją. Jego najnowszy projekt pod tytułem *En la Pampa* (2008) został wyprodukowany na pustyni Atacama w Chile. Praca ta zapoczątkowuje nową – wciąż trwającą – fazę w jego twórczości. Tak jak we wszystkich pracach Jordiiego Colomera podstawowym elementem jest tu związek między rzeźbą, architekturą i teatrem. Colomer objaśnia ideę tego projektu: „Czy możemy mieszkać na pustyni? Czy możemy mieszkać w fikcyjnej przestrzeni? Takie pytanie postawiłem sobie w projekcie *En la Pampa*. Poprosiłem mężczyznę i kobietę, którzy się wcześniej nie znali, aby odegrali różne sytuacje na pustyni Atacama w północnym Chile. Pustynia stała się rozległą sceną pełną wszelakich obrazów”. Zdjęcia robione w trakcie realizacji pięcioczęściowego projektu wideo *En la Pampa* są częścią przedstawionej pracy zatytułowanej *Różowa torba*. Pokazują główne miejsca, w których zatrzymywali się aktorzy występujący w filmie. Różowa torba oznacza koniec podróży. Główna bohaterka spogląda na położone na wybrzeżu miasto Iquique, trzymając w ręku różową torbę. Niezmienne i nijakie miejsce – pustynia jest jej sceną. Jałowy teren, który wywołuje pewne skojarzenia, lecz i tak musi zostać wypełniony historią.

Bärbel Kopplin

Jordi Colomer is an artist with a highly varied biography, who roams between disciplines and genres. He studied art history and architecture, explored the idea of content-based interaction between sculpture, architecture, performance, photography and theatre and spent time investigating German film – especially the cinematic works of Karl Valentin, which inspired him to use the medium of video in his artistic work. The subject matter of his work deals with the tension between reality and fiction. His most recent project titled *En la Pampa* (2008) was produced in the Atacama Desert in Chile. This work marks the beginning of a new phase of creative work that has not yet concluded. As in all of Jordi Colomer's works the connection between sculpture, architecture and theatre is a primary element. Colomer explains the basic idea behind his project: “Can we inhabit the desert? Can we inhabit a fictive space? This is the task that I have taken on with the *En la Pampa* project. I have asked a man and a woman who did not know each other before to play out a few situations in the Atacama Desert in northern Chile. The desert became an expansive stage with all sorts of images.” The photographs taken in conjunction with the five-part *En la Pampa* video project belong to this work subtitled *The Pink Bag* and highlight the main stopping places of the actors in the film. The pink bag signals the end of the journey; the main female character looks over at the coastal city of Iquique with a pink bag in her hand. An unchangeable and faceless place, the desert serves as her stage – a barren terrain that carries certain associations but nevertheless must be filled with history.

Bärbel Kopplin

Bibliografia:

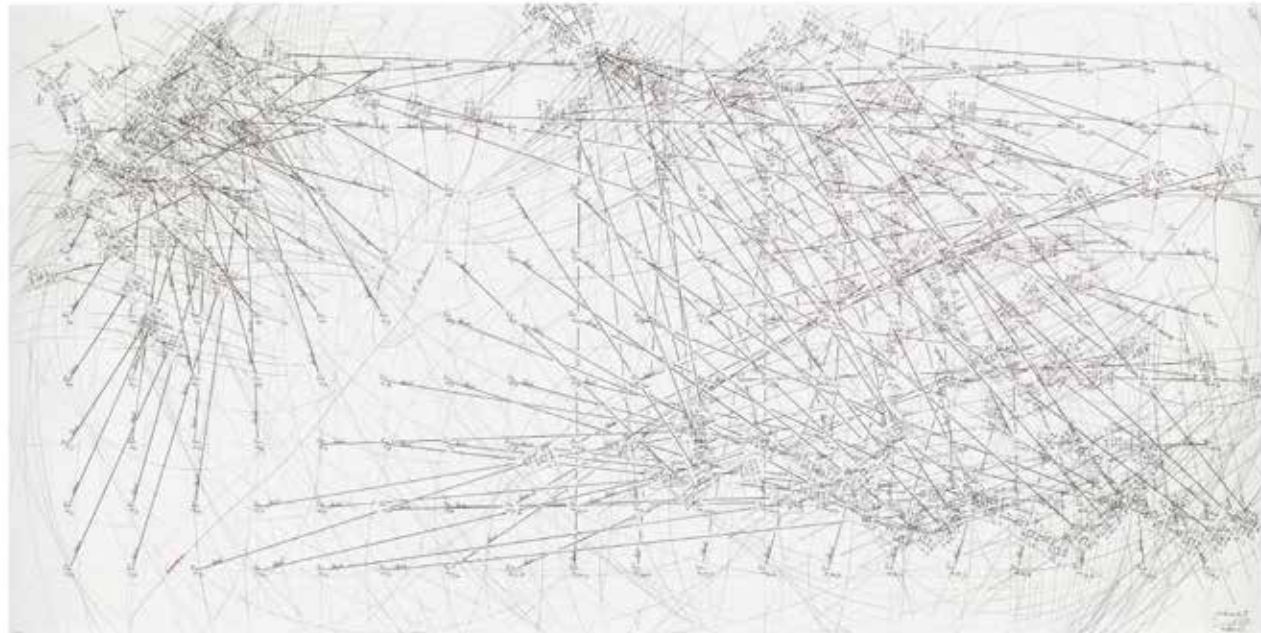
J. Colomer, *En la Pampa*, Monachium 2008.
D. Barriet, D. Benassayag [et al.], *Jordi Colomer, Fuegogratis*, Paryż 2008, s. 229-245.

References:

J. Colomer, *En la Pampa*, Munich 2008.
D. Barriet, D. Benassayag [et al.], *Jordi Colomer, Fuegogratis*, Paris 2008, pp. 229-245.

Jorinde Voigt
Francesco Jodice
Sonja Braas
Wolfgang Tillmans
Olivo Barbieri
David Reimondo

PRZYBYCIE
ARRIVAL



Jorinde Voigt

Urodzona w 1977 we Frankfurcie / Niemcy.
Mieszka i pracuje w Berlinie / Niemcy.

Born in 1977 in Frankfurt / Germany.
Lives and works in Berlin / Germany.

Przed wstąpieniem na Akademię Sztuk Pięknych w Berlinie Jorinde Voigt studiowała psychologię i socjologię. Jej wykształcenie teoretyczne jest szczególnie ważne dla zrozumienia metodologii jej artystycznych poszukiwań: stosuje różne parametry (począwszy od kinematyki, przez akustykę aż do odtwarzania toru lotów samolotów), żeby pokazać swoją wizję świata zawartą w diagramach, znakach i symbolach. Artystka za pomocą linii prostych i zakrzywionych tworzy złożone systemy i przekształca kartkę papieru w swego rodzaju mapę, za każdym razem opierając się na innych zasadach. Znakiem rozpoznawczym jej twórczości, na którą składają się rysunki ołówkiem i tuszem na papierze, jest elegancja i silne poczucie równowagi kompozycji, która z perspektywy sprawia wrażenie, jakby była znaczone delikatnym, choć zdecydowanym rytmem.

Interkontynentalny (2010) to zbiór rysunków dużego formatu oraz wstępnych studiów trajektorii lotu. Artystka przedstawia je jako skomplikowane mapy wyobrażonego świata, których wygląd wynika z zestawienia różnych parametrów i oznaczenia pozycji oraz ruchu. Charakter tych kompozycji sprawia, że patrzący odbierają je jako niesłychanie dynamiczne, spojrzenie śledzi ruch linii i rytm zaznaczony prostymi i krzywymi, które dodatkowo ożywiają kolory tuszu, czerwony i niebieski.

Wystawy indywidualne Voigt odbyły się w Muzeum Von der Heydt w Wuppertalu w Niemczech (2011), w Muzeum Sztuk Wizualnych w Lipsku / Rosenkranz Kubus w Lipsku (2010) i we Frankfurckim Stowarzyszeniu Sztuki (2010).

W 2010 roku była jedną z nominowanych do nagrody Future Generation Art Prize (Kijów) oraz wzięła udział w programie rezydencji ISCP International Studio & Curatorial Program. W latach 2007 i 2008 była rezydentką odpowiednio w Centrum Sztuk Wizualnych w Jerusalemie oraz w Fundacji Byrd Hoffmann Watermill przy Watermill Center w Nowym Jorku.

Francesca Pagliuca

Before enrolling at the Academy of Fine Arts in Berlin, Jorinde Voigt studied philosophy and sociology at university. Her theoretical training is of particular importance in terms of understanding the methodology that underpins her artistic research: by applying various parameters (from kinematics, to acoustics, to the retracing of aircraft flight paths), Voigt brings to life her own particular re-reading of the world through diagrams, signs and symbols. Very incisively and essentially, the artist traces straight and curved lines, constructing complex systems and transforming the sheet into a sort of map, each time on the basis of different principles. The hallmark of her production – exclusively comprised of drawings on paper using pencil and ink – lies in the elegance and the strong sense of compositional balance, the overall vision of which seems to be punctuated by a delicate, yet at the same time strict, internal rhythm.

The *Interkontinental* (2010) includes large-format drawings and preparatory studies tracing aerial trajectories. The artist presents them as complex maps of an imaginary world, the layout of which are based on the juxtaposition of various parameters and the noting of positions and movements. The very nature of these compositions leads the onlooker to perceive it in extremely dynamic terms, the gaze running along the lines of movement, and the rhythm punctuated by straight and curved lines, often further enlivened by the use of red and blue inks.

Voigt has recently held solo exhibitions at the Von der Heydt Museum Wuppertal, Germany (2011) and at the Museum der bildenden Künste Leipzig / Rosenkranz Kubus in Leipzig (2010) as Frankfurter Kunstverein, Frankfurt (2010). In 2010 she featured among the finalists of the Future Generation Art Prize (Kiev) and also took part in the ISCP International Studio & Curatorial Program; respectively in 2007 and 2008, she was artist in residence at the Jerusalem Center for the Visual Arts (JCVA) and the Byrd Hoffmann Watermill Foundation, at the Watermill Center in New York.

Francesca Pagliuca

Bibliografia:

A. Schalhorn, *Jorinde Voigt – Nexus*, Ostfildern 2011.
J. Voigt, *Jorinde Voigt – Botanic Code*, 2011.
Jorinde Voigt. *Collective Time*, Berlin 2010.
P. Lodermeier (red.), *Personal Structures – Time – Space – Existence*, Kolonia 2009.

References:

A. Schalhorn, *Jorinde Voigt – Nexus*, Ostfildern 2011.
J. Voigt, *Jorinde Voigt – Botanic Code*, 2011.
Jorinde Voigt. *Collective Time*, Berlin 2010.
P. Lodermeier (ed.), *Personal Structures – Time – Space – Existence*, Koln 2009.



Francesco Jodice

Urodzony w 1967 w Neapolu / Włochy.
Mieszka i pracuje w Mediolanie / Włochy.

Born in 1967 in Naples, Italy.
Lives and works in Milan / Italy.

Francesco Jodice studiował architekturę, fotografią zajął się po skończeniu studiów w 1995 roku. W swoich pracach analizuje nowe związki między zachowaniami społecznymi a krajobrazami miejskimi w różnych kontekstach geograficznych.

TEGO CHCEMY_SÃO PAULO_R34-2006 to symboliczne zdjęcie pochodzące z filmu wideo *São Paulo_Historie miejskie*, nakręconego przez Francesca Jodicego w 2006 roku w metropolii São Paulo w Brazylii.

Cykl *Historie miejskie*, którego realizacja rozpoczęła się w 2006 roku, składa się z trzech filmów dokumentalnych: *Dubai*, *Aral* i *São Paulo*. Jest to projekt będący produktem filmowym, dziełem sztuki i dokumentem, przedstawiający konkretne zagadnienia, takie jak urbanizm oraz przesunięcie równowagi geopolitycznej na skalę światową, a implikacje społeczne zajmują w nim centralne miejsce. W projekcie przyjęto założenia fotograficzne z poprzednich prac artysty, ale dzięki zastosowaniu ruchomych obrazów widzowie mogą zauważyć bardzo odległą, a często nieznaną rzeczywistość.

Praca *São Paulo_Historie miejskie* świadczy o zainteresowaniu artysty architekturą i fotografią. Bada w niej różne aspekty życia w jednym z największych miast świata. Jodice przygląda się różnym zjawiskom: nowej gospodarce, alternatywnym formom pracy, nowym sposobom radzenia sobie z życiem. Jedną z pokazanych historii dotyczy strachu przed porwaniem, atakami i przemocą, który skłania bogatych ludzi do korzystania z helikopterów jako taksówek. To prawdziwy scenariusz, choć dotyczy przyszłości. Najważniejsza w projekcie Jodicego jest narracja oraz wizualna tożsamość – praca jest po części dokumentem, a po części historią opowiedzianą przy pomocy obrazów.

Francesco Jodice jest członkiem założycielem „Multiplicity”, międzynarodowej sieci architektów i artystów pracujących nad interdyscyplinarnymi projektami badawczymi dotyczącymi procesów transformacyjnych w środowisku miejskim oraz zachowań społecznych. W 2008 roku Organizacja Narodów Zjednoczonych poprosiła go o zrobienie krótkiego filmu z okazji rocznicy ogłoszenia Powszechnej Deklaracji Praw Człowieka. Brał udział w Documenta Kassel, Biennale w Wenecji, Biennale w São Paulo, Biennale w Liverpoolu oraz w nowojorskim Triennale Fotografii i Wideo organizowanym przez Międzynarodowe Centrum Fotografii. Jego prace wystawiały między innymi TATE Modern w Londynie, Muzeum MNCARS w Madrycie, Muzeum Sztuki Współczesnej Castello di Rivoli w Turynie, Europejski Dom Fotografii w Paryżu, Bard College w Nowym Jorku, Muzeum Sztuki Nowoczesnej MAMbo w Bolonii oraz Muzeum MADRE w Neapolu. Ostatnio w Galerii Artra w Mediolanie odbyła się wystawa indywidualna prac artysty (2011).

Silvia Ferrari

After graduating in Architecture, Francesco Jodice started working with photography in 1995. His research focuses on an analysis of the new relationships between social behavior and urban landscapes in various geographical contexts.

WHAT WE WANT_SAO PAULO_R34-2006 is the photo symbol taken from the video *São Paulo_Citytellers* created by Francesco Jodice in 2006 in the metropolis of São Paulo in Brazil.

Citytellers is a cycle of works started in 2006, which comprises three documentary films: *Dubai*, *Aral* and *São Paulo*. It is a hybrid project between a cinematic product, an artwork and a documentary, focusing on some specific issues, such as urbanism and the shift in the world's geopolitical balance, with a special attention to their social implications. This project adopts the photographic matrix of the artist's previous work, but through the use of moving images they enable viewers to grasp a critically distant, and often unknown, reality.

São Paulo_Citytellers combines his interest in architecture and photography, and is conceived as a personal investigation of the multiple aspects of life in one of the world's biggest cities. Jodice explores the various aspects of the city: the new economy, alternative forms of work, new ways of going about life. One of the stories is developed on the issue of the fear of kidnapping, attacks and violence that induce the rich to use helicopters as taxis.

The scenario is real, but the experience is that of tomorrow. The fulcrum of Jodice's project lies in fact in this very sense of narrative and the visual identity that alternates between the documentary and visual storytelling.

Francesco Jodice is the founding member of “Multiplicity”, an international network of architects and artists developing interdisciplinary research projects on the transformation processes of the urban environment and social behaviour. In 2008 the United Nations asked him to make a short film for the anniversary of the Universal Declaration of Human Rights. He participated in Documenta Kassel, Venice's Biennale, São Paulo's Biennale, Liverpool's Biennale and ICP Triennial of Photography and Video in New York. His works have been exhibited, among others, in London's TATE Modern, Madrid's Mncars, Turin's Castello di Rivoli, Paris' Maison Européenne de la Photographie, Bard College in New York, Bologna's MAMbo and Naples' MADRE. Recently he held a solo show at Galleria Artra, Milan (2011).

Silvia Ferrari



Burza / Storm, 2007

Sonja Braas

Urodzona w 1969 w Cham / Niemcy.
Mieszka i pracuje w Nowym Jorku / Stany Zjednoczone.

Born in 1969 in Cham / Germany.
Lives and works in New York / USA.

W swoich pracach fotograficznych niemiecka artystka Sonja Braas, która od 1995 roku mieszka i pracuje w Stanach Zjednoczonych, zajmuje się zagadnieniami percepcji i rzeczywistości, nawiązując do ważnych teorii postmodernistycznych. Głównymi tematami jej prac są obraz i reprodukcja, sztuka i sztuczność, pozory i rzeczywistość, oryginał i cytat. W swoich pracach Braas przedstawia założenia radykalnego konstruktywizmu, według których człowiek jest w stanie spostrzec zmysłami jedynie cząstkę tego, co go otacza. Znacząco to, że ogólna percepcja w odniesieniu do natury, krajobrazu i patrzącego jest z zasady poza jego zasięgiem. Wytworzony charakter mediów, sztuki oraz podstawowych, niezbędnych elementów percepcji stają się słowami kluczami: „Krajobraz to natura stworzona przez człowieka”, twierdzi Braas. Pod tym względem jednym z kluczowych zagadnień jest oczywiście temat władzy, kreatywności i konstruowania w kontekście konfliktu między człowiekiem a przyrodą.

W pracy zatytułowanej *Burza* z 2007 roku Sonja Braas pozwala widzom ujrzeć wyjątkowe zjawisko naturalne powstające, gdy samolot leci w gwałtownej burzy. Na pierwszy rzut oka kwestionowane są w niej rola człowieka w przyrodzie i fakt naruszenia przez niego środowiska – to możliwa interpretacja. Jednak Sonja Braas nie pracuje na zewnątrz, sama stwarza środowisko naturalne. Samolot nie jest prawdziwy – to model, a nadciągająca burza powstała dzięki skrupulatnie zastosowanej grze powietrza i światła w studio. W swojej pracowni artystka starannie tworzy wielkoformatowe, sztuczne modele, które następnie fotografuje. Praca zatytułowana *Burza* jest częścią serii *Cisza rozkładu*. Inne fotografie wchodzące w skład serii ukazują niszczycielskie tornada, przerażające burze śnieżne i ogniste jezory lawy – zrobione z folii, odpowiednio ustawionych latarek i specjalnych maszyn wytwarzających dym i światło.

Bärbel Kopplin

In her photographic work, the German artist Sonja Braas, who has lived and worked in the USA since 1995, addresses the issue of perception and reality, picking up on important postmodern theories: the central themes are image and reproduction, art and artificiality, appearance and reality, and original and quotation. Through her art, Braas transposes views of radical constructivism, which upholds that man only discerns a fraction of his environment via his sensory organs, meaning that general perception is denied him as a matter of principle, in relation to nature, landscape and the viewer. The constructed nature of media, art and the general prerequisite components of perception become keywords here: „Landscape is man-made nature”, as Braas herself says. In this respect, one of the key issues is indeed the theme of power, creativeness and construction in the conflict between man and nature.

In her 2007 work *Storm*, Sonja Braas offers the viewer an insight into a unique natural event as an aeroplane flies through a violent storm. At first glance, man's role in nature and his encroachment on the environment is called into question; a highly plausible motive. However, Sonja Braas does not work in the open air, she creates her own natural environment. The aeroplane is a model, the impending storm a product of air and lighting conditions that have been meticulously simulated in a studio. In her atelier, the artist painstakingly constructs large-format, artificial models, which she subsequently photographs. The work entitled *Storm* forms part of the *The Quiet of Dissolution* series. Further pictures in this series depict devastating tornadoes, fear-inspiring ice storms and fiery streams of lava – all of which have been produced by foil, flashlights positioned at a particular angle, and special smoke and light machines.

Bärbel Kopplin

Bibliografia:

S. Braas, *Forces*, „Lotus international”, 125/2005, s. 4-9.
S. Braas, *Forces*, Bielefeld 2004.

References:

S. Braas, *Forces*, „Lotus international”, 125/2005, pp. 4-9.
S. Braas, *Forces*, Bielefeld 2004.



Minato Mirai 21, 1997

Wolfgang Tillmans

Urodzony w 1968 w Remscheid / Niemcy.
Mieszka i pracuje w Londynie / Wielka Brytania i Berlinie / Niemcy.

Born in 1968 in Remscheid / Germany.
Lives and works in London / UK and Berlin / Germany.

Na zdjęciach przedstawiających dynamiczną muzykę i scenę klubową Wolfgang Tillmans, laureat nagrody Turnera, dokumentuje ruch techno, a zarazem całe pokolenie lat 90. zeszłego wieku. Bezpośredni styl fotografowania, często pod wpływem impulsu, natychmiast przyniósł artyście uznanie w popularnych magazynach lifestylowych i popkulturowych, znacząco przyczyniając się do prezentacji młodzieży i subkultur. Poza zdjęciami robionymi z pozoru spontanicznie, wyglądającymi jak przypadkowe ujęcia, artysta fotografuje również drobiazgowo inscenizowane sceny wypełnione przeróżnymi obiektami, tworzy portrety, martwe natury, krajobrazy, obrazy miast, a nawet kompozycje abstrakcyjne. Jego instalacje zajmują często całe ściany i obejmują kolaże dzieł fotograficznych, rzucając tym samym wyzwanie wszelkim formom hierarchii wizualnej.

Przyglądając się całemu obiektowi lub jedynie jego powierzchni i strukturze, Tillmans celuje obiektywem w wybrane motywy i przenosi je poza zasięg. Artysta chętnie stosuje uniesioną perspektywę lub fotografuje z lotu ptaka, czego przykładem jest praca *Minato Mirai 21*. Tytuł odnosi się do najwyższego w Japonii drapaczka chmur znajdującego się w Jokohamie, gdzie artysta zrobił zdjęcie.

Bärbel Kopplin

With his portraits and snapshots of the vibrant music and club scene, Wolfgang Tillmans, winner of the Turner Prize, became the documentarian of the techno movement and indeed a whole generation during the 1990s. His direct, spur-of-the-moment photographic style was an overnight success in well-known lifestyle and pop culture magazines, contributing decisively to the representation of youth and subculture. In addition to his seemingly spontaneous pictures that appear to be casual snapshots, his work also includes meticulously staged photographs of a whole variety of subjects including portraits, still-lives, land and cityscapes, as well as increasingly abstract compositions. His mostly wall-to-wall installations, made up of a collage of photographic works, defy any form of visual hierarchy.

By looking at a whole object or just at its surface and structure, Tillmans zooms in on his motifs and moves them beyond reach. Tillmans also favours an elevated perspective or takes photographs from a bird's eye view, of which his work *Minato Mirai 21* is an example. The title refers to Japan's tallest skyscraper in Yokohama, where Tillmans took the photograph.

Bärbel Kopplin

Bibliografia:

B. Paul, *Wolfgang Tillmans: Still Life*, Harvard 2002.
V. Görner, E. Bernasconi (red.), *Wolfgang Tillmans*, Bali, Kolonia 2007.
B. Bürgi, B. Marbach (red.), *Wolfgang Tillmans*, Zurich 2008.

References:

B. Paul, *Wolfgang Tillmans: Still Life*, Harvard 2002.
V. Görner, E. Bernasconi (eds.), *Wolfgang Tillmans*, Bali, Cologne 2007.
B. Bürgi, B. Marbach (eds.), *Wolfgang Tillmans*, Zurich 2008.

Olivo Barbieri

Urodzony w 1954 w Carpi / Modena.
Mieszka i pracuje w Carpi /Modena.

Początkowo podejście Barbieriego do medium fotografii charakteryzowało zacięcie socjologiczne, następnie zwrócił się ku sztucznemu oświetleniu oraz nocnym przedstawieniom krajobrazów i architektury. W 1999 roku w twórczości Barbieriego nastąpiła fundamentalna zmiana. Artysta zaczął stosować technikę polegającą na skupianiu uwagi widzów na niewielkim, ostrym wycinku fotografii, podczas gdy pozostała jej część jest celowo rozmywana. To nietypowe podejście do fotografii wzięło się ze zmiany światopoglądu spowodowanej kontaktem z kulturą orientalną. Przetworzona fotografia jest częścią szerszego, wciąż trwającego projektu zatytułowanego *Site Specific*. Cykl rozpoczął się w 2004 roku, a przedstawione w jego ramach miasta i światowe metropolie (a również te, które zostaną w nim przedstawione w przyszłości) to Rzym, Turyn, Montreal, Las Vegas, Los Angeles, Szanghaj, Amman, Nowy Jork, San Francisco, Brazylia, L'Aquila, Florencja, Catania oraz Rio De Janeiro.

Na projekt składa się seria wielkoformatowych fotografii robionych z pokładu helikoptera oraz wideo HD i klisza 35 mm. Zdjęcia robione są techniką wybiórczego nastawiania ostrości, a następnie obrabiane w fazie poprodukcyjnej. Dzięki temu możemy oglądać całkowicie nowe przedstawienia miejsc wyglądające jak miniaturowe modele.

Miasto przedstawione jest tutaj w nowym świetle, jakby stało się miejscem, w którym pierwotna materia miejska, struktura i architektura przyjęły formę instalacji z dominującym elementem conceptualnym. Olivo Barbieri pisze: „Świat miejski jest jak czasowa instalacja: struktury i infrastruktury, podstawowa część naszego poczucia przynależności i tożsamości, widziana z daleka jak ogromny model: miasto jako swoja własna podobizna”.

W 1996 roku w Muzeum Folkwang w Essen odbyła się wystawa retrospektywna prac artysty. W 2005 roku wystawiał swoje prace w Kanadyjskim Centrum Architektury w Montrealu, w 2006 roku w londyńskim Bloomberg Space, wziął również udział w wystawie *UBS Art Collection* w Tate Modern w Londynie oraz w Biennale w Sewilli. W 2011 roku Muzeum Sztuki Nowoczesnej i Współczesnej MART w Trento e Rovereto poświęciło mu pokaz zatytułowany *Project 2010 Dolomites*.

Silvia Ferrari

Born in 1954 in Carpi / Modena.
Lives and works in Carpi / Modena.

From an initial approach to the photographic medium of a largely sociological nature, Barbieri went on to focus more on artificial light and nocturnal views of landscapes and architecture.

In 1999, Barbieri's photographic production underwent a fundamental change as he adopted a technique that concentrates the attention of the viewer on a small focused portion of the image, while the rest of the scene remains deliberately blurred. This atypical approach to photography is rooted in a change of outlook dictated by his experiences of Oriental culture.

This photograph is part of a wider project entitled *Site Specific* which is still in progress. Starting in 2004, *Site Specific* has involved (and will involve) cities and great metropolises of the world, such as Rome, Turin, Montreal, Las Vegas, Los Angeles, Shanghai, Amman, New York, San Francisco, Brasilia, L'Aquila, Florence, Catania, Rio De Janeiro.

The project consists of a series of large-scale photographs taken from a helicopter and of HD video and 35mm film. The images are taken with the selective focus technique and have been re-elaborated in the post-production phase over the last few years, providing us with an entirely new image of places, perceived as miniature scale models.

The city is presented in a new light, like a place where the original urban fabric, its structure and architecture, take on the form of an installation with a strong conceptual element. As Olivo Barbieri writes: “The urban world is like a temporary installation: structures and infrastructures, a fundamental part of our sense of belonging and identity, seen from afar, like an enormous scale model: the city like an alias of itself.”

In 1996 he held a retrospective at the Folkwang Museum in Essen. In 2005 he exhibited at the CCA in Montreal, in 2006 at the Bloomberg Space in London and took part to the exhibition *UBS Art Collection* at the Tate Modern in London and at the Biennial of Seville. In 2011, the MART of Trento and Rovereto dedicated him a show titled *Project 2010 Dolomites*.

Silvia Ferrari

Bibliografia:

E. Ghezzi, *Olivo Barbieri. Illuminazioni Artificiali*, Mediolan 1995.
P. Tognon (red.), *Olivo Barbieri. Virtual Truths*, Mediolan 2001.
W. Guadagnini, S. Boeri, *Olivo Barbieri. Waterfalls*, Bologna 2008.
S. Zannier (red.), *Olivo Barbieri. Viaggi in Italia 1982–2009*, Mediolan 2010.

References:

E. Ghezzi, *Olivo Barbieri. Illuminazioni Artificiali*, Milan 1995.
P. Tognon (ed.), *Olivo Barbieri. Virtual Truths*, Milan 2001.
W. Guadagnini, S. Boeri, *Olivo Barbieri. Waterfalls*, Bologna 2008.
S. Zannier (ed.), *Olivo Barbieri. Viaggi in Italia 1982–2009*, Milan 2010.



site specific_SZANGHAI 04 / site specific_SHANGHAI 04, 2004



Mediolan w rogu / Milan in the Corner, 2010

David Reimondo

Urodzony w 1972 w Genui / Włochy.
Mieszka i pracuje w Mediolanie / Włochy.

Born in 1972 in Genoa / Italy.
Lives and works in Milan / Italy.

W sztuce wykorzystywano już wszelkie możliwe materiały, począwszy od tych niewiele wartych i łatwo dostępnych aż po najbardziej kosztowne i wyszukane. Nie powinno więc dziwić, że artysta taki jak David Reimondo postanowił posłużyć się chlebem w charakterze materiału spajającego jego prace. Wybór chleba – w chrześcijaństwie będącego symbolem konstytucji człowieka – pełen jest znaczeń alegorycznych i symbolicznych odnoszących się do ciała. Nie przypadkiem artysta wcześniej aktywny był na polu sztuki performance, wykorzystując w swych działaniach silnie odczuwaną fizyczność.

Jednak bardziej interesująca niż aspekty symboliczno-religijne, czy też ciągle odwoływanie się do ciała i sfery organicznej, może okazać się kwestia wyboru konkretnego rodzaju chleba. Reimondo zdecydował się na krojone bochenki z formy, wyprodukowane w procesie produkcji przemysłowej w sposób mechaniczny i bezosobowy.

Krojony chleb stał się znakiem charakterystycznym jego twórczości, stanowiącym również element kluczowy, który pozwolił mu rozwijać własny język i składać możliwe narracje. Jest elementem surowym, lecz również elastycznym, pełnym życia i energii, umożliwia stosowanie wariacji i zmian. Przywraca też ocenę praktyk artystycznych w kategorii rękodziela (chleb częściowo opieczony w sposób podkreślający szczególne znaki i zmiany zabarwienia na powierzchni zostaje następnie „zamrożony” przy zastosowaniu żywicy).

W przedstawionej pracy składającej się z dwóch paneli stykających się ze sobą jednym końcem, zatytułowanej *Milano nell'angolo (Mediolan w rogu)* artysta odwzorowuje plan Mediolanu, przy czym linie oznaczające główne ulice powstały w wyniku silniejszego opiekania prostokątnych kromek chleba.

Najważniejsze wystawy zbiorowe, w których David Reimondo brał udział, to Biennale w Kairze w 2003 roku, poświęcona sztukom wizualnym część festiwalu Bath Fringe w roku 2004 w Bath (Wielka Brytania) oraz Pokaz Rzeźby Fresh Air 2005 w Quenington, Gloucestershire (Wielka Brytania) w 2005 roku. W 2010 roku jego prace pokazała Galeria Di Meo w Paryżu.

Francesca Pagliuca

As the language of art has made use of all virtually materials possible, from the poorest and most commonplace right up to the most precious and sophisticated, it should come as no surprise that an artist like David Reimondo has chosen bread as a material with which to put together his works. The choice of bread – in the Christian religion equivalent to the constitutional structure of man – is charged with allegorical and symbolic meanings linked to the body, and it is no coincidence that the artist's earliest interventions were in the field of performance art, drawing on a sharp sense of physicality.

Nevertheless, rather than on the symbolic-religious aspect, or on the continuous evocation of the body and the organic dimension, it is perhaps more interesting to ponder Reimondo's choice of a particular kind of bread, i.e. that of "pre-sliced" square loaves, the result of an industrial production process, thus mechanical and impersonal.

Sliced bread, as well as now having become his stylistic hallmark, represents a key element through which to develop his syntax and piece together potential narratives. It is a rigorous and yet flexible module, full of life and energy, which allows for variations and changes and also the reappraisal of a sense of handicrafts to artistic practices (the bread, after having been patiently toasted in such a way as to highlight particular signs and changes in shade on the surface, is "frozen" thanks to a resin treatment).

In this work, made up of two panels which come together at one corner, and thus entitled *Milano nell'angolo (Milan in the Corner)*, the artist traces out a map of the city of Milan, the main roadways being marked out by the heavier toasting of square pieces of bread.

David Reimondo's most important collective shows include that held in 2003 at the Cairo Biennial; in 2004 in the visual arts section of the Bath Fringe Festival 2004, Bath (UK), and in 2005 at Fresh Air 2005 – The Quenington Sculpture Show, Gloucestershire (UK). In 2010 he exhibited at the Galerie Di Meo, Paris.

Francesca Pagliuca

Bibliografia:

A. Gambetta (red.), *Gnam. Gastronomia nell'Arte Moderna*, Mediolan 2007.
M. Meneguzzo (red.), *David Reimondo*, Mediolan 2009.
R. Turcat, *David Reimondo*, Paryż 2010.

References:

A. Gambetta (ed.), *Gnam. Gastronomia nell'Arte Moderna*, Milan 2007.
M. Meneguzzo (ed.), *David Reimondo*, Milan 2009.
R. Turcat, *David Reimondo*, Paris 2010.

Florian Maier-Aichen
Oskar Kokoschka
Lovis Corinth
Vincenzo Castella
Vera Lutter
Francesco Candeloro
Giorgio Morandi
Heribert C. Ottersbach
Rainer Fetting
Gabriele Basilico
Marco Zanta
James Casebere

TOPOGRAFIA
TOPOGRAPHY



Bez tytułu / Untitled, 2009

Florian Maier-Aichen

Urodzony w 1973 w Stuttgarcie / Niemcy.
Mieszka i pracuje w Kolonii / Niemcy i w Los Angeles / Stany Zjednoczone.

Born in 1973 in Stuttgart / Germany.
Lives and works in Cologne / Germany and Los Angeles / USA.

W swoich wielkoformatowych pracach fotografik Florian Maier-Aichen, który podobnie jak Sonja Braas mieszka i pracuje zarówno w Stanach Zjednoczonych, jak i w Niemczech, stara się badać granice konwencjonalnej fotografii krajobrazu. Dzięki nietypowej perspektywie i charakterystycznej kolorystyce jego zdjęcia wydają się abstrakcyjne, a nawet kubistyczne. Przerabia fotografie krajobrazu, tworząc światy, które są jednocześnie nielogiczne i autentyczne, ze wspaniale nieuporządkowanymi punktami odniesienia. Podążając za radykalną obiektywnością Bernda i Hilli Becher, Maier-Aichen odkrywa możliwość zastosowania odmiennej interpretacji świata jako środka wyrazu tożsamości nowej generacji. Nie chodzi mu o dokumentowanie, lecz o manipulowanie rzeczywistością. Uda mu się zatrzymać uwagę patrzących dzięki zastosowaniu różnych technik, które harmonizują i idealizują kolor i perspektywę jego prac.

Maier-Aichen często wybiera na główny temat fotografii swoje podwójne miejsce zamieszkania w Niemczech oraz w Kalifornii. Praca *bez tytułu*, 2009 ukazuje panoramę Kolonii, w której Maier-Aichen od czasu do czasu mieszka i pracuje. Artysta opisuje ledwo dostrzegalne interwencje, które doprowadziły do radykalnej metamorfozy dobrze znanego widoku w sposób następujący: „Chciałem, żeby ostatecznie widok miał bardziej teatralny i optyczny charakter, a mniej rzeczywisty. Można powiedzieć, że widać na nim typową niemiecką pogodę, a zarazem typowe »becherowskie niebo«, bez nadającego blask światła słonecznego czy cieni. Zawsze uważałem ją za zbyt dogmatyczną, właściwie to ze względu na światło przenieśliśmy się do Los Angeles, przynajmniej do pewnego stopnia”.

Bärbel Kopplin

In his large-format works, the photographer Florian Maier-Aichen, who – like Sonja Braas – lives and works in both the USA and in Germany, attempts to explore the boundaries of conventional landscape photography. With their unusual perspectives and characteristic colour schemes, his photographs appear both abstract and almost cubist. He reworks landscape photographs, thereby creating worlds that are illogical and yet authentic, with a wonderful disarray of reference points. In the wake of Bernd und Hilla Becher's radical objectivity, Maier-Aichen likewise discovers a different interpretation of the world as a representative of a new generation. His focus is not on documentation but on the manipulation of reality. In his photographs, Maier-Aichen succeeds in captivating the beholder by using various techniques to harmonise and idealise colour and perspective. This lends his large-format photographs greater power and depth.

In his pictures, Maier-Aichen frequently makes his dual residence in Germany and California his central theme. Thus, his work *untitled*, 2009 portrays the skyline of Cologne, where Maier-Aichen lives and works from time to time. The artist describes the subtle interventions that lead to the decisive metamorphosis of this well-known cityscape as follows: “...I wanted it to be more theatrical and optical, and less factual in the final artwork. It is somehow representative of the standard German weather and the typical »Becher sky«, with no glorifying sunlight or shadows. I always thought of it as too dogmatic, and I actually came to Los Angeles, in part, because of the light.”

Bärbel Kopplin

Bibliografia:

R. Morse, *MOCA focus: Florian Maier-Aichen*, Los Angeles 2007.
J. Millar, *Florian Maier-Aichen: Snow Machine*, Londyn 2009.

References:

R. Morse, *MOCA focus: Florian Maier-Aichen*, Los Angeles 2007.
J. Millar, *Florian Maier-Aichen: Snow Machine*, London 2009.



Widok z Liebhartstal III / View from Liebhartstal III, 1933/34

Oskar Kokoschka

Urodzony w 1886 w Pöchlarn / Austria.
Zmarł w 1980 w Montreux / Szwajcaria.

Born in 1886 in Pöchlarn / Austria.
Died in 1980 in Montreux / Switzerland.

Widok z Liebhartstal III został namalowany we wczesnych latach 30. minionego wieku w domu rodzinnym Kokoschki w Liebhartstal, na zachodnich przedmieściach Wiednia. Z finansową pomocą właściciela galerii Paula Cassirera artysta kupił dom przy ulicy Liebhartstalstraße nr 29 już w 1920 roku, kiedy mieszkał jeszcze w Berlinie. Zamieszkali w nim jego rodzice i brat. Sam bywał tam tylko okazjonalnie, w latach 20. Kokoschka podróżował po Europie, Północnej Afryce, mieszkał w Paryżu, Dreźnie, Berlinie, Londynie... Jesienią 1933 roku Kokoschka zamieszkał z matką w Wiedniu (jego ojciec zmarł w 1923 roku) i pozostał tam aż do jej śmierci w lecie 1934 roku. W tym czasie w swojej pracowni na poddaszu stworzył kilka widoków Liebhartstal. Obrazy te, wszystkie podobnych rozmiarów, ukazują bardzo osobisty stosunek Kokoschki do stolicy. Artysta skupia się na interpretacji atmosfery wiejskiej idylli Liebhartstal w lecie, z winnicami, ogrodami i lasami na obrzeżach miasta.

Widok z Liebhartstal III to szeroka panorama przedmieścia, przywodząca na myśl miejskie widoki malowane przez Kokoschkę w stylu krajobrazów z okresu późnego średniowiecza. Z wysokiego położonego punktu widokowego Wilhelminenberg w zachodniej części miasta spoglądamy na wąską, nierówną linię Liebhartstal, wtedy jeszcze słabo zaludnionego. Kompozycja podzielona jest klasycznie na trzy części. Wąski plan przedni zamyka brama, która kieruje spojrzenie patrzącego w dół, na spadzisty teren. Dalej widzimy samo miasto rozciągające się w oddali, leżące jakby w niecce, namalowane wieloma kolorowymi, szybko nakładanymi pociągnięciami pędzla – jest to przepowiednia dynamicznego posługiwania się pędzlem charakterystycznego dla miejskich krajobrazów Kokoschki z późnych lat 30. i dwudziestego wieku. Ponadto na obrazie widać jeszcze jedną rzecz typową dla miejskich widoków tworzonych przez artystę: obraz namalowany z wysokiego miejsca łączy wyraźnie zaznaczony widok z góry z daleką perspektywą w oddali. Połączenie dwóch różnych punktów skupiających uwagę nawet w tym niewielkim krajobrazie nadaje panoramie wyraz ekspansywny i sprawia wrażenie, że sięga on dalej niż w rzeczywistości.

Evelyn Benesch

View from Liebhartstal III was painted in the early 1930s in Kokoschka's family home in Liebhartstal, a suburb on the west side of Vienna. With the financial support of his gallerist Paul Cassirer he had bought the house no. 29 on Liebhartstalstraße already in 1920 while still in Berlin; it was to be the residence of his parents and his brother. He himself spent only intermittent periods here – during the 1920s, Kokoschka travelled across Europe and North Africa, lived in Paris, Dresden, Berlin, London... Kokoschka moved to his mother in Vienna in the autumn of 1933 (his father had died in 1923) and stayed there frequently until her death in the summer of 1934. During this time he produced several views of Liebhartstal in his attic studio. These pictures, all of similar size, reveal Kokoschka's very personal relationship to Vienna. He concentrates on the atmospheric interpretation of the idyllic rural surroundings of Liebhartstal in summer, with vineyards, gardens and woodland on the outskirts of the city.

View from Liebhartstal III shows a far-reaching, panoramic view across Liebhartstal – recalling Kokoschka's urban views, which reflect the world landscapes of the Late Middle Ages. From the elevated vantage point of the Wilhelminenberg in the west of the city we look onto the narrow, meandering line of Liebhartstal, still thinly populated at the time. The composition is classically structured into three zones. The narrow foreground is closed off by an archway, which leads the eye downwards into the sloping terrain. Further off we see the city itself stretching into the distance, lying as it were in a basin and composed of myriad colourful, swiftly applied brush strokes – an anticipation of the tempestuous brushwork characterising Kokoschka's major urban landscapes of the late 1930s and 1940s. In addition, the picture features a specific characteristic of all Kokoschka's urban landscapes: painted from a high vantage point, it combines a strongly accentuated top view with a far-reaching perspective into the distance. The combination of the two different focuses even in this small landscape makes the depicted panorama look more expansive and far-reaching than it actually is.

Evelyn Benesch

Bibliografia:

G. Koller (red.), *Oskar Kokoschka, Städtporträts*, Vienna 1986, ilustracja na stronie 53.

References:

G. Koller (ed.), *Oskar Kokoschka, Städtporträts*, Vienna 1986, illustrated on page 53.

Lovis Corinth

Urodzony w 1858 w Tapiau / Prusy Wschodnie.
Zmarł w 1925 w Zandvoort / Holandia.

W 1876 roku Lovis Corinth rozpoczął studia na akademii w Królewcu i kontynuował naukę w Akademii Sztuk Pięknych w Monachium pod kierunkiem Franza von Defreggera i Ludwiga Löfftza w latach 1880–1886. Po długim pobycie w Antwerpii i Paryżu Corinth początkowo wrócił do Królewca, a następnie przeniósł się do Berlina. W roku 1891 wrócił na dwa lata do Monachium, gdzie był jednym z założycieli Secesji Monachijskiej. Po powrocie do Berlina Corinth przyłączył się do Secesji Berlińskiej w 1901, a w roku 1918 został członkiem berlińskiej Akademii Sztuki. Od 1919 roku lato oraz święta Bożego Narodzenia regularnie spędzał nad jeziorem Walchem. W okresie socjalizmu narodowego jego prace uznano za „zdegenerowane” i skonfiskowano z niemieckich muzeów. Poza serią książek i esejów w okresie aktywności artystycznej stworzył wiele obrazów olejnych i akwareli, grafik, szkiców, akwafort, litografii oraz ilustracji do książek. Jego styl podlegał nieustannym zmianom, przeszedł od mrocznego, naturalistycznego stylu malowania przez fazę stosowania zamglonych, impresjonistycznych odcieni aż do ostatecznej syntezy impresjonizmu i ekspresjonizmu w końcowym okresie twórczości. Lovis Corinth może więc zostać uznany za twórcę i przedstawiciela nowoczesnego malarstwa.

Obraz olejny *Widok z Neuer Jungfernstieg na rzekę Alster podczas iluminacji z okazji wizyty Cesarza*, datowany na 1911 rok, to kulminacja połączenia cech impresjonistycznych i ekspresjonistycznych, tym samym oznacza przejście do późnego okresu twórczości, który rozpoczął się w roku 1912 po przebyciu przez artystę udaru. W sierpniu 1911 roku Corinth przebywał w położonym nad rzeką Alster Hotelu Sanssouci przy ulicy Neuer Jungfernstieg w Hamburgu, gdzie miał zamiar ukończyć zamówienie na portrety złożone przez Alfreda Lichtwarka, dyrektora hamburskiej Kunsthalle. Z balkonu swojego pokoju Corinth był świadkiem kilkuniodniowej wizyty cesarza Wilhelma II, to na jego cześć odbył się wspaniały pokaz sztucznych ogni. Z położonego wysoko punktu obserwacyjnego artysta namalował liczne żywawo poruszające się po wodzie żaglówki i łodzie wiosłowe, ukazując dynamiczny obraz nocy oświetlonej fajerwerkami.

Zita Kranz

Bibliografia:

U. Luckhardt, H. Gassner (red.), *Ausstellungskatalog: Hamburger Ansichten – Maler sehen die Stadt in der Hamburger Kunsthalle*, s. 65, 84, 184.
F. Marc (red.), *Lovis Corinth: Seelenlandschaften; Walchenseebilder und Selbstbildnisse*, Kolonia 2009.
U. Lorenz, M.-A. zu Salm-Salm (red.), *Lovis Corinth und die Geburt der Moderne*, Bielefeld 2008.
A. Sommer (red.), *Lovis Corinth: Aquarelle und späte Gemälde*, Ostfildern-Ruit 2004.
C. Berendt-Corinth, *Lovis Corinth: die Gemälde; Werkverzeichnis*, Monachium 1992.

Born in 1858 in Tapiau / East Prussia.
Died in 1925 in Zandvoort / The Netherlands.

Lovis Corinth began his training at the Academy in Königsberg in 1876 and continued his studies at the Academy of Fine Arts in Munich under Franz von Defregger and Ludwig Löfftz from 1880 until 1886. Following lengthy stays in and journeys to Antwerp and Paris, Corinth returned initially to Königsberg, then moved to Berlin. In 1891 he came back to Munich for two years, where he became a founding member of the Munich Secession. Having previously returned to Berlin, Corinth joined the Berlin Secession in 1901 and became a member of the Berlin Academy of Art in 1918. From 1919 onwards, he spent the summer and Christmas holidays at Lake Walchen on a regular basis. During National Socialism, his late work was denounced as „degenerate” and confiscated from German museums. In addition to a series of books and essays, during his period of artistic activity he produced an extensive oeuvre that includes paintings and watercolours, graphic works with sketches, etchings, lithographs and book illustrations. In constant flux, his style developed from a dark, naturalist style of painting through to the hazy shades of impressionist colour and finally to a synthesis between impressionism and expressionism towards the end of his creativity; Lovis Corinth may therefore be considered the founding exponent of modern painting.

The oil painting *View from the Neuen Jungfernstieg over the Inner Alster Lake during the illuminations for the Kaisertag celebrations*, dated 1911, is the culmination of the merging of impressionist and expressionist features and likewise marks the transition to his late oeuvre, dating from 1912 after his stroke. During August 1911, in order to complete various portraits commissioned by Alfred Lichtwark, director of the Hamburger Kunsthalle, Corinth was staying at the Hotel Sanssouci at the Neuen Jungfernstieg in Hamburg, which looked over the Alster river; sitting on the balcony of his room, he thus witnessed at first hand the visit of Kaiser Wilhelm II lasting several days and in whose honour there was a spectacular firework display. From his vantage point on high, Corinth depicted the numerous lively sailing and rowing boats to convey a vibrant picture of the night, aglow under the illuminations.

Zita Kranz

References:

U. Luckhardt, H. Gassner (eds.), *Ausstellungskatalog: Hamburger Ansichten – Maler sehen die Stadt in der Hamburger Kunsthalle*, pp. 65, 84, 184.
F. Marc (ed.), *Lovis Corinth: Seelenlandschaften; Walchenseebilder und Selbstbildnisse*, Cologne 2009.
U. Lorenz, M.-A. zu Salm-Salm (eds.), *Lovis Corinth und die Geburt der Moderne*, Bielefeld 2008.
A. Sommer (ed.), *Lovis Corinth: Aquarelle und späte Gemälde*, Ostfildern-Ruit 2004.
C. Berendt-Corinth, *Lovis Corinth: die Gemälde; Werkverzeichnis*, Munich 1992.



Widok z Neuer Jungfernstieg na rzekę Alster podczas iluminacji z okazji wizyty Cesarza / View from the Neuen Jungfernstieg over the Inner Alster Lake during the illuminations for the Kaisertag celebrations, 1911



Amsterdam widok nr 7 / Amsterdam View # 7, 2000
Ateny nr 01 / Atene #01, 2001

Vincenzo Castella

Urodzony w 1952 w Neapolu / Włochy.
 Mieszka i pracuje w Mediolanie / Włochy.

Born in 1952 in Naples / Italy.
 Lives and works in Milan / Italy.

Rozwój artystyczny Vincenza Castelli wynikający z eksploracji otwartych, przemysłowych i miejskich przestrzeni rozpoczął się w połowie lat 70. zeszłego wieku podczas licznych podróży artysty dookoła świata.

Zmieniające się zarysy miast, ich architektura i zanieczyszczenia często pojawiają się w jego pracach przedstawiających środowiska, których jesteśmy częścią, nie zdając sobie z tego w pełni sprawy. Castella chętnie patrzy na obiekty z wysoko położonego punktu. Jego spojrzenie jest bystre i łączy ze sobą pragnienie opisywania triumfów i upadków współczesnych miast i krajobrazów z pragnieniem odkrycia statycznej solidności architektury, uchwycenia w niej rzeczy wyjątkowych. Pragnie również wyrazić poczucie wyobcowania i niepokoju.

Prace *Amsterdam widok nr 7* oraz *Ateny nr 01* są oryginalną interpretacją widoków europejskich stolic widzianych oczami kogoś, kto rezygnuje z oczywistości zawartej w tradycyjnym podejściu na rzecz nowych sposobów obserwacji i odczytywania świata. Zdjęcia robiono z wysoko położonego punktu, co podkreśla powiększające się wciąż rozmiary miejskiej materii. Widok na Amsterdam przypomina ogólnie znany obraz miasta, choć wynika to jedynie z obecności rozpoznawalnych obiektów architektonicznych. Ale również w tym przypadku, tak jak w pozostałych pracach Castelli, nie mamy do czynienia ze stereotypową wizją miasta – warto zwrócić uwagę, że brakuje tu głównego elementu, który kojarzy nam się z Amsterdamem – wody.

Kariera artystyczna Castelli, który zawsze najwięcej miejsca w swojej twórczości poświęcał przestrzeniom środowiskowym, przemysłowym i miejskim, rozpoczęła się pod koniec lat 70. miniego wieku serią poświęconą wnętrzom włoskich domów. Jego pierwszą wystawą indywidualną wartą odnotowania była wystawa w Galerii Civica w Modenie w 1981 roku. W 1998 roku rozpoczął tworzenie obrazów współczesnych metropolii widzianych z lotu ptaka, prezentowanych na wielkoformatowych fotografiach. W 2009 roku jego symultaniczne sześćoekranowe projekcje, stworzone wspólnie z kolektywem „Multiplicity”, zatytułowane *Mediolan. Fragmenty miejskiej nieświadomości* przedstawiono w ramach wystawy *Art Unlimited* podczas festiwalu sztuki Art Basel. W 2011 roku wziął udział w wystawie *Una prospettiva italiana/An Italian perspective. Ma lo sguardo vede?* w galerii Studio La Città w Weronie.

Silvia Ferrari

Vincenzo Castella's artistic development, which has always privileged the exploitation of open-air, industrial and urban spaces, began in the mid-'70s with his many travels around the world.

The transforming skyline, architecture and urban contamination all appear frequently in his works, which show us the environments which we are part of without even being completely aware of it. Castella's approach favours a raised viewpoint, used with a keen gaze that brings together a desire to describe the highs and lows of contemporary cities and landscapes, and to reach the static solidity of the architecture and capture its exceptions and sounds, as well as to bring out the sense of estrangement and restlessness.

Amsterdam View #7 and *Atene #01* are original interpretations of a views of the European capital, as seen through eyes that avoid the obviousness of the traditional vision in preference of new way to observe and interpret the world. The shots are taken from a raised stance which highlights the perception of the growing dimensions of the urban fabric. In particular the view of Amsterdam, if for no other reason but a number of architectural features, is in some ways close to the common image of the city. Yet also in this case, as in all of Castella's works, we are far away from a stereotyped vision of the city – note for example how the main characteristic associated with the Amsterdam is missing here: the water.

Castella's artistic career, which has always led him to privilege environmental, industrial and urban spaces, began at the end of the '70s with a series dedicated to the interiors of Italian houses. His first solo exhibition of note dates back to 1981 at the Galleria Civica di Modena. In 1998 he began his research into contemporary metropolises seen from above and presented “out of scale” by the enormous dimensions of his photographic prints. In 2009 his simultaneous six-screen projection, created together with the “Multiplicity” collective, entitled *Milano. Fragments of the Urban Unconscious*, was featured as part of *Art Unlimited* at “Art Basel”. In 2011 he was included in a show titled *Una prospettiva italiana/An Italian perspective. Ma lo sguardo vede?* at the gallery Studio La Città of Verona.

Silvia Ferrari

Bibliografia:

P. Tognon (red.), *Vincenzo Castella Photo Works*, Mediolan 2003.
 S. Boeri, *Vincenzo Castella*, Verona 2007.
 A. Madesani (red.), *Siti 98 – 08*, Mediolan 2009.

References:

P. Tognon (ed.), *Vincenzo Castella Photo Works*, Milano 2003.
 S. Boeri, *Vincenzo Castella*, Verona 2007.
 A. Madesani (ed.), *Siti 98 – 08*, Milano 2009.

Vera Lutter

Urodzona w 1960 w Kaiserslautern / Niemcy.
Mieszka i pracuje w Nowym Jorku / Stany Zjednoczone.

Od 1994 roku fotograficzka Vera Lutter wynajmuje apartamenty w wysokich apartamentowcach na Manhattanie lub w innych miejscach, zasłania okna czarną folią, robi w niej miniaturową dziurkę i pozwala wpadającemu przez nią światłu przez kilka godzin padać na szerokie pasy papieru fotograficznego przymocowanego do przeciwległej ściany. Artystka znajduje się w pomieszczeniu podczas całego procesu naświetlania tej samodzielnie skonstruowanej camera obscura, która zdolna jest uchwycić tylko to, co jest nieruchome lub porusza się nieprawdopodobnie wolno. Szybkie ruchy nie pozostawiają na papierze fotograficznym żadnych śladów. Dopiero podczas procesu wywoływania zdjęcia odwrócony obraz staje się widoczny na papierze, który zostaje umieszczony na płótnie.

Vera Lutter nie robi kopii swoich fotografii. Chwila jest niepowtarzalna, a każda fotografia unikalna. Prezentowana praca jest jedną z czterech części pracy wykonanej między 8 a 11 października 1994 roku na 32 piętrze budynku Hypo-Bank przy Financial Square w Nowym Jorku. Z pomieszczenia rozciągał się panoramiczny widok na Manhattan, który został uchwycony z czterech różnych perspektyw.

Bärbel Kopplin

Born in 1960 in Kaiserslautern / Germany.
Lives and works in New York / USA.

Since 1994 the photographer Vera Lutter has been renting apartments in high-rise apartment buildings in Manhattan or in other places, darkening the windows with black foil, making a pin-sized hole in the foil layer and letting the incoming light shine on broad bands of photographic paper, attached to the opposite wall, for hours at a time. She stays in the room during the whole exposure process of this self-made camera obscura which only captures what is immobile or moving at an incredible slow speed. Swift movement leaves no traces on the photographic paper. It is only during development of the photo that the inverted image becomes visible on the paper which is set up on canvas.

Vera Lutter does not make any copies of her photos; not one moment is repeatable and every photo unique. This exhibit is part of a four-piece work produced between 08-11 October 1994 on the 32nd floor of the then Hypo-Bank on Financial Square, New York. The room offered a panoramic view over Manhattan which has been captured from four separate perspectives.

Bärbel Kopplin

Bibliografia:

L. Cooke, D. Crimp (red.), *Mixed Use, Manhattan: Photography and Related Practices, 1970s to the Present*, Cambridge/Londyn 2010, s. 32.
Vera Lutter. *Light in transit*, Berlin 2002.
P. Pakesch (red.), *Vera Lutter. inside in*, Kolonia 2004.
Vera Lutter. *Image Taking Shape*, Bazylea 2001.

References:

L. Cooke, D. Crimp (ed.), *Mixed Use, Manhattan: Photography and Related Practices, 1970s to the Present*, Cambridge/London 2010, p. 32.
Vera Lutter. *Light in transit*, Berlin 2002.
P. Pakesch (ed.), *Vera Lutter. inside in*, Cologne 2004.
Vera Lutter. *Image Taking Shape*, Basel 2001.



Widok zachodni, Old Slip, Nowy Jork: 11 listopada 1994 / West View, Old Slip, New York: November 11, 1994, 1994



Sygnały miejsc (Monachium) / Signals of the Places (Munich), 2010

Francesco Candeloro

Urodzony w 1974 w Wenecji / Włochy.
Mieszka i pracuje w Wenecji / Włochy.

Born in 1974 in Venice / Italy.
Lives and works in Venice / Italy.

Wychodząc od analizy sposobów patrzenia, Candeloro interesuje się przede wszystkim językiem światła w kontekście architektury, miasta i środowiska w ogóle, co znajduje kulminację w graficznych, fotograficznych i rzeźbiarskich pracach jak również w instalacjach.

Prezentowana praca zatytułowana *Sygnały miejsc (Monachium)*, stworzona na potrzeby wystawy *Città delle Città* w Palazzo Fortuny w Wenecji, składa się z dwóch warstw plexiglasu pokrytych sitodrukiem i nałożonych na siebie, dzięki czemu powstaje ekologiczna rzeźba.

Rozważając zagadnienia miejsca i przestrzeni, Candeloro tnie arkusze – w sensie poznawczym i poetyckim – kierując się przy tym konkretnymi znakami, które zgodnie z jego własną wrażliwością i doświadczeniem jednoznacznie kojarzą się z tożsamością danego miejsca. Może chodzić o znane miejsce lub pomnik, a nawet o anonimową przestrzeń: artysta chce bez przerwy tworzyć nowe interpretacje tkanki miejskiej, proponując nowe spojrzenie na to, co może wydawać się znajome, lecz w rzeczywistości zawsze jest w stanie czymś zaskoczyć.

Angelika Nollert podkreśla, że artysta patrzy na architekturę jak na „scenę życia”. Píše: „Oczy i spojrzenie stanowią tematy absolutne w pracach Candelora: patrzący, spojrzenie z innej perspektywy, wyraz oczu osoby stojącej naprzeciwko, a w większych pracach spojrzenie będące częścią środowiska miejskiego. Patrzenie i postrzeganie stają się więc częścią procesu, który jest przedmiotem obserwacji”.

W 2010 roku w Palazzo Fortuny w Wenecji odbyła się wystawa indywidualna artysty, kolejną zaprezentowała Galeria Galica w Mediolanie. Artysta stworzył prace site-specific dla Palazzo Cordusio w Mediolanie (2011), Villa Pisani Bonetti w Bagnolo di Lonigo (2010), oraz portyku przed Piazza Petrarca w Padwie (2009).

Francesca Pagliuca

Starting out from an investigation into the modalities and forms of seeing, Candeloro has developed a particular interest in the languages and signs of light in relation to architecture, the city and the surrounding environment in general, which comes to a head in pictorial, photographic and sculptural works, as well as installation interventions.

This work, entitled *Signals of the Places (Munich)* and produced on the occasion of the exhibition *Città delle Città* at Palazzo Fortuny in Venice, is made up of two layers of Plexiglas, serigraphed and overlaid so as to form an environmental sculpture. In order to reflect on the concept of place and the exploration of space, Candeloro chooses to cut out the sheets, in a cognitive and poetical sense on the basis of particular signs which, according to his own sensitivity and experience, unequivocally connote the identity of the setting in question. It may be a famous place or monument, or even an anonymous space: the intentionality of the artist is to carry out a constant re-interpretation of the urban fabric, offering new perspectives on that which may now seem all too familiar, yet which in actual fact always has surprises in store. As Angelika Nollert underlines, the artist looks upon architecture as the “stage of life”. She continues: “The eyes and the gaze constitute the absolute themes of Candeloro’s work: the onlooker, the gaze from another perspective, the look in the eyes of the one in front of us, and in the largest works, the gaze within an urban setting. Seeing and perceiving are thus part of a process that becomes the very object of the observing.”

In 2010, a solo exhibition of his work was held at Palazzo Fortuny in Venice, and he also presented his second solo show at the Galleria Galica in Milan. He has produced site-specific interventions for Palazzo Cordusio (2011) in Milan, Villa Pisani Bonetti (2010) in Bagnolo di Lonigo, and in Padua, in the portico in front of Piazza Petrarca (2009).

Francesca Pagliuca

Bibliografia:

Francesco Candeloro, *Luoghi e segni, città delle città, frammenti*, Mediolan 2010.
Francesco Candeloro: *Obliqui*, Palazzolo sull’Oglio 2011.

References:

Francesco Candeloro, *Luoghi e segni, città delle città, frammenti*, Milano 2010.
Francesco Candeloro: *Obliqui*, Palazzolo sull’Oglio 2011.



Krajobraz / Landscape, 1925

Giorgio Morandi

Urodzony w 1890 w Bolonii / Włochy.
Zmarł w 1964 w Bolonii / Włochy.

Ukończył studia na Akademii Sztuk Pięknych w Bolonii w roku 1913. Tam spotkał Osvalda Liciniego, Severa Pozzatiego, Giacoma Vespignaniego i Maria Bacchelliego. Studia polegały na analizie malarstwa mistrzów, począwszy od Giotta do Piera della Francesca, od Chardina do Corota i Cézanne'a. Już na samym początku Morandi za temat swoich prac wybrał krajobraz, martwą naturę i kwiaty. Za mistrza, który miał największy wpływ na Morandiego, należy uznać Paula Cézanne'a. Jego twórczość była również punktem wyjścia dla rozwoju nowej kultury – oddziaływania formy z szeroko zakrojonymi i zaawansowanymi badaniami sztuki współczesnej. Chociaż w latach 1918–1920 Morandi zaliczany był do ruchu metafizycznego w malarstwie, nie wpłynęło to na jego klarowną i zasadniczą wizję. Od 1920 roku zaczął rozwijać własny styl. Od początku charakteryzował się on gęstymi barwami nakładanymi krótkimi, precyzyjnymi pociągnięciami pędzla, następnie delikatnym kolorowaniem. Posługując się tylko kilkoma przedmiotami codziennego użytku (butelki, wazon, dzbanki, lampy), artysta stworzył poetykę, która pozostała typowa dla całej jego twórczości.

Seria krajobrazów stworzona przez Morandiego w latach 1921–1925 świadczy o dogłębnej znajomości dzieł Corota, nie tylko w sensie rozwiązań tonalnych, za którymi się opowiadał, ale przede wszystkim w sensie zdolności skupienia się na tym, co zasadnicze przy jednoczesnej rezygnacji z niepotrzebnych detali. Obraz *Krajobraz* z 1925 roku pokazuje zurbanizowany krajobraz obrzeży Bolonii. Znajdujące się po bokach geometryczne bryły budynków skłaniają ku perspektywicznemu odczytaniu sceny, czemu sprzyja umiejętne rozmieszczenie elementów krajobrazu. Są to znajdujący się na pierwszym planie, unoszący się ku niebu komin, który podkreśla wertykalny charakter dzieła (na co wskazuje również wybrany format), jednolita masa roślinności w centrum obrazu, oraz grupy szeroko rozstawionych domów. Za nimi znajduje się linia horyzontu, który zamyka kompozycję.

Po roku 1928 artysta był obecny na kilku edycjach Biennale w Wenecji, Kwadriennale w Rzymie, jak również pokazywał prace w różnych miastach we Włoszech i za granicą. W latach 1930–56 uczył techniki akwaforty na Akademii Sztuk Pięknych w Bolonii.

Dopiero w roku 1948 odniósł sukces międzynarodowy, wtedy to otrzymał pierwszą nagrodę w dziedzinie malarstwa na Biennale w Wenecji. Następnie dwukrotnie zwyciężył na Biennale w São Paulo w 1953 i 1957 roku, odpowiednio za akwafortę i malarstwo. W 2008 roku muzeum MAMbo i Muzeum Morandi w Bolonii we współpracy z Metropolitan Museum w Nowym Jorku zorganizowały wystawę retrospektywną prac artysty.

Claudia Amadio

Bibliografia:

C. Brandi, *Morandi*, Florencja 1942.
F. Arcangeli, *Giorgio Morandi*, Mediolan 1964.
Giorgio Morandi, 1890–1964, Mediolan 2009.

Born in 1890 in Bologna / Italy.
Died in 1964 in Bologna / Italy.

He graduated from the Academy of Fine Arts of Bologna in 1913, where he met Osvaldo Licini, Severo Pozzati, Giacomo Vespignani and Mario Bacchelli. His training was based on the study of the old masters, from Giotto to Piero della Francesca, and from Chardin to Corot, up to Cézanne. Right from the start, Morandi's choice of subjects for his works fell on landscapes, still life images and flowers.

Paul Cézanne may be considered Morandi's ideal Master, as well as the starting point for developing a new culture of form interfacing with the most extensive and advanced contemporary art research. Although Morandi adhered to the metaphysical painting movement between 1918 and 1920, this had no influence on his pure and essential vision. In 1920 he began to develop his own style. From the beginning this was characterised by the use of viscous colours, applied in short, precise strokes, and then by delicate colouring. Using only a few everyday objects (bottles, vases, jugs, lamps), the artist defined the poetics which accompanied his perspective throughout his career.

The series of landscapes produced by Morandi between 1921 and 1925 shows his in-depth study of Corot, not only in terms of the wholly tonal solutions opted for, but above all in terms of the ability to focus on the essential, eliminating all unnecessary detail. The painting *Landscape*, 1925, portrays an urbanised landscape on the outskirts of Bologna. To the sides of the canvas, the geometric bodies of the houses suggest a perspectival reading of the scene, punctuated by a skilful disposition of the landscape elements. These range from the chimney stack in the foreground, rising skywards, underlining the work's sense of verticality (already suggested by the format adopted) to the uniform mass of vegetation in the middle ground, through to the groups of houses of which the volumes are extended in width, followed by the line of the horizon, which closes the whole composition.

After 1928 he was present at several editions of the Venice Biennale, at the Quadriennials of Rome, as well as exhibiting in various Italian and foreign cities. From 1930 until 1956 he taught etching techniques at the Academy of Fine Arts of Bologna.

He did not gain international success until 1948, when he won the First Prize for Painting at the Venice Biennale, followed by two first prizes at the São Paulo Art Biennials of 1953 and 1957, respectively for etching and painting.

In 2008 a retrospective was organised by the MAMbo Museum and the Museo Morandi in Bologna in collaboration with the Metropolitan Museum in New York.

Claudia Amadio

References:

C. Brandi, *Morandi*, Florence 1942.
F. Arcangeli, *Giorgio Morandi*, Milan 1964.
Giorgio Morandi, 1890–1964, Milan 2009.



Dom w pobliżu lasu (2) / House near Forest (2), 2007

Heribert C. Ottersbach

Urodzony w 1960 w Kolonii / Niemcy.
Mieszka i pracuje w Kolonii / Niemcy i Saint-Léon-sur-Vézère / Francja.

Heribert C. Ottersbach uznawany jest za jednego z najwybitniejszych współczesnych malarzy niemieckich. Przez ostatnich piętnaście lat zajmował się badaniem historii ery nowoczesnej, znaczenia sztuki i rolę artysty w dzisiejszym społeczeństwie. Poszukiwanie obrazów stanowi kluczowy element procesu twórczości Heriberta C. Ottersbacha od początku lat 90. zeszłego wieku.

W swoich poszukiwaniach korzysta z archiwów historycznych różnych instytucji oraz prywatnych, a również z internetu i innych ogólnie dostępnych mediów. Zanurza się w obszernym zbiorze materiałów źródłowych, a następnie tworzy na komputerze motywy, które na koniec przeciwstawia elementom obrazów w nowym kontekście w odniesieniu do formy i treści.

Artysta przenosi kompozycję na płótno przy pomocy farby oraz przymocowując do niego wydruki z komputera jako swego rodzaju szkice dla powstającego potem obrazu. Stosowana przez niego technika odnosi się do „differentia specifica” obrazu w dobie mechanicznej reprodukcji. Dotyczy to również jego romantycznych, choć pełnych dystansu prac przedstawiających architekturę, podsztych melancholią, w których zawsze wyczuwa się odniesienie do natury. Prawie jednorodna kolorystyka, powstała w wyniku interakcji namalowanego i nałożonego obrazu z perspektywiczną strukturą, a ostatecznie również z przedstawionym motywem, staje się podstawowym środkiem wyrażającym nastrój i atmosferę obrazów. Widoczna lub jedynie sugerowana atmosfera ma prawie magiczną moc oddziaływania, to ona przyciąga uwagę widzów do prac, na których niewiele się dzieje, sprawiając, że patrzący nie jest w stanie się od nich uwolnić.

Ottersbach sam zwraca uwagę na to, że wiele osób, pomieszczeń, budynków i sytuacji, które pojawiają się na jego obrazach, może wydawać się znajomych. Ale dodaje: „Są to tylko projekcje – mediowane obrazy. Mogą przypominać wzory postrzegania i schematy, przywołują zachowane w pamięci obrazy, ale nie są podobne do samych siebie”.

Lisa Reith

Bibliografia:

M. Buhrs, A. Firmenich (red.), *Heribert C. Ottersbach: Hälfte des Lebens*, Colonia 2008.
H. Gassner, P. Roettig (red.), *Heribert C. Ottersbach: Arkadia-Block*, Heidelberg 2008.
R. Beil (red.), *Heribert C. Ottersbach: Erziehung zur Abstraktion; die Architekturbilder*, Ostfildern 2008.

Born in 1960 in Cologne / Germany.
Lives and works in Cologne / Germany and Saint-Léon-sur-Vézère / France.

Heribert C. Ottersbach is regarded as one of the most distinguished contemporary German painters. Over the last fifteen years, his work has focused on exploring the history of the modern era, the significance of art and the role of the artist in today's social context.

The search for images has been an essential element of the creative process for Heribert C. Ottersbach since the beginning of the 1990s. In his search, he makes use of historical and private archives, the Internet and other media available to the public. He dips into this extensive pool of resources, then composes his motifs on the computer and finally juxtaposes various picture elements in a new context with regard to form and content.

The artist transfers the composition to the canvas by using paint and by affixing computer print-outs to the medium, quasi as a preliminary sketch for the subsequent painted artwork. His techniques make reference to the “differentia specifica” of painting in the age of mechanical reproduction.

This also applies to his romantic yet seemingly detached pictures of architecture with their underlying melancholy that are invariably surrounded by a hint of nature. As a result of the ingenious interaction of the painted and dabbed ductus with the perspectival arrangement of each composition and finally with the motif itself, the almost monochrome colour scheme becomes the essential medium of mood and atmosphere in the pictures. Whether clearly visible or rather more subtle, this atmosphere has an almost magical effect and enormous power; it becomes the captivating moment of these otherwise “uneventful” pictures, which renders the beholder powerless to escape.

Ottersbach himself points out that many of the people, rooms, buildings and situations that appear in the pictures will somehow seem familiar. But he adds “They are merely projections – mediated pictures. They may resemble patterns of perception and schemes, they resemble recollected images, but they do not resemble themselves.”

Lisa Reith

References:

M. Buhrs, A. Firmenich (eds.), *Heribert C. Ottersbach: Hälfte des Lebens*, Cologne, 2008
H. Gassner, P. Roettig (eds.), *Heribert C. Ottersbach: Arkadia-Block*, Heidelberg 2008.
R. Beil (ed.), *Heribert C. Ottersbach: Erziehung zur Abstraktion; die Architekturbilder*, Ostfildern 2008.

Rainer Fetting

Urodzony w 1949 w Wilhelmshaven / Niemcy.
Mieszka i pracuje w Berlinie oraz na wyspie Sylt / Niemcy.

W 1977 roku wraz z Helmutem Middendorffem, Salomé i Berndem Zimmerami Rainer Fetting, absolwent berlińskiej Akademii Sztuki (dzisiaj Berliński Uniwersytet Sztuki) założył Galerię am Moritzplatz, prowadzoną wspólnie przez artystów, którzy w ten sposób chcieli promować swoją sztukę. Czwórkę artystów zaczęto nazywać Nowymi Dzikimi. Ich prace, z prawie agresywną kolorystyką, można scharakteryzować jako malarstwo radykalne. Wiara w dynamizm i siłę malarstwa oznaczała powrót do ekspresjonizmu, z którym twórczość Fettinga jest wciąż porównywana. Rainer Fetting maluje na dużych powierzchniach, stosując bogactwo kolorów i szerokie pociągnięcia pędzla, przy czym pewne tematy powtarzają się u niego przez dłuższy czas.

Po stypendium w Nowym Jorku wrócił w 1979 roku do Niemiec, gdzie rozpoczął pracę nad serią obrazów związanych z Berlinem. Malował na przykład zachody słońca, mur berliński czy metro. Jaskrawe kolory ukazują zdecydowane podejście Fettinga do metropolii. Równocześnie seria prac analizuje relacje między artystą a społeczeństwem.

Pochodzący z 1978 roku obraz *Zachód słońca Berlin* jest wczesną pracą z obszernej serii obrazów poświęconych murowi berlińskiemu. Dzięki charakterystycznemu stylowi szerokich, gestualnych pociągnięć pędzla Fetting nakreśla tylko duże obszary. Nie zależy mu na oddaniu ukształtowania terenu ani linearnym odwzorowaniu rzeczywistości. Podczas procesu malowania cienka warstwa farby emulsyjnej uwalnia malowany obiekt od oryginału. Malowidło staje się autonomicznym obrazem, nie przysłaniając przy tym faktów historycznych.

Bärbel Kopplin

Born in 1949 in Wilhelmshaven / Germany.
Lives and works in Berlin and on the island Sylt / Germany.

In 1977, together with Helmut Middendorf, Salomé and Bernd Zimmer, Rainer Fetting, a graduate of the Berlin Art Academy (today known as the Berlin University of the Arts), founded the Galerie am Moritzplatz, an artists' cooperative gallery to promote their own work. The four artists became known as the "Neue Wilde"; with its almost aggressive colouration, their work can be characterised as radical painting. Their confidence in the painting's dynamism and strength signified a return to the expressionism to which Fetting's work is constantly compared.

Using opulent colours and broad brushstrokes, Rainer Fetting paints over large areas, whereby certain topics are repeated over long periods of time. On his return to Germany in 1979, following a scholarship in New York, he began work on a series of pictures on the subject of Berlin: sunsets, the Wall, the subway. With their use of bold colour, these pictures reveal Fetting's powerful perspectives of the metropolis. At the same time, his series of works examines the dialectic between the artist and society.

Dated 1978, *Sunset Berlin* is an early work in a whole series of pictures devoted to the Berlin Wall. With his characteristic style of broad, gestural brushstrokes, Fetting defines the large areas only; he is not aiming for tectonics nor linear definition. During the act of painting, the thin emulsion paint releases the subject from the original. The picture becomes an autonomous image of an event without suppressing historical facts.

Bärbel Kopplin

Bibliografia:

D. Spanke (red.), *Rainer Fetting trifft Lovis Corinth: wilde Malerei über die Zeit*, Bielefeld 2005.

B. Georg, U.E. Huse, *Rainer Fetting*, Dortmund 1994.

References:

D. Spanke (ed.), *Rainer Fetting trifft Lovis Corinth: wilde Malerei über die Zeit*, Bielefeld 2005.

B. Georg, U.E. Huse, *Rainer Fetting*, Dortmund 1994.



Zachód słońca Berlin / Sunset Berlin, 1978



Mediolan / Milano, 1980

Gabriele Basilico

Urodzony w 1944 w Mediolanie / Włochy.
Mieszka i pracuje w Mediolanie / Włochy.

Born in 1944 in Milan / Italy.
Lives and works in Milan / Italy.

Basilico to jeden z mistrzów współczesnej fotografii włoskiej, dobrze znany w świecie dzięki swoim projektom dotyczącym transformacji krajobrazu miejskiego, nad którymi pracuje nieprzerwanie od końca lat 70. minionego wieku. Do najbardziej znanych należy sesja fotograficzna, która odbyła się w północnej Francji w latach 1984–1985 w ramach Mission Photographique de la DATAR oraz sesja zorganizowana w Bejrucie w 1991 roku pod koniec długotrwałej wojny domowej.

Seria fotografii poświęconych fabrykom Mediolanu (1978–1980), dzięki której zyskał sławę, wyznacza moment osiągnięcia dojrzałości artystycznej. Na zdjęciach mediolańskie przedmieścia stanowią o tożsamości lombardzkiej metropolii. Serię można traktować jako poświęcone im szczegółowe studium przedstawiające architekturę przemysłową w ramach refleksji nad genius loci oraz ponowną kwalifikacją krajobrazu.

Spojrzenie Basilico na przestrzenie metropolii jest bezpośrednie i obiektywne, stara się uchwycić obecność architektury i odnaleźć „duszę” krajobrazu. Artysta mówi: „Odkrywanie miasta pociąga za sobą różne doświadczenia, odczucia i myśli, cierpienie i szczęście, rozciągnięte w dość długim okresie »oczekiwania«. Czekamy chwilę, a może dłuższy czas, aż wreszcie natura miasta wysuwa się na pierwszy plan i ono samo staje się bardziej dostępne. Cierpliwa obserwacja musi doprowadzić do miejsca, za którym miejskie znaki zdają się być bliższe i łatwiejsze do odczytania”.

W 2007 roku Basilico wziął udział w Biennale w Wenecji, w 2008 roku jego prace pokazywano na Międzynarodowym Festiwalu Foto-Grafia w Rzymie oraz na wystawie *Italics. Arte italiana fra tradizione e rivoluzione 1968–2008* w Palazzo Grassi (Wenecja) i w Muzeum Sztuki Współczesnej w Chicago. W latach 2009–2010 w Spazio Oberdan w Mediolanie odbyła się wystawa pod tytułem *Milano, ritratti di fabbriche 1978–1980, Mosca verticale 2007–2008*, na której fotografie pokazujące przedmieścia Mediolanu umieszczono obok serii fotografii przedstawiających Moskwę. W roku 2011 w Centrum Sztuk Wizualnych Pescheria w Pesaro odbyła się wystawa zatytułowana *Gabriele Basilico – Da Istanbul a Shanghai*.

Silvia Ferrari

Basilico is one of the masters of contemporary Italian photography, well known around the world for his projects on the transforming urban landscape, produced continuously since the end of the '70s. Among the best known we might mention the photographic shoot undertaken in the North of France in 1984–85 as part of the Mission Photographique de la DATAR and that on the city of Beirut in 1991, at the end of a long civil war.

In particular, the series of photographs dedicated to the factories of Milan (1978–1980), thanks to which he rose to fame, represents the key defining moment of the Italian artist's coming of age. In these photographs the Milanese outskirts emblemise of the identity of the Lombard metropolis, to the point of dedicating a long study to them, reflecting on industrial architecture as the symbol of a meditation on the genius loci and the requalification of the landscape.

Basilico reads the spaces of the metropolis with a direct and objective gaze, careful to grasp the presence of the architecture and capable of capturing the “soul” of the landscape. In the words of the artist himself: “The exploration of a city entails a series of experiences, sentiments and thoughts, of anguish and happiness, spread out over a fairly long »waiting« period. Waiting for a moment, or perhaps a long time in which the nature of the city comes to the fore, becoming more accessible. The patient work of watching must lead to a threshold beyond which the urban characters are felt to be closer and more decipherable.”

In 2007 Basilico took part in the Venice Biennale; in 2008 at Foto-Grafia, the International Festival of Rome, and at *Italics. Arte italiana fra tradizione e rivoluzione 1968–2008*, Palazzo Grassi (Venice) and Museum of Contemporary Art in Chicago. Between 2009 and 2010 the Spazio Oberdan in Milan featured an exhibition entitled *Milano, ritratti di fabbriche 1978–1980, Mosca verticale 2007–2008*, placing the shots of the Milanese outskirts side by side with a series of photographs examining the city of Moscow. In 2011 he held a show at the Centro Arti Visive – Pescheria in Pesaro entitled *Gabriele Basilico – Da Istanbul a Shanghai*.

Silvia Ferrari

Bibliografia:

G. Basilico, *Cityscapes*, Mediolan 1999.
R. Valtorta, M. Meneguzzo, P. Croset, *Gabriele Basilico. Fotografie 1978–2002*, Turyn 2002.
S. Phillips, F. Maggia (red.), *Gabriele Basilico – Silicon Valley '07*, Mediolan 2008.

References:

G. Basilico, *Cityscapes*, Milan 1999.
R. Valtorta, M. Meneguzzo, P. Croset, *Gabriele Basilico. Fotografie 1978–2002*, exhibition catalogue, Turin 2002.
S. Phillips, F. Maggia (ed.), *Gabriele Basilico – Silicon Valley '07*, Milan 2008.



Birmingham 03,18,2004, z cyklu *Miejska Europa* / Birmingham 03,18,2004, from *Urban Europe*, 2008

Marco Zanta

Urodzony w 1962 w Treviso / Włochy.
Mieszka i pracuje w Treviso / Włochy.

Prace fotografika Marco Zanty wykraczają poza gatunek dokumentu, a ich szeroka perspektywa świadczy również o zainteresowaniu artysty sprawami społecznymi. Widać w nich głęboką świadomość dokonań innych artystów, których twórczość dotyczyła krajobrazów miejskich i ogólnie przestrzeni. Spojrzenie artysty sonduje miasto jako całość, nie ignorując przy tym innych elementów, które pozwalają nam zrozumieć, w jaki sposób postrzegana i doświadczana jest architektura. Prezentowane ujęcie pochodzi z serii zatytułowanej *Miejska Europa* – projektu, nad którym Zanta pracował w latach 2000–2004.

W 2000 roku Zanta wrócił do Włoch po długim pobycie w Japonii. Postanowił wtedy poświęcić się poszukiwaniu na terenie Europy krajobrazu miejskiego, który mógłby stanowić symbol wspólnej tożsamości europejskiej. Co właściwie jednoczy Europę i nadaje jej tożsamość? Czy możliwe jest odnalezienie wspólnego poczucia przynależności wyrażonego idealną panoramą europejską stworzoną z fragmentów rzeczywistości? Te pytania sprawiły, że Zanta zaczął analizować krajobraz miejski. Podczas czteroletniej podróży dokumentował różne projekty architektoniczne w głównych miastach Europy.

Powstałe w latach 1994–2004 budynki, które zwróciły jego uwagę, są przeznaczone do tego, by stać się symbolami współczesnych miast w przyszłości. Te budynki, mimo dzielących ich różnic, przyczyniają się do kształtowania i łączenia z poczuciem europejskiej tożsamości.

Marco Zanta współpracował z kilkoma uniwersytetami (w Wenecji, Bolonii i Trieście), gdzie prowadził seminaria i warsztaty. W 2008 roku zaprezentował projekt *Miejska Europa* w Galerii Bugno Art w Wenecji, Galerii FORMA w Mediolanie oraz w Europejskim Domu Fotografii w Paryżu. Otrzymał nagrodę Programme Mosaïque przyznawaną przez Narodowe Centrum Audiowizualne w Luksemburgu (2003) oraz nagrodę Premio Friuli Venezia Giulia Fotografia 2004, Craf-Spilimbergo 2004.

Francesca Pagliuca

Born in 1962 in Treviso / Italy.
Lives and works in Treviso / Italy.

Showing a deep awareness of the work of those who have studied cityscapes and the territory in general from the '80s onwards, photographer Marco Zanta goes well beyond mere documentation, with a broadening of perspective denoting an interest also in more social aspects. His gaze sounds out the city as a whole, inclusively latching on to other elements which allow us to understand how this architecture is perceived and experienced.

This shot belongs to the series entitled *Urban Europe*: a project which the Zanta worked on from 2000 until 2004.

In 2000, on returning to Italy after a long journey in Japan, the photographer felt the desire to go in search of a possible European cityscape, one which might serve to describe a common European identity. What is it that actually unites and identifies Europe? Is it possible to find this sense of common belonging through an ideal European skyline made up of fragments of reality? These were the questions that led Zanta to examine the urban landscape, setting off on a journey which, over the following four years, would see him documenting a number of different architectural projects in some of the main European cities.

The buildings that captured his attention, created between 1994 and 2004, are all destined to become the symbols of contemporary cities in the future. These buildings, despite their differences, all contribute to forming and connoting a sense of European identity. Marco Zanta has collaborated with a number of university institutes (Venice, Bologna and Trieste), holding seminars and workshops. In 2008 he presented the project *Urban Europe*, at the Bugno Art Gallery, Venice, and in the Forma space in Milan and at the MEP, Maison Européenne de la Photographie, in Paris.

The prizes that he has been awarded include that of the Programme Mosaïque, Centre National de l'Audiovisuel (CNA), Luxembourg, 2003, and the Premio Friuli Venezia Giulia Fotografia 2004, Craf-Spilimbergo 2004.

Francesca Pagliuca

Bibliografia:

M. Zanta, *Rumore Rosso, Fotografie 1989–2000*, Mediolan 2000.
M. Zanta, *The Space Between. Photographs about Japan*, Mediolan 2000.
M. Zanta, *Europa Europa*, Ponzano 2004.
M. Zanta, *UrbanEurope*, Rzym 2008.

References:

M. Zanta, *Rumore Rosso, Fotografie 1989–2000*, Milan 2000.
M. Zanta, *The Space Between. Photographs about Japan*, Milan 2000.
M. Zanta, *Europa Europa*, Ponzano 2004.
M. Zanta, *UrbanEurope*, Rome 2008.



Tunel Bolonia nr 4 / Bologna Tunnel # 4, 2010

James Casebere

Urodzony w 1953 w Lansing (Michigan) / Stany Zjednoczone.
Mieszka i pracuje w Nowym Jorku / Stany Zjednoczone.

Born in 1953 in Lansing (Michigan) / USA.
He lives and works in New York / USA.

Razem z Richardem Prince'em, Cindy Sherman, Mattem Mullicanem, Barbarą Kruger oraz innymi James Casabere należy do pokolenia artystów, które w latach 80. zeszłego wieku zajęło się analizą kultury i złożoności obrazów. W swoich wczesnych pracach Casebere zajmował się mitologią oraz obrazami nawiązującymi do amerykańskich przedmiotów. Później, na początku lat 90. zeszłego wieku, zainteresował się budynkami należącymi do instytucji, historią ich powstania i rozwoju, traktując je jako reprezentacje typologii w architekturze. Na przykład w serii zdjęć poświęconych więzieniom pojawia się krytyczna refleksja dotycząca tej instytucji, stanowiąca aluzję do szeroko rozumianych struktur i systemów społecznej kontroli.

Według Casebere'a struktury społeczne i związki z dominującymi systemami należy analizować przez perspektywę architektury. W swojej pracowni tworzy niesamowicie złożone modele odwzorowujące konkretne środowiska i elementy architektury, które następnie fotografuje uwieczniając nie tylko detale strukturalne, lecz również elementy atmosfery (różna intensywność światła, obecność pyłu zaciemniającego obraz...).

Dotyczy to również prezentowanej fotografii zatytułowanej *Tunel Bolonia nr 4*, która stanowi zakończenie cyklu rozpoczętego w roku 2008 w ramach serii *Zatopiona cela*, zainspirowanej częściowo średniowiecznymi kanałami podziemnymi w Bolonii.

Casebere wystawiał swoje prace w wiodących instytucjach, między innymi w Muzeum Sztuki Współczesnej w Montrealu, Quebec; Centrum Sztuki Współczesnej w Cleveland, Ohio; Instytucie Sztuki Współczesnej w Filadelfii; Muzeum Fotografii w San Diego; Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Oksfordzie oraz w Centro Galego de Arte Contemporanea w Santiago de Compostela. Brał również udział w Biennale w Wenecji (1996) oraz w Biennale Whitney (w latach 1985 i 2010).

Francesca Pagliuca

Along with Richard Prince, Cindy Sherman, Matt Mullican, Barbara Kruger and others, James Casabere belongs to that generation of artists who, in the 1980s, started to reflect on the culture and complexity of images.

In his early works Casebere focused on mythologies and on the imagery linked to the suburban American home; later on in the early 1990s, he turned his attention to institutional buildings, to the history of their birth and development, analysing them as representations of architectural typologies. For example, in a series of shots dedicated to prisons, the artist set out to reflect critically on imprisonment, alluding in a broader sense to the structures and systems of social control.

Thus in Casebere's vision, architecture represents a perspective through which to investigate social structures and the relationships with dominant systems. In his studio he has devised increasingly complex models reconstructing particular environments and architectures, which the artist then photographs, capturing not only structural details but also elements of atmosphere (calibrating the intensity of light, the presence of dust to cloud the vision...).

This is also the case in this photograph, *Bologna Tunnel #4*, which completes a cycle begun in 2008 as part of the *Flooded Cell* series, inspired partly by the mediaeval underground waterways of the city of Bologna.

Casebere has exhibited his works in major institutional spaces, including the Musee d'Art Contemporain, Montreal, Quebec; the Cleveland Center for Contemporary Art, Ohio; the Institute of Contemporary Arts, Philadelphia; the Museum of Photographic Arts, San Diego; the Museum of Modern Art, Oxford; the Centro Galego de Arte Contemporanea, Santiago de Compostela. He has also taken part in the Venice Biennale (1996) and the Whitney Biennial (in 1985 and 2010).

Francesca Pagliuca

Bibliografia:

J. Casebere [et al.], *The Spatial Uncanny*, Mediolan 2001.
R. Lussier, *James Casebere*, 2004.
A. Ruiz de Samaniego, *James Casebere*, Seul 2005.
O. Enwezor (red.), *James Casebere: Works 1975–2010*, Bologna 2011.

References:

J. Casebere [et al.], *The Spatial Uncanny*, Milan 2001.
R. Lussier, *James Casebere*, 2004.
A. Ruiz de Samaniego, *James Casebere*, Seoul 2005.
O. Enwezor (ed.), *James Casebere: Works 1975–2010*, Bologna 2011.

Eugène Atget
Berenice Abbott
Gianni Berengo Gardin
Henri Cartier-Bresson
Barbara Klemm
Weegee (Arthur Fellig)
Barbara Probst
Florian Böhm
Alec Soth
Andreas Gursky
Bruno Serralongue
Francesco Jodice
Gülsün Karamustafa
Massimo Vitali
Jaromír Funke
Alexander Rodchenko
Bernhard Luginbühl
Max Liebermann
Alberto Magnelli
Rinus Van de Velde

ŻYCIE ULICY
STREET LIFE



19, Rue du Cherche Midi, 1898–1914

Eugène Atget

Urodzony w 1857 w Libourne / Francja.
Zmarł w 1927 w Paryżu / Francja.

Born in 1857 in Libourne / France.
Died in 1927 in Paris / France.

Eugène Atget jest prawdziwym kronikarzem starego Paryża: przez ponad 30 lat systematycznie pracował nad projektem, w ramach którego fotografował place, ulice i parki, Sekwanę, nabrzeża, sklepy, budynki mieszkalne oraz mieszkańców miasta.

W latach 1897–1927 zrobił setki zdjęć, a szklane negatywy sprzedawał na Montparnasse jako „dokumentację dla artystów”. Sławę międzynarodową zyskał jednak dopiero po śmierci, kiedy amerykańska fotografka Berenice Abbott – asystentka Mana Raya od 1924 roku oraz sąsiadka fotografa – wywołała i poddała obróbce większość prac znajdujących się w jego archiwum. Dzięki staraniom Abbott spuścizna Atgeta znalazła się ostatecznie w Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Nowym Jorku, które w 1968 roku kupiło 5000 oryginalnych fotografii i 1000 szklanych płytek.

Prezentowana fotografia pokazuje sklep winiarski Laurana, w pobliżu którego grupa dzieci stojąca przy bramie wejściowej do domu wpatruje się z fascynacją w obiektyw aparatu. Po lewej stronie, w pewnej odległości, widzimy stos mebli w stylu neoklasycyzyzm – stół oraz kilka krzeseł. Tak jak kraty okienne z odlewane go żelaza i okrągła płaskorzeźba zdobiąca fasadę sklepu stanowią świadectwo cennej przeszłości Paryża, którą Atget chciał uwiecznić na swoich zdjęciach. „Atget stawał się coraz bardziej świadomy bogatej historii Paryża, co pozwoliło mu fotografować miasto. Niezbicie o jego zainteresowaniu historią świadczą wybierane przez niego obiekty, ulice, kościoły, detale, ruiny, pałace, mosty i dzieła sztuki”, pisze Abbott. Choć jego zdjęcia wywołują poczucie nostalgii, podejście Atgeta do fotografii jako medium okazuje się zaskakująco nowoczesne: estetyka jest podporządkowana funkcji. Fotografia jest środkiem służącym osiągnięciu celu. Dzięki temu dzieło Atgeta spokojnie możemy dziś umieścić między dziewiętnastowieczną miejską topografią a artystycznymi praktykami związanymi z dokumentowaniem dwudziestego i dwudziestego pierwszego wieku.

Lisa Kreil

Eugène Atget ist the chronicler of Old Paris: for more than 30 years, he systematically pursued the project of photographing the squares, streets and parks, the Seine, the quays, various shops, residential buildings and the people of the city.

Thus between 1897 and 1927 he produced hundreds of photos and sold their glass negatives in Montparnasse as “documents for artists”. However, international fame was granted to him only posthumously, when the American photographer Berenice Abbott – since 1924 Man Ray’s assistant and in this role the photographer’s neighbour – developed and processed a major part of his archive. Through Abbott’s agency, his estate eventually arrived at the Museum of Modern Art in New York, which in 1968 purchased 5000 original photographs and 1000 glass plates.

This work shows Lauran’s wine business, next to which a group of children are standing in a house entrance and staring fascinated at the camera. Far left we see a stack of Neo-classical furniture – a table and some chairs; like the cast-iron window grille and the round relief adorning the façade above the shop, they bear witness to the precious historical past of Paris, which Atget wanted to capture in his photographs. “To photograph Paris, Atget was inescapably drawn into ever increasing awareness of its vast history. There are innumerable evidences of his interest in history in his choice of buildings, streets, churches, details, ruins, palaces, bridges and works of art,” Abbott writes about Atget. For all the nostalgia evoked here, Atget’s understanding of photography as a medium turns out to be startlingly modern: aesthetics are subordinate to function. Photography is interpreted as means to an end. Thus Atget’s oeuvre smoothly positions itself from our point of view today between nineteenth-century urban topography and the artistic documentation practices of the twentieth and twenty-first century.

Lisa Kreil

Bibliografia:

H.C. Adam (red.), *Eugène Atget’s Paris*, Kolonia 2001.
J. Szarkowski, M.M. Hambourg (red.), *Eugène Atget, 1857–1927. Band I, Das alte Frankreich*, Monachium 1981.
J. Szarkowski (red.), *Atget*, Nowy Jork 2000.
S. Tise-Isoré (red.), *Atget. Paris in Detail*, Paryż 2002.

References:

H.C. Adam (ed.), *Eugène Atget’s Paris*, Cologne 2001.
J. Szarkowski, M.M. Hambourg (eds.), *Eugène Atget, 1857–1927. Band I, Das alte Frankreich*, Munich 1981.
J. Szarkowski (ed.), *Atget*, New York 2000.
S. Tise-Isoré (ed.), *Atget. Paris in Detail*, Paris 2002.

Berenice Abbott

Urodzona w 1898 w Springfield (Ohio) / Stany Zjednoczone.
Zmarła w 1991 w Monson (Maine) / Stany Zjednoczone.

Berenice Abbott była jedną z najważniejszych fotografek Ameryki Północnej, jednak karierę artystyczną zaczynała jako podopieczna rumuńskiego rzeźbiarza Constantina Brancusiego (1876–1957) oraz francuskiego rzeźbiarza Antoine'a Bourdelle'a (1861–1929). Dopiero gdy została asystentką Mana Raya (1890–1976), amerykańskiego twórcy obiektów, fotografa i malarza, odkryła fotografię i pod jego kierunkiem zajmowała się nią w Paryżu. Własne studio otworzyła właśnie w Paryżu w 1925 roku. Sławę zyskała dzięki portretom Jamesa Joyce'a, Gide'a, Marcela Duchampa, Jeana Cocteau, Maxa Ernsta, Peggy Guggenheim, Marie Laurencin oraz Eugène'a Atgeta. W 1929 roku Abbott wróciła do Stanów Zjednoczonych, gdzie przez cztery lata pracowała jako fotoreporterka. W 1934 roku została profesorem fotografii w New York School for Social Research, co oznaczało dla niej koniec problemów finansowych.

Począwszy od 1929 roku Berenice Abbott, posługując się umieszczonym na statywie aparatem 8x10", dokumentowała wysokościowce, których niezliczone ilości powstawały wtedy w Nowym Jorku. Chociaż aparat był niesłychanie trudny i powolny w użyciu, Abbott regularnie zmieniała perspektywę, dzięki czemu jej kompozycje zyskiwały na dynamice. Fotografia realistyczna, do której zaliczały się jej prace, nie była w tych czasach uznawana za sztukę nowoczesną i okres wielkiego kryzysu okazał się dla Abbott trudny. Pozostała jednak wierna swojej koncepcji wizualnej, przez blisko dekadę uwieczniając w swoich wspaniałych, robionych z żabiej perspektywy, czarno-białych fotografiach zmieniające się krajobrazy miejskie.

Dopiero w latach 50. ubiegłego wieku tematy jej zdjęć uległy zmianie, zaczęła wtedy tworzyć fotografie naukowe, często robione z użyciem mikroskopu. Udało jej się w ten sposób uchwycić na celuloidzie zjawiska naukowe takie jak magnetyzm i ruch.

Bärbel Kopplin

Born 1898 in Springfield (Ohio) / USA.
Died 1991 in Monson (Maine) / USA.

Berenice Abbott was one of North America's most important women photographers. However, she started her artistic career in sculpture as a protégée of the Romanian sculptor Constantin Brancusi (1876–1957) and the French sculptor Antoine Bourdelle (1861–1929). It was only while assisting the American object artist, photographer and painter Man Ray (1890–1976) that she discovered photography and trained as a photographer under him in Paris. She opened her own atelier in Paris in 1925 where she made a name for herself with portraits of James Joyce, Gide, Marcel Duchamp, Jean Cocteau, Max Ernst, Peggy Guggenheim, Marie Laurencin and Eugène Atget. In 1929, Abbott returned to the United States where she worked as a photo reporter for four years. In 1934, she was appointed professor for photography at the "New York School for Social Research", which signalled the end of her financial worries.

From 1929 onwards, with her 8x10" camera mounted on a tripod, Berenice Abbott documented the skyscraper building boom in New York. Although her camera was extremely difficult and slow to work with, Abbott shifted the perspective regularly, making her compositions highly dynamic. However, realistic photographs, like those she took, were not considered modern at the time and Abbott went through a difficult period during the Great Depression. Yet she remained faithful to her visual concept, illustrating the rapidly changing cityscape for almost a decade in brilliant black and white photographs taken from a worm's eye point of view. It was only in the 1950s that the subjects of her photographs changed and she began to produce scientific images, often taken through a microscope. In this way she captured scientific phenomena like magnetism and motion patterns on celluloid.

Bärbel Kopplin

Bibliografia:

T. Weissman, *The realisms of Berenice Abbott: documentary photography and political action*, Berkeley 2010.
B. Yochelson, *Berenice Abbott: Changing New York, Photographs from the 1930s*, Monachium 2002.
J. Raeburn, *Lost in the city: the New York of Berenice Abbott and Edward Hopper*, [w:] H. Krabbendam, M. Roholl, *The American metropolis: image and inspiration*, Amsterdam 2001, s. 168-181.

References:

T. Weissman, *The realisms of Berenice Abbott: documentary photography and political action*, Berkeley 2010.
B. Yochelson, *Berenice Abbott: Changing New York, Photographs from the 1930s*, Munich 2002.
J. Raeburn, *Lost in the city: the New York of Berenice Abbott and Edward Hopper*, [in:] H. Krabbendam, M. Roholl, *The American metropolis: image and inspiration*, Amsterdam 2001, pp. 168-181.



Restauracja Blossom, NY / Blossom Restaurant, NY, 1935



Mediolan / Milano, 1967

Gianni Berengo Gardin

Urodzony w 1930 w Santa Margherita Ligure, Wenecja / Włochy.
Mieszka i pracuje w Mediolanie / Włochy.

Born in 1930 in Santa Margherita Ligure, Venice / Italy.
He lives and works in Milan / Italy.

Jeden z wielkich mistrzów włoskiej fotografii Gianni Berengo Gardin ponownie przyjrzał się okresowi włoskiej historii obejmującemu ponad 50 lat, utrwalając swoim uważnym spojrzeniem powolną, lecz nieprzerwaną transformację.

Fotografią zajął się w 1954 roku, miał już wtedy za sobą pobyty w Rzymie, Wenecji, Lugano i Paryżu (mieście, w którym, jak sam przyznaje, nastąpił zdecydowany zwrot w jego działalności). W 1965 roku osiedlił się w Mediolanie i poświęcił się karierze. Zajął się reportażem, sprawami społecznymi, dokumentacją architektury oraz portretowaniem różnego rodzaju środowisk. Wielkim uznaniem cieszą się jego fotografie demaskujące kondycję szpitali psychiatrycznych, a również reportaże na temat pracy, życia codziennego, kobiet i włoskiej prowincji.

W pracach Gianniego Berengo Gardina uderza duch poezji, którego udaje mu się wykrzesać z przelotnych obrazów dnia codziennego, empatia wobec przedstawianych postaci oraz krajobrazy, którym zawsze nadaje harmonijną kompozycję. Jego ciągle zainteresowanie rzeczywistością i ludźmi sprawiły, że potrafił udanie przedstawić życie we Włoszech oraz włoskie krajobrazy na zdjęciach, które stały się już częścią kolektywnej pamięci.

Prezentowane fotografie zrobione w Mediolanie są częścią cyklu poświęconego pracy i domom we Włoszech. Choć jego prace są po części reportażem, a po części dokumentem społecznym, Berengo Gardin zawsze patrzy na fotografowane obiekty z zaangażowaniem i ogromnym szacunkiem, dzięki czemu jest jednym z najskrupulatniejszych i najbardziej oryginalnych fotografów ukazujących współczesne społeczeństwo.

W 1963 roku Berengo Gardin otrzymał nagrodę World Press Photo. W 1990 roku był gościem specjalnym na „Mois de la Photo” w Paryżu, gdzie otrzymał również nagrodę Brassai Prize. W 1995 roku dostał nagrodę Leica Oskard Barnack Award na Międzynarodowym Festiwalu Fotografii w Arles. W 2008 roku otrzymał w Stanach Zjednoczonych prestiżową nagrodę Lucie Award za całokształt twórczości, a w 2009 roku Uniwersytet w Mediolanie przyznał mu tytuł doktora honoris causa w dziedzinie historii i krytyki sztuki. W roku 2005 Międzynarodowe Centrum Fotografii FORMA zainaugurowało swoją działalność obszerną wystawą retrospektywną jego prac.

Francesca Pagliuca



Mediolan / Milano, 1971

Among the great masters of Italian photography, through his shots Gianni Berengo Gardin has recounted over 50 years of Italian history, with his watchful eye documenting its slow but continuous transformation.

He started to deal with photography in 1954, after living in Rome, Venice, Lugano and Paris (the city in which, as he himself acknowledges, his training took the decisive turn). In 1965 he settled down in Milan and began his career in earnest, focusing on reportage, social investigation, the documentation of architecture and the description of various kinds of environments. Of great renown are his shots denouncing the state of psychiatric hospitals of the day, as well as his reportages on work, everyday life, women and the Italian provinces.

What is striking in Gianni Berengo Gardin photographs is the poetry that the photographer manages to draw out from his glimpses of everyday life, the empathy with his subjects, and the landscapes which he always depicts within a well-balanced formal composition. His constant attention to reality and people has made him a great interpreter of both Italian living and landscapes, with shots that have now become part of the collective memory.

These photographs set in Milan are part of a cycle dedicated to the work and houses of the Italians. Despite shifting between reportage and social documentation, Berengo Gardin always maintains an involved gaze, a profound respect for that which he portrays, making him one of the most careful and original documenters of contemporary society.

In 1963 Berengo Gardin was given an award by World Press Photo. In 1990 he was the special guest at the “Mois de la Photo” in Paris, where he also won the Brassai Prize. In 1995 he won the Leica Oskard Barnack Award at the “Rencontres Internationales de la Photographie” in Arles. In 2008 in the USA, he was presented with the prestigious “Lucie Award” for his career, and in 2009 the University of Milan conferred an Honoris Causa degree in Art History and Critique.

In 2005 the FORMA – International Photography Centre – space inaugurated its exhibition activities with a broad-ranging retrospective of his work.

Francesca Pagliuca

Bibliografia:

G. Berengo Gardin, *GIANNI BERENGO GARDIN FOTOGRAFIE 1953–1990*, 1991.
G. Berengo Gardin, *Copyright*, Rzym 2002.
Gianni Berengo Gardin, Mediolan 2005.
G. Berengo Gardin, *Venezia*, Palermo 2007.
G. Berengo Gardin, C. Staiano, *Gente di Milano*, Mediolan 2010.

References:

G. Berengo Gardin, *GIANNI BERENGO GARDIN FOTOGRAFIE 1953–1990*, 1991.
G. Berengo Gardin, *Copyright*, Rome 2002.
Gianni Berengo Gardin, Milano 2005.
G. Berengo Gardin, *Venezia*, Palermo 2007.
G. Berengo Gardin, C. Staiano, *Gente di Milano*, Milano 2010.

Henri Cartier-Bresson

Urodzony w 1908 w Chanteloup-en-Brie / Francja.
Zmarł w 2004 w Céreste / Francja.

Pochodzący z zamożnej rodziny przemysłowców Henri Cartier-Bresson fotografią zajął się w roku 1930, po studiach na wydziale malarstwa, które odbył w latach 1922–1928. Zdjęcia, które robił podczas licznych podróży (od 1931) wkrótce zaczęły ukazywać się zarówno w prasie jak i na wystawach. W latach 1937–1938 pracował jako asystent reżysera Jeana Renoira. Wcześniej wskazywał na swoją teorię fotografii, sformułowaną w 1952 roku, jako „decydujący moment” w jego działalności w charakterze reportera wojennego. Swoje podejście do fotografii opisał w następujący sposób: „W związku z tym do przedmiotu należy zbliżyć się na palcach – nawet jeśli jest nim martwa natura. Aksamitny dotyk ręki, sokole oko – to wszyscy powinniśmy mieć. [...] Żadnych fotografii robionych z fleszem, choćby tylko z szacunku dla naturalnego światła – nawet jeśli go akurat nie ma. Jeśli fotograf nie trzyma się tych zasad może stać się nieznośnie agresywny. Sukces w tym zawodzie zależy w takim stopniu od stosunków, jakie fotograf zdoła nawiązać z ludźmi, których fotografuje, że nieszczerze relacje, niewłaściwe słowo lub postawa może wszystko zniszczyć”.

Robiąc fotografie, dokładał wszelkich starań, aby stworzyć jak najlepszą kompozycję. Powiększenie powinno dotyczyć więc całego, nieokrojonego negatywu. Zwykle posługiwał się wygodnymi, nierzucającymi się w oczy aparatami Leica M z białą-czarną kliszą, ponieważ uważał, że uzyskany dzięki nim efekt artystyczny ma największą siłę oddziaływania.

Bärbel Kopplin

Born in 1908 in Chanteloup-en-Brie / France.
Died in 2004 in Céreste / France.

After studying painting in Paris from 1922 until 1928, Henri Cartier-Bresson, who came from a wealthy family of industrialists, turned his attention to photography from 1930 onwards. Photographs taken during his numerous travels (since 1931) soon found a forum in magazines and at exhibitions. From 1937 to 1938, Cartier-Bresson was Jean Renoir's assistant director. Early on, he demonstrated his 1952 theory of photography as the “decisive moment” in his function as war reporter. He described his approach to photography thus, “It is essential, therefore, to approach the subject on tiptoe – even if the subject is a still-life. A velvet hand, a hawk's eye – these we should all have. ...And no photographs taken with the aid of flash-light either, if only out of respect of the natural light – even when there isn't any of it. Unless a photographer observes such conditions as these, he may become an intolerably aggressive character. The profession depends so much upon the relations the photographer establishes with the people he's photographing, that a false relationship, a wrong word or attitude, can ruin everything.” When taking a photograph, he set great store by achieving the most perfect composition possible. The enlargement should then include the entire negative, without subsequent extractions. For the most part, he used the convenient, inconspicuous Leica M cameras with black and white film, as he considered its artistic impact more powerful.

Bärbel Kopplin

Bibliografia:

P. Galassi, *Henri Cartier-Bresson: sein 20. Jahrhundert*, Monachium 2010.
C. Chéroux, *Henri Cartier-Bresson: le tir photographique*, Paryż 2008.
N. Lager, *Shooting in the street*, “History of photography”, 32/2008, s. 203-204.
M. Guerrin, *Henri Cartier-Bresson et „Le Monde”*, Paryż 2008.
J.-P. Montier, *Henri Cartier-Bresson: seine Kunst, sein Leben*, Monachium 1997.

References:

P. Galassi, *Henri Cartier-Bresson: sein 20. Jahrhundert*, Munich 2010.
C. Chéroux, *Henri Cartier-Bresson: le tir photographique*, Paris 2008.
N. Lager, *Shooting in the street*, “History of photography”, 32/2008, pp. 203-204.
M. Guerrin, *Henri Cartier-Bresson et „Le Monde”*, Paris 2008.
J.-P. Montier, *Henri Cartier-Bresson: seine Kunst, sein Leben*, Munich 1997.



Hamburg – Sprzedawczyni cytryn na targu rybnym / Hamburg – The Lemon Seller at the Fish Market, 1952



Hamburg, 1952



Bukareszt, Rumunia / Bucharest, Romania, 1991

Barbara Klemm

Urodzona w 1939 w Münster / Niemcy.
Mieszka i pracuje we Frankfurcie / Niemcy.

Born in 1939 in Münster / Germany.
Lives and works in Frankfurt / Germany.

W latach 1955–1958 Barbara Klemm odbyła praktykę fotograficzną w zakładzie portretowym w Karlsruhe, a następnie rozpoczęła pracę na stanowisku fotografa w dzienniku „Frankfurter Allgemeine Zeitung”, gdzie pracowała przez wiele lat jako fotograf redakcyjny, zajmując się głównie ilustracjami do artykułów oraz polityką. Jej surowe czarno-białe fotografie mają prozaiczne tytuły, są to po prostu nazwy miejsc (czasami z datą), w których zdjęcie zostało zrobione: *Ukraina, ZSSR 1973*. Prezentowane fotografie zostały zrobione podczas podróży służbowych Barbary Klemm. Wiele z nich ukazało się we „Frankfurter Allgemeine Zeitung”. Klemm, fotoreporterka, wybierała się na poszukiwanie motywu wyposażona w dwa małe aparaty, bez statywu czy ciężkiego sprzętu. Fotografie pokazują życie zwykłych ludzi, nie ma w nich aluzji politycznych. Barbara Klemm znajduje z fotografowanymi płaszczyznę porozumienia i podchodzi do nich z niesłychaną wrażliwością, zawsze jednak pozostaje obserwatorką. Ludzie na jej zdjęciach są nieodwołalnie częścią swojego otoczenia, nie są przedstawieni w dramatycznych momentach ani z niezwyklej perspektywy. Zdjęcia robią wrażenie niemych, choć wyrazistych scen z życia codziennego, robione były często w biednych regionach. Jednak uchwycenie obecnego stanu spraw międzynarodowych jest tylko jednym aspektem wpływającym na wybór obiektu. Mimo rzetelności przedstawień Barbara Klemm bardzo starannie wybiera scenę i perspektywę. Typowe dla artysty podejście do struktury i kompozycja linii prostych i krzywych, świadczą o tym, że prace Barbary Klemm są czymś więcej niż tylko fotoreportażem.

Lisa Reith

From 1955 to 1958, Barbara Klemm completed a classical apprenticeship in photography in a portrait studio in Karlsruhe; she then started work as a photographer with the “Frankfurter Allgemeine Zeitung” newspaper, where she worked for many years as editorial photographer, focusing on the feature pages and politics. Her stark black and white photographs have prosaic titles with the location, and sometimes the time, of the shoot: *Ukraine USSR 1973*. The photographs shown here were all taken during Barbara Klemm’s travels as editorial photographer; many were also actually published in the “Frankfurter Allgemeine Zeitung”. Without a tripod or heavy equipment, just two small cameras, Klemm set off in search of a motif, first and foremost as a photojournalist. The photographs give insight into the life of ordinary people without making any kind of political statement. Although she remains an observer, Barbara Klemm is on an equal footing with those depicted, and always approaches situations with enormous sensitivity. The subject is unfailingly presented as part of his or her surroundings, yet not in a dramatic moment or from an unusual perspective. Her pictures appear as silent, yet vivid scenes that are ostensibly of everyday life, often shot in poorer regions.

Nevertheless, recording current international affairs is only one facet of the photographer’s choice of subject. Apart from the purely factual account, Barbara Klemm selects the excerpt and angle of the perspective with the utmost care. Her artistic perception of structures and the composition of lines and curves mean that Barbara Klemm’s work goes far beyond mere photojournalism.

Lisa Reith

Bibliografia:

E. aus dem Moore (red.), *Barbara Klemm: Helldunkel, Fotografien aus Deutschland*, Norymberga 2010.
H. Dannenberger (red.), *Barbara Klemm: Mauerfall 1989*, Wiesbaden 2009.
H.-U. Lehmann, H. Welfing, *Barbara Klemm, Fritz Klemm: Photographien, Gemälde, Zeichnungen*, Monachium 2007.
Bilder von Gehenden, Sitzenden, Wartenden: die Reportagefotografie von Barbara Klemm, Frankfurt nad Menem 1991.

References:

E. aus dem Moore (ed.), *Barbara Klemm: Helldunkel, Fotografien aus Deutschland*, Nuremberg 2010.
H. Dannenberger (ed.), *Barbara Klemm: Mauerfall 1989*, Wiesbaden 2009.
H.-U. Lehmann, H. Welfing, *Barbara Klemm, Fritz Klemm: Photographien, Gemälde, Zeichnungen*, Munich 2007.
Bilder von Gehenden, Sitzenden, Wartenden: die Reportagefotografie von Barbara Klemm, Frankfurt a.M. 1991.



*Ukraina, ZSSR 1973 / Ukraine, USSR 1973, 1978
Scorteni, Moldavia / Scorteni, Moldavia, 1991*



*Synagoga, Moskwa / Synagogue, Moscow, 1987
Bradford, Anglia / Bradford, England, 1976*



Handlarz kwiatami / The Flower Peddler, ok. / C. 1940

Weegee (Arthur Fellig)

Urodzony w 1899 w Złoczowie / Polska (obecnie Ukraina).
Zmarł w 1968 w Nowym Jorku / Stany Zjednoczone.

Born in 1899 in Złoczów / Poland (today Ukraine).
Died in 1968 in New York / USA.

Mówi się, że fotograf i fotoreporter urodzony na terenie obecnej Ukrainy jako Usher Fellig, znany pod pseudonimem Weegee, najchętniej fotografował morderstwa i pożary. Począwszy od połowy lat 30. ubiegłego wieku przez około dziesięć lat dokumentował życie w Nowym Jorku, w zbliżeniu pokazując wszystkie jego aspekty. Znany był z tego, że na miejscu zbrodni pojawiał się z aparatem zawsze przed przybyciem policji. Ale Weegee potrafił uchwycić na robionych na ulicy zdjęciach nie tylko przemoc i przestępstwa. Albumy fotograficzne *Naked City* [Nagie miasto – przyp. tłum.] (1945) i *Weegee's People* [Ludzie Weegee'ego – przyp. tłum.] (1946) pełne są zjadliwej krytyki. Robione przez niego portrety świadczą również o tym, że doskonale rozumiał *condition humaine*. „Bierze aparat i rusza w miasto szukać coraz to nowych dowodów na to, że nawet w chwilach największego pijaństwa, niechlujstwa, nawet w sytuacjach żalonych, jego miasto jest piękne”, pisze William McCleery we wstępie do albumu *Naked City*.

Na zdjęciu *Handlarz kwiatami* widzimy mężczyznę trzymającego w dłoni kwiat przypominający różę, którą prawdopodobnie wyjął właśnie z kartonowego pudła, żeby zaproponować ją po niskiej cenie fotografowi. Jednak uwaga Weegee'ego nie skupia się na kwiecie, który jest dziwnie rozmyty, lecz na handlarzu. Ubrany w tweedowy garnitur, w praktycznym, przeciwdeszczowym kapelusiku jest równie śmieszny co sympatyczny. Wybrane przez niego zajęcia nie jest zapewne najłatwiejszym sposobem zarabiania pieniędzy w Nowym Jorku.

Coney Island to najdalej wysunięta na południe część nowojorskiego przedmieścia Brooklyn. „Wystarczy pięć centów, żeby dostać się tam z dowolnej części miasta, a na plaży wolno się rozbić”, pisze Weegee o miejscu przedstawionym w *Naked City*. Wśród kłębiących się tam tłumów znalazł niewyczerpane źródło tematów. *Cerowanie – Coney Island* to fotografia przedstawiająca dwie kobiety, najpewniej matki, które przyjechały na plażę razem ze swoimi rodzinami, w tle widać dziecięce i męskie buty. Jedna z nich leży na brzuchu odwrócona od obiektywu, druga ceruje dziurę w jej spodniach. Najbardziej prozaiczne czynności, w tym przypadku cerowanie, wykonuje się na Coney Island na oczach tłumu – w ten sposób stają się one szczególnie absurdalne.

Krytyk z 1943 roku to prawdopodobnie najbardziej znana fotografia Weegee'ego. Na zdjęciu, którego tytuł początkowo brzmiał *Wytworni ludzie*, dwie mecenaski sztuki pani Kavanaugh i jej przyjaciółka Lady Decies udają się na sześćdziesiątą rocznicę powstania Metropolitan Opera. Znajdująca się po prawej stronie pijana kobieta swoim zachowaniem „zaburza” sytuację. Nie jest to jednak przypadek: Weegee spotkał kobietę w legendarnym Sammy's Bar w okolicy zwanej the Bowery, gdzie często fotografował, zwłaszcza przy specjalnych okazjach, takich jak np. Nowy Rok. Przyprowadził ją specjalnie, żeby znalazła się na zdjęciu zrobionym przed budynkiem opery. Weegee pokazuje wielkie miasto, które jak bóstwo Janus ma dwa oblicza: światło i cień, ubóstwo i bogactwo.

Lisa Kreil

The photographer and photo journalist born as Usher Fellig in what is today Ukraine and known under the pseudonym of Weegee is said to have found his favourite photographic motifs in murders and fires. He documented urban life in New York for around ten years since the mid-1930s, in close-up and in all its facets. He had the reputation of always arriving at the scene of the crime with his camera before the police. But Weegee captured more than just violence and crime in his street photography. His photo albums *Naked City* (1945) and *Weegee's People* (1946) are full of scathing social criticism. At the same time, Weegee's portraits also reveal his profound understanding of the “*condition humaine*”. “He will take his camera and ride off in search of new evidence that his city, even in her most drunken and disorderly and pathetic moments, is beautiful”, writes William McCleery in the foreword to *Naked City*.

The Flower Peddler shows a man with a rose-type plant in his hand, which he seems to have just taken out of a cardboard box to offer it cheap to the photographer. However, Weegee doesn't focus on the flower – it seems strangely blurred – but the peddler. Attired in tweed suit and tie and practical rain cap, he is as ridiculous as he is likeable, possibly not having chosen the simplest profession to earn his living in New York City.

Coney Island is at the southernmost tip of the New York suburb of Brooklyn. “It only costs a nickel to get there from any part of the city, and undressing is permitted on the beach,” Weegee writes about the place in *Naked City*; here he found an unending supply of motifs in the great crowds of people. *Mending – Coney Island* shows two women, evidently mothers, who have come to the beach with their families – seen in the children and man's shoes in the background. While one woman is lying face down on the floor with her face turned away from the camera, the other is sewing the seam of some trousers. The most everyday things, such as sewing as here, are attended to on Coney Island in front of the crowd – and through this acquire a peculiar absurdity.

The Critic of 1943 is probably Weegee's most famous photograph. Originally titled *The Fashionable People*, it shows the two art patrons Mrs Kavanaugh and her friend Lady Decies, who have come to the Metropolitan Opera for its 60th anniversary. The drunken woman behaving badly on the right side of the photo “disturbs” the situation. However, this isn't a snapshot: Weegee had picked out the drunken woman beforehand in the legendary Sammy's Bar in the Bowery, where he frequently took photos – particularly on special occasions like New Year's Eve; he brought her to the opera in order to get this very picture. Weegee presents a grand scenario here of the Janus-headed big city – light and shadow, poor and rich.

Lisa Kreil



**Krytyk – Pani Kavanaugh z przyjaciółką przed wejściem do Metropolitan Opera House /
The Critic – Mrs Kavanaugh and Friend about to Enter the Metropolitan Opera House, 1943**

Cerowanie – Coney Island / Mending – Coney Island, 1941–1945



Bibliografia:

Naked City by Weegee, Nowy Jork 1945.
Weegee's People, Nowy Jork 1946.
Weegee by Weegee. *An Autobiography*, Nowy Jork 1961.
 J. Coplans, *Weegee. Täter und Opfer. 85 Fotografien*, Monachium 1978.
 G. Matt (red.), *Fahrstuhl zum Schafott: Bank Violette*, Miles Davis,
 Dashiell Hammett, John Huston, Weegee, Norymberga 2009.
 J. Keller (red.), *Weegee. Photographs from the J. Paul Getty Museum*,
 Los Angeles 2005.
 A.W. Lee, R. Meyer (red.), *Weegee and Naked City*, Berkeley 2008.

References:

Naked City by Weegee, New York 1945.
Weegee's People, New York 1946.
Weegee by Weegee. *An Autobiography*, New York 1961.
 J. Coplans, *Weegee. Täter und Opfer. 85 Fotografien*, Munich 1978.
 G. Matt (ed.), *Fahrstuhl zum Schafott: Bank Violette*, Miles Davis,
 Dashiell Hammett, John Huston, Weegee, Nuremberg 2009.
 J. Keller (ed.), *Weegee. Photographs from the J. Paul Getty Museum*,
 Los Angeles 2005.
 A.W. Lee, R. Meyer (eds.), *Weegee and Naked City*, Berkeley 2008.

Barbara Probst

Urodzona w 1964 w Monachium / Niemcy.
Mieszka i pracuje w Monachium i Nowym Jorku / Stany Zjednoczone.

Wybierając fotografię jako główny środek wyrazu, Barbara Probst stara się uchwycić niejednoznaczność obrazu przez fragmentaryzację i powielanie spojrzeń. Jej prace zawsze zebrane są w grupy. Na pierwszy rzut oka fotografie wydają się być powiązane ze sobą w tajemniczy sposób, jednak nie od razu można odkryć, co je łączy. Dopiero później zdajemy sobie sprawę, w jaki sposób – dzięki systemowi synchronizacji – artystce udaje się równocześnie uruchomić różne aparaty skierowane na to samo wydarzenie. Ogólny obraz jest podzielony na różne perspektywy, rozszerza się i staje się historią, która – aby znaleźć swe zakończenie – domaga się od patrzącego, aby pomógł jej wyobrazić. Miejsca, które fotografuje, są różne. Czasami są to wnętrza (na prezentowanych zdjęciach jest to jej własna pracownia), innym razem przestrzenie publiczne, jak np. Central Park, dach drapacza chmur lub lotnisko. W rezultacie powstaje praca złożona z kilku ujęć zrobionych pod różnymi kątami i z różnej odległości, kwestionująca zwykle postrzeganie i sugerująca różne punkty widzenia.

Takie podejście pozwala artystce badać konwencje i rodzaje patrzenia związane z medium fotograficznym: reportaż, monitoring, portrety, fotografię mody i obrazy filmowe. Bada również w jaki sposób te wszystkie bodźce wzrokowe odnajdują się w naszej pamięci i zasobach wiedzy.

Born in 1964 in Munich / Germany.
Lives and works between Munich and New York / USA.

Choosing photography as her main means of research, Barbara Probst aims to capture the ambiguity of the image in her shots through a process of fragmentation and multiplication of the gaze. Her works are always made up of a group of photographs. At first glance they appear mysteriously interconnected, without however revealing their secret immediately. Only later does one realise how – thanks to a synchronisation system – the artist manages to simultaneously activate various different cameras focusing on the same event. The overall vision is broken down from different perspectives, dilating and developing into a story which, to be complete, calls on the imaginative contribution of the onlooker. The chosen sets vary: they may be interiors (her own studio, like in these shots) or urban spaces like Central Park, the roof of a skyscraper or an airport. The result is a work made up of several shots, taken from different angles and distances, thus questioning ordinary perception and at the same time opening up to multiple points of view.

With this approach, the artist explores the conventions and types of vision bound up in the photographic medium: reportage, surveillance, portraits, fashion photography and cinematographic images, as well as how all these visual stimuli are found in our memory and knowledge.



Probst prezentowała swoje prace w wielu krajach, począwszy od Tate Modern w Londynie (2010), po Centrum Sztuki Współczesnej Domaine de Kerguéhennec w Bignan we Francji, (2008), Akademii Muzyki w Brooklinie (2006), Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Nowym Jorku (2006) oraz Muzeum Współczesnej Fotografii w Chicago (2004); w roku 2005 wzięła udział w pierwszej edycji Festiwalu Fotografii w Berlinie, a w roku 2001 w Triennale Fotografii in Villa Merkel.

Jej fotografie znajdują się w kolekcjach prestiżowych instytucji, np. Muzeum Sztuki Nowoczesnej w San Francisco, Muzeum Sztuki Współczesnej w Nowym Jorku, Pinakothek der Moderne w Monachium oraz Muzeum Sztuki Współczesnej w Montrealu.

Francesca Pagliuca

Probst has exhibited in international institutions, from the Tate Modern in London (2010), to the Domaine de Kerguéhennec Contemporary Arts Centre in Bignan, France, (2008), the Brooklyn Academy of Music (2006), the Museum of Modern Art in New York (2006) and the Museum of Contemporary Photography in Chicago (2004); in 2005 she took part in the first edition of the Berlin Photography Festival, and in 2001 in the Photography Triennial in Villa Merkel.

Her works are to be found in prestigious institutional collections such as that of the San Francisco Museum of Modern Art, the Museum of Contemporary Art in New York, the Pinakothek der Moderne in Munich and the Musée d'Art Contemporain in Montreal.

Francesca Pagliuca

Bibliografia:

Barbara Probst. My Museum, Monachium 1994.
T. Dreher, *Barbara Probst. Welcome*, Frankfurt 1995 (opublikowane przez B. Probst w 1998).
S. Schessl, *Barbara Probst*, Cuxhaven 2002.
K. Irvine, J. Meinhardt, D. Bate, *Barbara Probst. Exposures*, Getynga 2007.

References:

Barbara Probst. My Museum, Munich 1994.
T. Dreher, *Barbara Probst. Welcome*, Frankfurt 1995 (published by B. Probst in 1998).
S. Schessl, *Barbara Probst*, Cuxhaven 2002.
K. Irvine, J. Meinhardt, D. Bate, *Barbara Probst. Exposures*, Göttingen 2007.





Czekaj na zielone światło – 48 ulica – 5 Aleja / Wait for Walk – 48th St. – 5th Ave, 2005

Florian Böhm

Urodzony w 1969 w Monachium / Niemcy.
Mieszka i pracuje w Monachium / Niemcy oraz Nowym Jorku / USA.

Born in 1969 in Munich / Germany.
Lives and works in Munich / Germany and New York / USA.

Prace Floriana Böhma były pokazywane na wielu międzynarodowych wystawach. Böhm jest też wydawcą i pisarzem, a również jednym z inicjatorów cieszącego się światowym uznaniem projektu *Endcommercial/Reading the City* dokumentującego życie w nowoczesnym mieście.

Grupy ludzi fotografowanych przez Floriana Böhma na ulicach Manhattanu w ramach serii *Czekaj na zielone światło* są uwięzione w miniaturowej klatce czasu, czekając na zmianę świateł. Stoją bez ruchu, pogrążeni w myślach, zapatrzeni w przestrzeń, zagłębieni w rozmowie lub z komórkami przy uchu. Na wielkoformatowych obrazach chodnik staje się sceną, na której pulsujące życie metropolii na chwilę się zatrzymuje. Rytm ruchu drogowego ustala tempo, tworząc przemijające układy, krótkotrwałe spontanicznie formujące się obrazy grup. W większości przypadków Florian Böhm robi zdjęcia niezauważony, wykorzystując przerwy między jadącymi samochodami, niekończący się ruch staje się więc rodzajem przeszony. Wynikają z tego sceny uderzające autentycznością. Fotografie to precyzyjne zapisy wydarzeń, fascynujące spojrzenie na ludzką niepowtarzalność i komunikację niewerbalną, choć wszyscy pokazani bohaterowie są anonimowi. To wielki spektakl życia, odgrywany jedynie wtedy, kiedy miasto na krótką chwilę wstrzymuje oddech.

Bärbel Kopplin

Florian Böhm's works have been presented in numerous international exhibitions. In addition to his work as a photographer, he is a publisher and author as well as co-founder of the *Endcommercial/Reading the City* project, the documentation of modern city life which has received accolades from around the world.

The groups of people that Florian Böhm photographs on the streets of Manhattan for his series *Wait For Walk* are all trapped in a miniature time warp as they wait for the walk signal. They stand motionless, lost in thought, staring into space, deep in conversation or on their mobiles. In his large format portraits, the pavement becomes a stage on which the pulsating hustle and bustle of the metropolis comes to a standstill for a brief moment. The rhythm of the flow of traffic sets the pace, thereby creating ephemeral constellations, transitory group images that take shape spontaneously. For the most part, Florian Böhm is unobserved when taking his photographs, exploiting the time window of passing cars so that the flow of traffic becomes the shutter curtain. Moments of great authenticity are the result. As precise records of events, the pictures provide riveting glimpses of human individuality and non-verbal communication, for all the anonymity of the protagonists. It is the great spectacle of life, which is only performed when the city holds its breath for a moment.

Bärbel Kopplin

Bibliografia:

U. Pohlmann, R. Jones, *Florian Böhm: Wait for Walk*, Ostfildern 2007.

References:

U. Pohlmann, R. Jones, *Florian Böhm: Wait for Walk*, Ostfildern 2007.

Alec Soth

Urodzony w 1969 w Minneapolis (Minnesota) / Stany Zjednoczone.
Mieszka i pracuje w Minneapolis (Minnesota) / Stany Zjednoczone.

Portrety Sotha, przedstawiające przede wszystkim jego rodaków, stanowią doskonałą kontynuację twórczości wielkich fotografików amerykańskich, takich jak Walker Evans, Robert Frank i Stephen Shore. Prace Sotha obejmują szeroki zakres tematów, łączy je jednak poczucie przynależności do kraju pozbawionego iluzji i sprrowadzonego na manowce przez własną tożsamość. Widzimy matki walczących w Iraku żołnierzy piechoty morskiej i nastoletnie matki z rozlewisk Luizjany, propagandę religijną uprawianą w miejscu pracy i kalifornijski kryzys hipoteczny. Soth pokazuje kulturę konsumencką i podmiejskie życie w Stanach Zjednoczonych naznaczone rozczarowaniem amerykańskim snem.

W 2007 agencja Magnum zaprosiła Sotha do wzięcia udziału w trzeciej edycji „Magnum Fashion Magazine” [„Magazyn mody Magnum” – przyp. tłum.]. Artysta stworzył na tę okazję specjalny projekt łączący Paryż z rodzinną Minnesotą, z którą wciąż czuje się mocno związany. Projekt składa się z dwóch części. Pierwsza poświęcona jest francuskiej stolicy, w jej skład wchodzi portrety znanych osobistości ze świata mody (Sonia Rykiel, Azzedine Alaïa...) pozujących na wyszukanym tle. Fotografie do drugiej części robione były w Minnesocie i przedstawiają w większości nastolatków (cheerleaderki i koszykarzy) w kostiumach wybranych dla nich na tę okazję przez stylistów, a także zwykłych ludzi pozujących w swoich najlepszych ubraniach na tle własnych samochodów. Fotograf umieścił obok siebie odległe światy, chcąc pokazać, że nawet z dala od wyrafinowania wielkiego świata, w zwykłych sytuacjach można odnaleźć piękno – nierzucające się w oczy, w związku z czym trudniej je docenić.

Fotografie Sotha były prezentowane na wielu wystawach indywidualnych i grupowych, między innymi w Muzeum Sztuki Amerykańskiej Whitney w Nowym Jorku (2004) i na Biennale w São Paulo w Brazylii (2004). W 2008 roku odbyła się obszerna wystawa retrospektywna prac artysty w Galerii Narodowej Jeu de Paume w Paryżu oraz w Muzeum Fotografii Winterthur w Szwajcarii.

W maju 2011 artysta odebrał w Nowym Jorku nagrodę 27. Annual Infinity Award przyznaną przez Międzynarodowe Centrum Fotografii. Jest jednym z pięciu fotografików wybranych przez agencję Magnum Photos do udziału w projekcie Postcards from America. W 2010 roku wygrał Festiwal Fotografii Commissione Roma, wziął też udział w krakowskim Biennale Fotografii.

Francesca Pagliuca

Born in 1969 in Minneapolis (Minnesota) / USA.
He lives and works in Minneapolis (Minnesota) / USA.

In his portraits, focusing largely on American subjects, Soth represents the ideal continuation of the great US photographers, such as Walker Evans, Robert Frank and Stephen Shore. His images envelop a wide range of subjects, at the same time capturing the shared sense of a country both disillusioned and taken in by its own identity. From the mothers of the Marines in service in Iraq to the teenage mothers of the Louisiana Bayou; from religious propaganda in the workplace to the mortgage crisis in California, Soth shows us consumer culture and the suburban life of the United States, alongside a certain disenchantment with the “American dream”.

In 2007, following an invitation by Magnum for the third edition of the “Magnum Fashion Magazine”, Alec Soth produced a special project which bound Paris to Minnesota: his homeland, to which he is still deeply attached. The project is split into two sections: the first, dedicated to the French capital, includes portraits of well-known figures from the world of fashion (like Sonia Rykiel, Azzedine Alaïa...) shot against the very glossiest of sets. The second is dedicated to Minnesota and is made up mainly of portraits of adolescents (cheerleaders and basketball players), dressed up for the occasion by a stylist, as well as shots featuring common people, wearing their best clothes, standing beside their cars. The photographer’s idea was to place two distant situations side by side in order to show how even in an ordinary dimension, a far cry from any form of sophistication, it is possible to find a form of beauty, harder to appreciate simply by virtue of it being less spectacular.

Soth’s photographs have been the object of a great number of both solo and group shows, including those at the Whitney Museum of American Art, New York (2004) and the São Paulo Biennial in Brazil (2004). In 2008, a large-scale retrospective of his works was presented at the Jeu de Paume, Paris, and at the Winterthur Fotomuseum in Switzerland.

He was a recipient of the International Center of Photography’s 27th Annual Infinity Award, presented in New York in May of 2011. He has been selected by Magnum Photos as one of five photographers contributing to their Postcards from America project. He won the 2010 Fotografia Rome Commission and was included in the Krakow Photography Biennial.

Francesca Pagliuca

Bibliografia:

A. Soth, P. Hampl, A. Wilkes Tucker, *Sleeping by the Mississippi*, Londyn 2004.
A. Soth, R. Ford, P. Brookman, *NIAGARA*, Getynga 2006.
A. Soth, *Fashion Magazine*, Paryż 2007.
A. Soth, *Dog Days Bogotá*, Getynga 2007.
A. Soth, *The Last Days of W*, 2008.
A. Soth, L.B. Morrison, *Broken Manual*, Getynga 2007.

References:

A. Soth, P. Hampl, A. Wilkes Tucker, *Sleeping by the Mississippi*, London 2004.
A. Soth, R. Ford, P. Brookman, *NIAGARA*, Göttingen 2006.
A. Soth, *Fashion Magazine*, Paris 2007.
A. Soth, *Dog Days Bogotá*, Göttingen 2007.
A. Soth, *The Last Days of W*, 2008.
A. Soth, L.B. Morrison, *Broken Manual*, Göttingen 2007.



Pamela & Allen 1988 Ford F-150, *Magazyn mody, Minnesota* / Pamela & Allen. 1988 Ford F-150, *Fashion Magazine, Minnesota*, 2007



Nowy Jork, Giełda papierów wartościowych / New York, Stock Exchange, 1991

Andreas Gursky

Urodzony w 1955 w Lipsku / Niemcy.
Mieszka i pracuje w Düsseldorfie / Niemcy.

Andreas Gursky jest jednym z najbardziej znanych artystów wizualnych na świecie. Od połowy lat 80. dwudziestego wieku fotografuje przede wszystkim porty i lotniska, wnętrza giełd papierów wartościowych i budynków fabrycznych „światowych graczy”, a także inscenizowane pokazy mody międzynarodowych marek odzieżowych. Na wielkoformatowych, kolorowych fotografiach widać zarówno podejście dokumentalne nawiązujące do szkoły Bernd i Hilla Becherów, jak i artystyczne stosowanie barw. Ogromne zdjęcia panoramiczne robione w systemie high-definition, zazwyczaj z wysoko położonego punktu, ukazują codzienne sytuacje. Od samego początku kariery artysta interesował się tematami związanymi z duchem czasu, widocznymi oznakami globalizacji, które można określić trzema hasłami: praca, czas wolny i reprezentacja. W latach 1984–1988 Gursky większość czasu poświęcił obserwacji ludzi spędzających wolny czas w miejskich ośrodkach rekreacyjnych. To co stało się głównym tematem jego wielkoformatowych tableau – związki między pojedynczym człowiekiem a strukturami organizacyjnymi – już wtedy było widoczne.

Zawsze fascynowały go giełdy papierów wartościowych. Gursky podróżuje po świecie, oglądając te ogromne sceny ludzkiej aktywności, i wszędzie znajduje to samo. Nowy Jork. Giełda papierów wartościowych jest jedną z pierwszych, wysoko cenionych serii fotografii przedstawiających giełdy od Hong Kongu po Kuwejt, analizujących ośrodki globalnych finansów, które kierują naszym codziennym życiem. W stosunkowo niewielkich, zatłoczonych pomieszczeniach decydują się losy świata, co stało się aż nazbyt jasne w październiku 2008 roku. W pracy Nowy Jork. Giełda papierów wartościowych z 1991 roku Gursky ponownie pokazuje mistrzostwo w subtelnej grze między zbliżeniem a abstrakcyjnością widoku ogólnego. Artysta wypowiedział się na temat tej pracy: „Spoglądając wstecz, wyraźnie widzę, że moje pragnienie stworzenia abstrakcji stało się bardziej radykalne. Sztuka nie powinna polegać na relacjonowaniu rzeczywistości, lecz szukać tego, co się za nią kryje”.

Bärbel Kopplin

Born in 1955 in Leipzig / Germany.
Lives and works in Düsseldorf / Germany.

Andreas Gursky is one of the world's best known visual artists. Since the middle of the 1980s, his preferred subjects have been harbours and airports, the interiors of stock exchanges and factory buildings of the “global players”, along with staged showcases full of wares from international fashion labels. His large-format, colour photographs combine the documentary approach of the school of Bernd and Hilla Becher with an artistic use of colour. Taken for the most part from an high vantage point, his sweeping, high-definition panoramas capture everyday situations. From the very beginning of his career, the artist covered the themes of his time, the visible phenomena of a globalised world, under three main headings: work, leisure time and representation. For the most part, between 1984 and 1988, Gursky observes people enjoying their leisure time in municipal recreation areas. The foundation for the central theme of his later large-format tableaux – the relationship between the individual and the organisational structure – was therefore laid from the outset.

One subject that continued to fascinate him was the stock exchange. Gursky tours the world, scanning the grand stages of human activity and finding uniformity across the globe. New York, Stock Exchange is one of the first of Gursky's now highly acclaimed series of stock exchange views from Hong Kong to Kuwait, studying these hubs of global finance that direct our daily lives: these relatively small rooms, crowded with people, can dictate the state of the world, as became all too apparent in October 2008. With his 1991 work *New York, Stock Exchange*, Gursky demonstrates once again his mastery of the subtle interplay between the close-up perspective and the abstract quality of the overall view. The artist has said of his work: “In retrospect I can see that my desire to create abstractions has become more and more radical. Art should not be delivering a report on reality, but should be looking at what's behind something.”

Bärbel Kopplin

Bibliografia:

Andreas Gursky, Ostfildern 2007.
M. Hentschel (red.), *Andreas Gursky: Werke 80 – 08*, Ostfildern 2008.
W. Spies, *Andreas Gursky*, Nowy Jork 2010.
M.L. Syring (red.), *Andreas Gursky: Fotografien 1984 bis heute*, Monachium 1998.
T. Weski (red.), *Andreas Gursky*, Kolonia 2007.
F. Zdenek (red.), *Andreas Gursky: Fotografien 1984–1993*, Monachium 1994.

References:

Andreas Gursky, Ostfildern 2007.
M. Hentschel (ed.), *Andreas Gursky: Werke 80 – 08*, Ostfildern 2008.
W. Spies, *Andreas Gursky*, New York 2010.
M.L. Syring (ed.), *Andreas Gursky: Fotografien 1984 bis heute*, München 1998.
T. Weski (ed.), *Andreas Gursky*, Cologne 2007.
F. Zdenek (ed.), *Andreas Gursky: Fotografien 1984–1993*, Munich 1994.



Międzynarodowe Stowarzyszenie na Rzecz Oceanów prezentuje inicjatywy typu II, scena główna, Kopuła Wodna, Johannesburg, 02.09.02, Szczyt Ziemi w Johannesburgu / International Oceans Community Present Type II Initiatives, Main Stage, Water Dome, Johannesburg, 02.09.02 from "Earth Summit, Johannesburg", 2002

Bruno Serralongue

Urodzony w 1968 w Châtelleraut / Francja.
Mieszka i pracuje w Paryżu / Francja.

Born in 1968 in Châtelleraut / France.
Lives and works in Paris / France.

W czasach natychmiastowej konsumpcji obrazów i wiadomości Serralongue proponuje, żebyśmy przyjrzeni się im uważniej i w bardziej odpowiedzialny sposób. Jego podejście mogłoby zostać zakwalifikowane jako „antyreportaż” ze względu na sposób, w jaki skłania odbiorców do „ponownego przyswojenia sobie” informacji, proponując inne sposoby interpretacji zdarzeń i zjawisk często pomijanych milczeniem przez media.

Na pierwszy rzut oka fotografie Serralongue'a wyglądają na fotoreportaż, ale po bliższym przyjrzeniu się zauważamy, że różnią się od niego zarówno pod względem metodologii jak i podejścia. Skupia się na wydarzeniach i zjawiskach nieoczywistych, a może przede wszystkim na tych, których media nie kwalifikują jako wartych uwagi lub zainteresowania opinii publicznej. Dystansuje się od świata mass mediów, bo zależy mu na spojrzeniu krytycznym, które wymaga odpowiedzialności patrzenia. To właśnie wyróżnia Serralongue'a, który stara się skierować uwagę na zdarzenia ważne dla indywidualnej i wspólnej egzystencji, wydobywając na światło to, co zwykle przechodzi niezauważone.

Prezentowana fotografia została wykonana podczas Światowego Szczytu Zrównoważonego Rozwoju, który odbył się w Johannesburgu między 26 kwietnia a 4 września 2002 roku. Była to największa konferencja, jaka kiedykolwiek została zorganizowana na kontynencie afrykańskim: 180 najwyższych przedstawicieli państw spotkało się, aby zaproponować możliwe strategie rozwoju ekonomicznego zgodne z zasadami ochrony zasobów naturalnych.

Niedawny projekt fotograficzny francuskiego artysty pokazuje, w jaki sposób procesy globalizacyjne wpływają na ludzi mieszkających w regionach rozwijających się.

W 2010 roku w Galerii Narodowej Jeu de Paume w Paryżu oraz w Centrum Virreina w Barcelonie odbyły się indywidualne wystawy jego prac. Wystawiał też w Centrum Sztuki Współczesnej Wiels w Brukseli (2008), Centrum Fotografii w Genewie (2007), Instytucie Sztuki Współczesnej Overgarden w Kopenhadze (2003), oraz w Centrum Fotografii w Paryżu (2002), Tate Modern w Londynie oraz paryskiej Fundacji Kadist.

Francesca Pagliuca

In an age marked by the instantaneous consumption of images and news, Serralongue proposes a more careful and responsible way of perceiving them. His approach could be pigeon-holed as “anti-reportage” given the way in which he leads his onlookers to a “re-appropriation” of information, putting forward a different way of understanding events and phenomena often overlooked by the media.

At first glance, Serralongue's photographs may look like photojournalism, but on closer analysis they move away from it both in terms of methodology and approach. His focus is on events and phenomena far from the obvious, or rather far from that which the media try to put across as “worthy of note” or of public interest. In this distance from the world of the mass media, and thus in search of a critical vision and an ensuing responsible gaze, lies the difference applied by Serralongue, who attempts to shift the attention onto events important to our individual and collective existence, highlighting that which normally goes unnoticed.

In particular, this photo was taken at the World Summit on Sustainable Development held in Johannesburg between 26th April and 4th September 2002. It was the largest conference ever organised in the African continent: 180 heads of state came together to put forward potential economic development strategies compatible with the safeguarding of ecological resources.

Instead, a recent photographic project by the French artist examines how people who live in developing areas have been influenced by the globalisation process.

In 2010 the Jeu de Paume of Paris and the La Virreina Centre of Barcelona dedicated solo exhibitions to his works; he has exhibited at the Wiels in Brussels, Belgium (2008), at the Photography Centre of Geneva (2007), at the Overgarden Institute of Contemporary Art in Copenhagen (2003), and at the Centre of Photography of Paris (2002), the Tate Modern in London and the Kadist Foundation in Paris.

Francesca Pagliuca

Bibliografia:

B. Serralongue, *Spillovers*, Chatou/Paryż 2004.
B. Serralongue, *Rapport de forces*, Paryż 2004.
C. Guerra, M. Gili, D. Snauwaert, *Bruno Serralongue*, Zurich 2010.

References:

B. Serralongue, *Spillovers*, Chatou/Paris 2004.
B. Serralongue, *Rapport de forces*, Paris 2004.
C. Guerra, M. Gili, D. Snauwaert, *Bruno Serralongue*, Zurich 2010.



São Paulo_Historie miejskie w ramach projektu Historie miejskie / São Paulo_Citytellers from Citytellers Project, 2006

Francesco Jodice

Urodzony w 1967 w Neapolu / Włochy.
Mieszka i pracuje w Mediolanie / Włochy.

Born in 1967 in Naples, Italy.
Lives and works in Milan / Italy.

Francesco Jodice studiował architekturę, fotografią zajął się po skończeniu studiów w 1995 roku. W swoich pracach analizuje nowe związki między zachowaniami społecznymi a krajobrazami miejskimi w różnych kontekstach geograficznych.

Historie miejskie to rozpoczęty w 2006 roku cykl fotograficzny, projekt będący produktem filmowym, dziełem sztuki i dokumentem, przedstawiający konkretne zagadnienia, takie jak urbanizm oraz przesunięcie równowagi geopolitycznej na skalę światową, a implikacje społeczne zajmują w nim centralne miejsce. W projekcie przyjęto założenia fotograficzne z poprzednich prac artysty, ale dzięki zastosowaniu ruchomych obrazów widzowie mogą zauważyć bardzo odległą, a często nieznaną rzeczywistość. Każdy film poświęcony jest sprawom socjalno-politycznym, często odwołując się do motywów geograficznych, wzornictwa miejskiego i ekologii. Obiektywne spojrzenie kamery przenika każdą szczelinę miejskiego, naturalnego lub ludzkiego krajobrazu, kładąc nacisk na aspekt opisowy.

Cykl *Historie miejskie* składa się z trzech filmów dokumentalnych: *Dubaj*, *Aral* i *São Paulo*. Pierwszy z nich, *São Paulo_Historie miejskie*, był pokazany między innymi na Biennale w São Paulo, w TATE w Londynie oraz w Centrum Sztuki Dos de Mayo w Madrycie. Film dotyczy zjawiska samozarządzania typowego dla społeczności, w których nie ma instytucji. *Aral_Historie miejskie* to praca mówiąca o różnych aspektach życia wokół tego, co kiedyś było Jeziorem Aralskim. Jego powierzchnia zmniejszyła się drastycznie od lat 60. dwudziestego wieku, kiedy zmieniono bieg rzek Amu-daria i Syr-daria w celu nawodnienia upraw w Uzbekistanie i Kazachstanie. Ta inżynijerna pomyłka doprowadziła do katastrofy ekologicznej, powstania prawie pustynnej przestrzeni, składowiska starych łodzi rybackich oraz pozbawienia mieszkających tam ludzi źródła żywienia. Nie opuścili oni jednak miejsca zamieszkania, stając się możliwym obiektem badań nad „ludzką archeologią”. *Dubaj_Historie miejskie* pokazuje sprzeczności (oraz hipokryzję), których nie brak w słynnym przypadku neourbanizmu – metropolii budowanej jako „katedra pustyni” – napędzanym niedającym się utrzymać rozwojem ekonomicznym, który spowodował obecny krach finansowy. Trzy filmy przedstawiające odległe światy geopolityczne pozwalają nam zajrzeć w szczeliny niekończących się zmian krajobrazów społecznych i lepiej zrozumieć otaczającą nas współczesność. Francesco Jodice jest członkiem założycielem „Multiplicity”, międzynarodowej sieci architektów i artystów pracujących nad interdyscyplinarnymi projektami badawczymi dotyczącymi procesów transformacyjnych w środowisku miejskim oraz zachowań społecznych. W 2008 roku Organizacja Narodów Zjednoczonych poprosiła go o zrobienie krótkiego filmu z okazji rocznicy ogłoszenia Powszechnej Deklaracji Praw Człowieka. Brał udział w Documenta Kassel, Biennale w Wenecji, Biennale w São Paulo, Biennale w Liverpoolu oraz w nowojorskim Triennale Fotografii i Video organizowanym przez Międzynarodowe Centrum Fotografii. Jego prace wystawiały między innymi TATE Modern w Londynie, Muzeum

After graduating in Architecture, Francesco Jodice started working with photography in 1995. His research focuses on an analysis of the new relationships between social behavior and urban landscapes in various geographical contexts.

Citytellers is a cycle of works started in 2006 and is a hybrid project between a cinematic product, an artwork and a documentary, focusing on some specific issues, such as urbanism and the shift in the world's geopolitical balance, with a special attention to their social implications. This project adopts the photographic matrix of the artist's previous work, but through the use of moving images they enable viewers to grasp a critically distant, and often unknown, reality. Every film deals with a socio-political theme, often adhering to motifs from geography, urban design and ecology. The camera's objective gaze penetrates every interstice in the urban, natural and human landscape, adopting a strongly descriptive accent.

Citytellers comprises three documentary films: *Dubai*, *Aral* and *São Paulo*. The first one of these series of films, *São Paulo_Citytellers*, has been exhibited, among others, in the rooms of São Paulo's Biennale, in London's TATE and the Art Center Dos de Mayo in Madrid. The film deals with the phenomenon of self-management, typical of human communities where institutions are lacking. *Aral_Citytellers* is a work about the different aspects of life around what was before Aral's interior sea. Its surface has diminished drastically since the 60's, when the course of the rivers of Amu Daria and Syr Darya was altered to irrigate the crops in Uzbekistan and Kazakhstan. The result of this engineering mistake is an area practically deserted, an ecological disaster and yard of old fishing boats, a population deprived of sustenance but who has not, however, been abandoned by its community, which today constitutes a "human archeology". *Dubai_Citytellers* deals with the contradictions (and the hypocrisy) of a famous case of contemporary neo-urbanism, a metropolis built as a "cathedral of the desert", pushed by the unsustainable economic development that caused the recent financial crash. These three points of view towards remote geopolitical realities put us in contact with the interstices of the social landscape's continuous mutations and allow us to understand better the contemporary reality around us. Francesco Jodice is the founding member of "Multiplicity", an international network of architects and artists developing interdisciplinary research projects on the transformation processes of the urban environment and social behaviour. In 2008 the United Nations asked him to make a short film for the anniversary of the Universal Declaration of Human Rights. He participated in Documenta Kassel, Venice's Biennale, São Paulo's Biennale, Liverpool's Biennale and ICP Triennial of Photography and Video in New York. His works have been exhibited, among others, in London's TATE Modern, Madrid's Mncars, Turin's Castello di Rivoli, Paris' Maison Européenne de la Photographie, Bard College in New York, Bologna's MAMbo and Naples' MADRE. Recently he held



MNCARS w Madrycie, Muzeum Sztuki Współczesnej Castello di Rivoli w Turynie, Europejski Dom Fotografii w Paryżu, Bard College w Nowym Jorku, Muzeum Sztuki Nowoczesnej MAMbo w Bolonii oraz Muzeum MADRE w Neapolu. Ostatnio w Galerii Artra w Mediolanie odbyła się wystawa indywidualna prac artysty (2011). W 2011 roku Jodice przedstawił nowy projekt w ramach programu Muzeum Prado zatytułowany *Other views* [Inne spojrzenia – przyp. tłum.], którego celem jest wymiana punktu widzenia między sztuką współczesną a kolekcjami muzealnymi. Z tej okazji oddał hołd widzom muzeów, wszystkim tym, którzy zwiedzają kolekcje.

Francesca Pagliuca

a solo show at Galleria Artra, Milan (2011). In 2011 Jodice presented a project within a programme of Museo del Prado known as *Other views* which aims to share an exchange of points of view between the contemporary creation and the museum collections. On that occasion he realized an homage to the museum's viewers, to all those individuals who, day after day, experience its collections.

Francesca Pagliuca

Bibliografia:

R. Koolhaas [et al.], *Mutations*, Barcelona 2000.
Różni autorzy, *Instant City: fotografia e metropoli*, Mediolan 2001.
F. Jodice, *What We Want*, Baldini 2004.
G. Maraniello, *Francesco Jodice. Citytellers*, Bologna 2010.
F. Jodice, *I have seen this place before*, Mediolan 2011.

References:

R. Koolhaas [et al.], *Mutations*, Barcelona 2000.
Various Authors, *Instant City: fotografia e metropoli*, Milan 2001.
F. Jodice, *What We Want*, Milan 2004.
G. Maraniello, *Francesco Jodice. Citytellers*, Bologna 2010.
F. Jodice, *I have seen this place before*, Milan 2011.



Dubaj_Historie miejskie w ramach projektu Historie miejskie / Dubai_Citytellers from Citytellers Project, 2010

Ara_Historie miejskie w ramach projektu Historie miejskie / Ara_Citytellers from Citytellers Project, 2010



Gülsün Karamustafa

Urodzona w 1946 w Ankarze / Turcja.
Mieszka i pracuje w Stambule / Turcja.

Born in 1946 in Ankara / Turkey.
Lives and works in Istanbul / Turkey.

Gülsün Karamustafa zwróciła na siebie uwagę międzynarodowego środowiska artystycznego w latach 90. zeszłego wieku. Wzięła udział w trzech edycjach Biennale w Stambule i została zaproszona na biennale w Gwanju, Sewilli, Hawanie i Cetine. Wystawy indywidualne jej prac odbyły się w Paryżu, Genewie, Montrealu, Mediolanie, Torino i Kassel, brała również udział w wystawach zbiorowych w Berlinie, Wiedniu i Nowym Jorku.

Prezentowany krótki film – obiekt znaleziony – wybrany przez artystkę z archiwum banku Yapi Kredi Bank, został nakręcony przez tenże bank w latach 50. zeszłego wieku jako wizytówka miasta Stambuł. Zgodnie z założeniami i ideałami Republiki Turcji film pokazuje miasto jako miejsce piękne i atrakcyjne, co dodatkowo podkreśla odpowiedni dobór słów i ton głosu narratora. Czarno-białe obrazy są urzekająco piękne i wzbudzają w widzach tęsknotę za minionymi czasami.

Po raz pierwszy film pokazany został w galerii sztuki Yapi Kredi Kazim Taşkent w Stambule na wystawie *Gülsün Karamustafa Cinemasi*, trwającej od 26 października do 25 listopada 2007 roku, w ramach *Contemporary Art in Turkey – Adventure Istiklal*, serii wystaw, których kuratorem był René Block. Artystka stworzyła projekt site-specific do głównej galerii banku Yapi Kredi, zawierający odniesienia do powstania i misji banku, który był i jest identyfikowany z Republiką. Zarówno Republika jak i Bank starają przyczynić się do rozwoju społeczeństwa zgodnego z ideałami wyrażonymi w znakomitym przedstawieniu nowoczesnego miasta i wzorcowych obywateli. Przestrzeń galerii zamieniono w kino, a nostalgiczny film o Stambule kontrastował z krótkim filmem pełnometrażowym na temat kobiet, które wybierają ubrania w zwierzęce wzory, oraz z nagraniem na wideo wywiadem, który artystka przeprowadziła z grupą młodzieży opowiadającej o wybranym przez siebie stylu punk.

Mine Haydaroglu

Gülsün Karamustafa attracted the attention of international art circles in the 1990s. She took part in the Istanbul Biennial three times and was invited to Gwanju, Sevilla, Havana, Cetinje Biennials. She held solo exhibitions in Paris, Geneva, Montreal, Milan, Torino, Kassel and participated in group exhibitions in major cities such as Berlin, Vienna and New York.

This short film – this found object – the artist selected from the Yapi Kredi Bank Archives was shot in the 1950s by the Bank, as an introduction to the city Istanbul. In tune with the perspective and ideals of the Turkish Republic, the film shows the refined, properly attractive city as it was, enhanced by the elegant language and fine voice of the narrator. The black and white footage is charming and welcoming to the viewer who cannot help but feel nostalgic for the times gone by.

This film was initially shown in the *Gülsün Karamustafa Cinemasi* exhibition in Istanbul at the Yapi Kredi Kazim Taşkent Art Gallery held between October 26 – November 25, 2007, as part of the *Contemporary Art in Turkey – Adventure Istiklal* exhibition series curated by René Block. The artist created a site-specific project for Yapi Kredi's main gallery with references to the establishment and mission of the Yapi Kredi Bank that was and is identified with the Republic. Both the Republic and the Bank focused on the advancement of the nation through the ideals that are expressed in the exquisite portrayal of the modern city with the example citizens. The gallery space was turned into a cinema where the nostalgic film on Istanbul was contrasted with a short feature film on women's choice of animal print clothing and a video interview that the artist conducted with a group of young girls and boys who talk about their punk style.

Mine Haydaroglu

Bibliografia:

Gülsün Karamustafa: Etiquette, Norymberga 2011.
B. Heinrich, *Gülsün Karamustafa: Güllerim Tahayyüllerim / My Roses My Reveries*, Stambuł 2007.
G. Karamustafa, *Trellis of My Mind: Works by Gulsun Karamustafa 1998–2000*, Stambuł 2001.

References:

Gülsün Karamustafa: Etiquette, Nurnberg 2011.
B. Heinrich, *Gülsün Karamustafa: Güllerim Tahayyüllerim / My Roses My Reveries*, Istanbul 2007.
G. Karamustafa, *Trellis of My Mind: Works by Gulsun Karamustafa 1998–2000*, Istanbul 2001.



Mondello Monte Pellegrino 2, #2779, 2007

Massimo Vitali

Urodzony w 1944 w Como / Włochy.
Mieszka i pracuje w Lucca / Włochy.

Born in 1944 in Como / Italy.
Lives and works in Lucca / Italy.

Rozpoczął jako wolny strzelec we wczesnych latach 60. dwudziestego wieku, sprzedając zdjęcia różnym magazynom i agencjom fotograficznym we Włoszech i za granicą. W latach 70. i 80. zajmował się reklamą na potrzeby kinematografii, nigdy jednak nie przestał rozwijać się jako samodzielny fotograf.

W 1993 roku rozpoczął tworzenie wielkoformatowych fotografii łączących elementy krajobrazu z ludzkimi zachowaniami, przedstawiających najczęściej przestrzenie publiczne, w których ludzie spędzają czas wolny – np. plaże, dyskoteki, parki i place miejskie. Najbardziej przy tym interesowało go, w jaki sposób ludzie dzielą z innymi wspólne przestrzenie.

W 1995 roku Vitali stworzył serię poświęconą plażom, będącą jego własną interpretacją motywu „krajobraz z postacią”. Widać w nich niepowtarzalny styl, który przyniósł mu sławę i uznanie na arenie międzynarodowej.

Mondello Monte Pellegrino 2, #2779 jest częścią tego cyklu. Dominującym elementem jest tu morze – rozległa przestrzeń, z której wyłaniają się malutkie figurki kąpiących się. Choć „przyroda” zajmuje tu główne miejsce, została przedstawiona jako przestrzeń publiczna, której wartość nadaje obecność człowieka. Krajobrazy Vitaliego pokazują zachodzące zmiany – z antropologicznego i socjologicznego punktu widzenia – i pozwalają nam z dystansem patrzeć na życie nowoczesne z wszystkimi zawartymi w nim sprzecznościami.

W 2001 Vitali wziął udział w Biennale w Wenecji. Najważniejsze indywidualne wystawy jego prac odbyły się w Galerii Photographer's w Londynie (1997), na Międzynarodowym Festiwalu Fotografii w Arles (1998 i 2006), w Centrum Sztuki Współczesnej Luigi Pecci w Prato (2004) oraz w Galerii M+B w Los Angeles (2006). W 2009 roku w Muzeum Fotografii Foam w Amsterdamie pokazano obszerną wystawę retrospektywną jego fotografii. W 2010 roku poświęciło mu wystawę Centrum Sztuki Santa Monica w Barcelonie, a on sam wziął udział w pokazie *Il Paesaggio Italiano in Fotografia 1950–2000* w Pordenone we Włoszech. W 2011 roku był jednym z artystów prezentujących swoje prace na wystawie *Una prospettiva italiana/An Italian perspective. Ma lo sguardo vede?* w Galerii Studio La Città w Weronie.

Francesca Pagliuca

He started out as a freelance photo-reporter in the early '60s, contributing to various magazines and photo agencies in Italy and abroad. Throughout the '70s and '80s he worked with cinema in the advertising field, yet without ever abandoning his photographic research. In 1993 he began working with large scale photography on images that bring together landscapes and human behaviour, focusing on public spaces in which people tend to spend their free time, such as beaches, discos, parks and city squares, paying particular attention to the public's sense of sharing the same spaces.

In 1995 he undertook a series dedicated to beaches, in which Vitali offers a personal reinterpretation of the pictorial genre of the “landscape with figure”, with that unmistakable style which brought him fame and recognition on an international level.

Mondello Monte Pellegrino 2, #2779 is part of this cycle of works: the view is dominated by the sea, the sprawling expanse from which the tiny figures of bathers emerge. “Nature” dominates, yet at the same time it is portrayed as a social place, standing out by virtue of the presence of man. The landscapes portrayed by Vitali in fact show the transformations under way – from an anthropological and sociological point of view – and allow us to observe the phenomena of modern living, in all their fascinating contradictions, with a certain detachment.

In 2001 he was present at the Venice Biennale. His main solo shows include that at the Photographer's Gallery, London (1997), at the Recontres Internationales de la Photo, Arles (1998 and 2006), at the Centro per l'arte contemporanea Luigi Pecci, Prato (2004), and at M+B, Los Angeles (2006). In the Foam_Fotografiemuseum of Amsterdam (2009) held a wide-ranging retrospective of his work. In 2010 the Centro de Arte Santa Monica, Barcelona, Spain, dedicated him a show and took part to the exhibition *Il Paesaggio Italiano in Fotografia 1950–2000*, in Pordenone, Italy. In 2011 he was included in show titled *Una prospettiva italiana/An Italian perspective. Ma lo sguardo vede?* at the Gallery Studio La Città of Verona.

Francesca Pagliuca

Bibliografia:

Massimo Vitali: *Beach & Disco*, Getynga 2000.
S. Biass-Fabiani, Massimo Vitali: *Les Plages du Var: les pieds dans l'eau*, Tulon 2000.
Massimo Vitali: *Landscape with Figures*, Getynga 2004.
W. Davis, Massimo Vitali: *Natural Habitats*, Getynga 2011.

References:

Massimo Vitali: *Beach & Disco*, Göttingen 2000.
S. Biass-Fabiani, Massimo Vitali: *Les Plages du Var: les pieds dans l'eau*, Toulon 2000.
Massimo Vitali: *Landscape with Figures*, Göttingen 2004.
W. Davis, Massimo Vitali: *Natural Habitats*, Göttingen 2011.

Jaromír Funke

Urodzony w 1896 w Skuteč / Czechy.
Zmarł w 1945 w Pradze / Czechy.

Wraz z Josefem Sudekiem i Františkem Drtikolem Jaromír Funke uważany jest za jednego z najwybitniejszych czeskich fotografów. W latach międzywojennych artysta był aktywny nie tylko jako fotograf, ale też jako teoretyk, krytyk, nauczyciel i wydawca. Funke był członkiem założycielem Fotoklubu Praha, razem z Sudekiem i Adolfem Schneebergerem miał wpływ na kształtowanie się czeskiej fotografii awangardowej w latach 20. zeszłego wieku. Jego twórczość artystyczna charakteryzuje się przede wszystkim międzynarodowym awangardowym stylem „nowego widzenia”: artysta wybiera za temat swojej pracy perspektywę nowoczesnego mężczyzny lub nowoczesnej kobiety, którzy spoglądają w dół w „kaniony ulic”, lub też z wyrazem podziwu patrzą w górę na zawrotnie wysokie budynki mieszkalne i skupiska kominów, i dziwią się błyskającym neonowym światłom reklam. Dynamiczny sposób patrzenia jest odpowiedni dla burzliwego życia miejskiego – w stanowiący sposób odcinając się od kontemplacyjnych widoków idyllicznych krajobrazów, charakterystycznych dla piktorializmu. Artyści fotograficy, zwłaszcza Aleksander Rodczenko, Fritz Henle i Beaumont Newhall również uwieczniali widoki schodów i drapaczy chmur. Tutaj fotografia zawsze jest dokumentem pozbawionym sztucznego, osobistego wymiaru czy też malarzkiej nieostrości. Poza obiektywnym spojrzeniem propagowanym przez Nową Rzeczowość Funke podkreśla również dadaistyczny, poetycki wymiar medium. Tworzy fotogramy i fotografie z nawarstwiającymi się cieniami rzucanymi przez martwą naturę (butelki), znajdując się na krawędzi obrazowania abstrakcyjnego w stylu Mana Raya.

Florian Steininger

Born in 1896 in Skuteč / Czech Republic.
Died in 1945 in Prague / Czech Republic.

Jaromír Funke is regarded alongside Josef Sudek and František Drtikol as one of the foremost Czech photographers. In the years between the wars, the artist was not only active as a photographer, but also as a theoretician, critic, teacher and publisher. Funke was a founding member of the Fotoklub Praha; together with Sudek and Adolf Schneeberger he had a formative influence on Czech avant-garde photography of the 1920s. His artistic work is primarily characterised by the international avant-garde style of “new seeing”: the artist chose as his theme the perspective of the modern man and woman, who gaze down into the “street canyons”, or with awed expression up to the dizzying heights of the residential buildings and chimney stacks, and marvel at the flickering neon lights of the advertisements. This dynamic mode of seeing corresponds to the turbulent life in the big city – emphatically dissociating itself from the contemplative view of idyllic landscapes, as was still seen previously in pictorialism. Artist photographers, particularly Alexander Rodchenko, Fritz Henle, and Beaumont Newhall, also captured these views onto stairways and skyscrapers. Here the photograph always remains documentary, factual, without a personal, artificial touch or painterly fuzziness. Besides the objective view propagated by Neue Sachlichkeit, Funke accentuates the Dadaist, poetic dimension of the medium. He produces photograms and photographs with multi-layered shadows thrown from the still life of bottles, on the brink of abstract imaging in succession to Man Ray.

Florian Steininger

Bibliografia:

A. Dufek (red.), *Jaromir Funke*, Praga 2003.
S. Anne (red.), *Das Bauhaus im Osten: Slowakische und tschechische Avantgarde 1928–1939*, Ostfildern-Ruit 1997.

References:

A. Dufek (ed.), *Jaromir Funke*, Prague 2003.
S. Anne (ed.), *Das Bauhaus im Osten: Slowakische und tschechische Avantgarde 1928–1939*, Ostfildern-Ruit 1997.



Bez tytułu (Podświetlana reklama w Pradze) / Untitled (Illuminated Advertising in Prague), ok. / C. 1925

Alexander Rodchenko

Urodzony w 1891 w Petersburgu / ZSRR.
Zmarł w 1956 w Moskwie / ZSRR.

Born in 1891 in St. Petersburg / USSR.
Died in 1956 in Moscow / USSR.



Jazzband, z O tym W. Majakowskiego (część II, Wigilia Bożego Narodzenia: Przyjaciele) / Die Jazz-Band (The Jazz-band), from V. Mayakovsky's Pro Eto (part II, Christmas Eve: Friends), 1923

Jeszcze zanim Aleksander Rodczenko odkrył fotografię jako środek ekspresji w roku 1924 i zrewolucjonizował ją jako medium „nowego sposobu widzenia”, został głównym bohaterem konstrukttywizmu rosyjskiego. Konstrukttywizm głosił potrzebę produkcji estetycznej poświęconej organizacji życia w Związku Radzieckim pod hasłem modernizacji technicznej. Chcąc sprostać temu wyzwaniu, Rodczenko zajął się typografią i projektowaniem wydawnictw oraz plakatów. Wkrótce dołączył do niego poeta i publicysta Włodzimierz Majakowski. W latach 1922–1924 eksperymentował głównie z modernistyczną techniką fotomontażu. Na jego twórczość wpływ miały zarówno berliński ruch dadaistyczny, rosyjskie kino awangardowe, jak również jego własne doświadczenia w zakresie nowoczesnej technologii reklamy.

Rodczenko po raz pierwszy zastosował technikę fotomontażu, tworząc ilustracje do tomiku poezji Włodzimierza Majakowskiego zatytułowanego *O tym*, który ukazał się w 1923 roku w nakładzie 3000 egzemplarzy. Strona tytułowa oraz 11 ilustracji wykonanych przez Rodczenkę zawierają podobizny Lili Brik, autorstwa A.P. Sterenberga (Brik była ukochaną Majakowskiego i bohaterką jego wierszy), oraz fragmenty skopiowanych fotografii pochodzących z kultury masowej – często z niemieckich pism. Zaskakująca perspektywa i niezwykle rozmiary zaburzają zwyczajowe rozumienie treści. Rodczenko robił kopie oryginalnych kolaży w formie negatywu (obecnie znajdują się w Muzeum Majakowskiego w Moskwie), poddawał je ponownej obróbce i robił odbitki na papierze fotograficznym. Radykalny montaż, który przez widoczne cięcia i szwy ukazuje niewiarygodność obrazu, odpowiada asocjacyjnej strukturze języka Majakowskiego. Na fotomontażu ilustrującym wiersz *Przyjaciele* – „I znowu ściany / jak ostry step / westchnienie i kółko / cholerny two-step” – wśród obrazów kultury tańca i obyczajów stołowych klasy średniej pojawia się w tle sam artysta jako groteskowe oblicze ekscentrycznej tancerki serwowanej na srebrnej tacy jak ucięta głowa męczennika.

Heike Eipeldauer

Even before Alexander Rodchenko discovered photography as vehicle of expression for himself in 1924 and revolutionised it as medium of the “new seeing”, he developed into a key protagonist of Russian constructivism. The constructivist ideal propounded an aesthetic production devoted to an all-embracing formation of life in the Soviet Union under the aegis of technical modernisation. Following this, in the early twenties Rodchenko turned to typography and book and poster design and was joined in this by the poet and publicist Vladimir Mayakovsky. Focus of his experiments between 1922 and 1924 was the modernist process of photomontage. It was as much influenced by the Berlin Dada movement and Russian avant-garde cinema as it was by his own experience with modern advertising technology.

Rodchenko introduced the technique of photomontage for the first time in the book medium in his illustrations for Vladimir Mayakovsky's volume of poetry *Pro eto (That's What)* published in 1923 with a print run of 3000. The title page and the 11 illustrations by Rodchenko contrast portrait photos by A.P. Sterenberg of Mayakovsky's love and the subject of his lyrics Lilia Brik with fragments of technically reproduced photographic images from mass culture – frequently taken from German magazines; off-beat perspectives and inverted size dimensions destabilise habitual sense contexts. Rodchenko made negative copies of the original collages (today in the Mayakovsky Museum, Moscow), which he reprocessed and printed on photographic paper. The radical syntax of the montage, which as a network of cuts and seams exposes the contrived quality of the picture, corresponds to the associative structure of Mayakovsky's poetic idiom. This photomontage, juxtaposed to the poem *Friends* – “And again the walls / like a blistering steppe / sigh and ring / with the damned two-step.” – there appears in the midst of vignettes of middle-class dance and table culture the artist himself as grotesque countenance of an eccentric female dancer in the background, who is being served on a silver tray like the decapitated head of a martyr.

Heike Eipeldauer

Bibliografia:

W. Majakowski, *Pro eto (1923)*, Berlin 1994.
E. Weiss (red.), *Alexander Rodtschenko: Fotografien 1920–1938*, Kolonia 1978, s. 70-86.

References:

W. Mayakovsky, *Pro eto (1923)*, Berlin 1994.
E. Weiss (ed.), *Alexander Rodtschenko: Fotografien 1920–1938*, Cologne 1978, pp. 70-86.



Odeon, 2001

Bernhard Luginbühl

Urodzony w 1929 w Bernie / Szwajcaria.
Zmarł w 2011 w Langnau w Emmental / Szwajcaria.

Bernhard Luginbühl, artysta szwajcarski, bardzo trafnie opisany kiedyś przez słynnego krytyka sztuki Wielanda Schieda jako „magik z europejskiego Oberlandu”, po raz pierwszy zyskał uznanie dzięki gigantycznym rzeźbom z żelaza, lecz znany jest głównie dzięki monumentalnym instalacjom z ogniem, które tworzył od lat 90. zeszłego wieku. Często spędzał całe dni, a nawet tygodnie, tworząc ogromne drewniane rzeźby po to tylko, aby je później podpalić na oczach zdumionej widowni podczas wydarzeń artystycznych, które zamieniały się w pierwszorzędne pokazy pirotechniczne.

Artysta twierdził, że „Jedynie spalanie sprawia, że praca staje się kompletna, przechodząc w inny wymiar”. Tworzył niezapomniane chwile, uroczyste ceremonie, które do dzisiaj zachowały się w pamięci widzów. Na koniec pozostaje tylko wspomnienie wyjątkowej chwili, gorącej temperatury i magicznego wymiaru ognia oraz przeświadczenie, że wszystko przemija.

W 2001 roku HypoVereinsbank zamówił u Luginbühla instalację z ogniem zatytułowaną *Odeon*. Prezentujemy model planowanej drewnianej rzeźby, wysokiej na 18 metrów, która miała zostać podpalona o zmroku na placu Odeonsplatz w Monachium w ramach ceremonii ponownego otwarcia HypoKunsthalle. Niestety nigdy do tego nie doszło i tylko niewielki model przypomina o planowanej gigantycznej ceremonii.

Bärbel Kopplin

Born in 1929 in Bern / Switzerland.
Died in 2011 in Langnau in Emmental / Switzerland.

The Swiss artist, Bernhard Luginbühl, once very aptly described by the famous art critic Wieland Schied as “the magician from the European Oberland,” first achieved renown for his titanic iron sculptures but has been particularly known for his monumental fire installations ever since the 1990s. He would often spend days or even weeks building his giant wooden sculptures, only to set them on fire in front of an astonished audience during a celebratory art event that would turn into a superlative pyrotechnical display.

The artist himself said that “It is only the act of burning that completes the artwork by moving it to a new dimension.” In the process, he created an unforgettable moment, a solemn ceremony that lives on in the minds of the audience. What remains at the end, is the memory of a unique moment, the heat and magic of the fire, along with the realisation that everything is transitory.

In 2001, HypoVereinsbank commissioned Luginbühl to create a work for a fire installation, with the title *Odeon*. It is a model of the planned wooden sculpture, 18 metres tall, that was to be set on fire at dusk on Munich’s Odeonsplatz as part of the re-opening ceremony of the HypoKunsthalle. Unfortunately, the fire installation was never carried out, so that today, only the small-scale model serves as a reminder of the gigantic ceremony that had been planned.

Bärbel Kopplin

Bibliografia:

J. Hesse, *Der populäre Künstler: das Beispiel Bernhard Luginbühl*, Berno 2008.
M. Wegener (ed.), *Bernhard Luginbühl*, Dieter Roth, André Thomas, Bremea 2007.
B. Luginbühl, *JT: Tagebuchnotizen von Bernhard Luginbühl oder ein Rezept für Zwiebel Fischsuppe No 2*, Bazylea 2003.
J. Hesse, *Bernhard Luginbühl: Werkkatalog der Plastiken 1947–2002*, Zurich 2003.

References:

J. Hesse, *Der populäre Künstler: das Beispiel Bernhard Luginbühl*, Bern 2008.
M. Wegener (ed.), *Bernhard Luginbühl*, Dieter Roth, André Thomas, Bremen 2007.
B. Luginbühl, *JT: Tagebuchnotizen von Bernhard Luginbühl oder ein Rezept für Zwiebel Fischsuppe*, No 2, Basel 2003.
J. Hesse, *Bernhard Luginbühl: Werkkatalog der Plastiken 1947–2002*, Zurich 2003.



Letni wieczór nad rzeką Alster / Summer Evening on the Alster River with the Boating People, 1911

Max Liebermann

Urodzony w 1847 w Berlinie / Niemcy.
Zmarł w 1935 w Berlinie / Niemcy.

Born in 1847 in Berlin / Germany.
Died in 1935 in Berlin / Germany.

Max Liebermann był jednym z czołowych przedstawicieli niemieckiego impresjonizmu. Razem z artystami o podobnych poglądach utworzył ruch secesyjny, dzięki czemu odegrał kluczową rolę w przemianie Berlina w miasto znane w kręgach artystycznych całego świata. Jako przewodniczący Secesji Berlińskiej Liebermann był jedną z najsławniejszych postaci swoich czasów aż do momentu, gdy w czasach dyktatury narodowych socjalistów został zdemaskowany jako Żyd. Malarz pochodził z wpływowej berlińskiej rodziny przemysłowców. Studia na Akademii Sztuki w Weimarze nie wpłynęły na jego twórczość. Artystę przyciągnęły natomiast Paryż i Holandia, gdzie zapoznał się z nurtami postępowymi w sztuce. Intensywne studiowanie dzieł siedemnastowiecznych artystów holenderskich, zwłaszcza Fransa Halsy, odcisnęło trwałe piętno na jego twórczości. W latach 90. osiemnastego wieku na jego koncepcję malarstwa wpłynęły również realizm Jean-François Milleta oraz styl impresjonistyczny Edouarda Maneta i Auguste'a Renoira. Zakres działań artystycznych Liebermanna rozciąga się od wczesnych tendencji naturalistycznych po jaskrawą kolorystykę, typową zwłaszcza dla niemieckiego impresjonizmu, które interpretował we własnym, niepowtarzalnym stylu.

W latach 1900–1913 Liebermann znajdował się u szczytu swoich twórczych możliwości. Praca zatytułowana *Letni wieczór nad rzeką Alster* utrzymana jest w stylu typowo impresjonistycznym i pochodzi z okresu, kiedy przewodniczył Secesji Berlińskiej oraz, poczynawszy od roku 1902, realizował zamówienia dla Alfreda Lichtwarka z Hamburga. Liebermann wybrał mocny, poruszający się obiekt, jak często w owym czasie czynił, warstwa farby nie jest zbyt gruba, lecz wyrazista i kontrastowa.

Bärbel Kopplin

Max Liebermann is one of the leading exponents of German Impressionism. By founding a secession with like-minded artists, he played a key role in turning Berlin into a city of international artistic renown. As president of the Berlin Secession, Liebermann was one of the most eminent personages of his time, until he was denounced as a Jew under the dictatorship of the National Socialists. The painter came from an influential industrialist family in Berlin. His studies at the Weimer School of Art did little to influence his work; instead, the artist turned to Paris and Holland where he immersed himself in the progressive trends of the day. His intensive study of 17th century Dutch artists, particularly Frans Hals, was to have a lasting effect. During the 1890s, not only the Realism of Jean-François Millet but also the Impressionist style of Edouard Manet and Auguste Renoir gained greater influence in his concept of painting. Liebermann's artistic spectrum ranges from his early leanings towards Naturalism through to the increasingly brilliant colouration of a specifically German Impressionism, which he interpreted in his own inimitable style.

The years 1900 to 1913 saw Liebermann at the height of his creative powers. The work entitled *Summer Evening on the Alster River* in typically Impressionist style dates from this period, in which he served as president of the "Berlin Secession" and, from 1902, carried out various commissions for Alfred Lichtwark in Hamburg. As so often during this time, Liebermann chose a strong, moving subject, the application is less pastose, yet vivid and rich in contrast.

Bärbel Kopplin

Bibliografia:

R. Fleck (red.), *Max Liebermann: Wegbereiter der Moderne*, Kolonia 2011.
R. Franke, *Im Streit um die Moderne: Max Liebermann, der Kaiser und die Nationalgalerie Berlin: Liebermann-Haus, bis 27. Januar 2002*, „Weltkunst“, 71/2001, s. 2427.
H. Börsch-Supan, *Rezension von Max Liebermann 1847–1935: Werkverzeichnis der Gemälde und Ölstudien*, „Kunstchronik“, 52/1999, ss. 41-43.
J.E. Howoldt, *Rezension von: Max Liebermann. Werkverzeichnis der Gemälde und Ölstudien, Volume 2: 1900–1935*, „Weltkunst“, 67/1997, s. 1878.
H.T. Flemming, *Max Liebermann: der Realist und die Phantasie*, Hamburg Kunsthalle; bis 25. Januar 1998, „Weltkunst“, 67/1997, s. 2803.

References:

R. Fleck (ed.), *Max Liebermann: Wegbereiter der Moderne*, Cologne 2011.
R. Franke, *Im Streit um die Moderne: Max Liebermann, der Kaiser und die Nationalgalerie Berlin: Liebermann-Haus, bis 27. Januar 2002*, „Weltkunst“, 71/2001, p. 2427.
H. Börsch-Supan, *Rezension von Max Liebermann 1847–1935: Werkverzeichnis der Gemälde und Ölstudien*, „Kunstchronik“, 52/1999, pp. 41-43.
J.E. Howoldt, *Rezension von: Max Liebermann. Werkverzeichnis der Gemälde und Ölstudien, Volume 2: 1900–1935*, „Weltkunst“, 67/1997, p. 1878.
H.T. Flemming, *Max Liebermann: der Realist und die Phantasie*, Hamburg Kunsthalle; bis 25. Januar 1998, „Weltkunst“, 67/1997, p. 2803.

Alberto Magnelli

Urodzony w 1888 we Florencji / Włochy.
Zmarł w 1971 w Meudon (Paryż) / Francja.

W 1911 roku Magnelli zbliżył się do intelektualistów i artystów związanych z magazynem „La Voce”, a w 1913 roku przyłączył się do włoskich futurystów, od początku wykazując wielce oryginalne podejście do malarstwa.

W roku 1914 wyjechał do Paryża razem z Aldo Palazzeschim. Okres paryski był kluczowy dla jego twórczości, pozwolił mu poznać malarstwo Matisse'a, a również zapoznać się z nowatorskimi dziełami kubistów.

W 1915 roku wrócił do Włoch i od tamtej pory aż do 1918 roku tworzył serię abstrakcyjnych dzieł nacechowanych wielkim liryzmem (był to okres „Explosions Lyriques”). Później, w latach powojennych, zgodnie z trendem powrotu do figuratywności, zbliżył się do dwudziestowiecznych malarzy włoskich (de Chirico, Rosai, Soffici), ponownie odkrywając w sobie pasję do piętnastowiecznego malarstwa toskańskiego.

Między rokiem 1931 – w którym na dobre osiadł w Paryżu – a 1934 stworzył serię obrazów znaną pod nazwą *Pierres*, nawiązujących do widoku kamieniołomów marmuru w Carrarze, oznaczającą powrót do abstrakcji. Ona właśnie miała stać się najważniejszym elementem jego działalności zwłaszcza na polu rozwoju równowagi chromatycznej i rytmów formalnych. W Paryżu spotkał Kandinsky'ego i dołączył do grupy „Abstraction-Création”. Jego dokonania w dziedzinie abstrakcji miały duży wpływ na prace młodych Nicolasa de Staëla, Vasarely'ego, Poliakoffa i Dorazia, którzy uważali go za lidera pokolenia nowej abstrakcji.

Na obrazie *Teatro stenterello n. IV* z 1914 roku warto zwrócić uwagę na ekspresyjne właściwości barw i płaskie obrazowanie kształtów, widąc tu wpływy Matisse'a i Picassa, których artysta spotkał w Paryżu. Zwłaszcza ogólna kompozycja obrazu – narzucona przez związek między naniesionymi warstwami – podkreśla powiązania z kubizmem, który miał powrócić w zdecydowanie abstrakcyjnej twórczości artysty z lat 30. dwudziestego wieku.

Magnelli uznany został za jednego z największych mistrzów abstrakcji wszechczasów, w 1950 i 1960 roku poświęcono mu oddzielne pomieszczenia na Biennale w Wenecji (pokazano 18 prac). W 1953 roku otrzymał drugą nagrodę na Biennale w São Paulo w Brazylii, gdzie dwa lata później dostał też pierwszą nagrodę. W 1954 roku w Pałacu Sztuki w Brukseli odbyła się jego wystawa indywidualna, a w 1955 roku wziął udział w Documenta II w Kassel. W 1963 Kunsthaus w Zurychu zorganizował wystawę retrospektywną jego prac, która następnie pokazywana była w Palazzo Strozzi we Florencji. W 1968 roku obszerna wystawa indywidualna miała miejsce w Narodowym Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Paryżu.

Francesca Pagliuca

Born in 1888 in Florence / Italy.
Died in 1971 in Meudon (Paris) / France.

In 1911 he approached the intellectuals and artists affiliated with the magazine “La Voce”; in 1913 Magnelli joined the Italian futurists, showing a highly original approach to painting right from the start.

In 1914 he went to Paris together with Aldo Palazzeschi. The Parisian period was fundamental for his training, allowing him to get to know the painting of Matisse as well as the innovative cubist experiences.

In 1915 he came back to Italy, and from then until 1918 he produced a series of abstract works of great lyricism (it was the period of the “Explosions Lyriques”). Later, in the post-war years, in keeping with the return to the figure, he drew closer to the 20th-century Italian painters (De Chirico, Rosai, Soffici), rediscovering his original passion for 15th-century Tuscan painting.

Between 1931 – the year in which he moved to Paris for good – and 1934, he produced the series of paintings known as *Pierres*, bound up in the vision of the marble quarries of Carrara, marking a return to the abstract: an element which was to remain a cornerstone of his research, especially in the field of the development of chromatic equilibria and formal rhythms. In Paris he met Kandinsky and joined the “Abstraction-Création” group. His research into the abstract field was to greatly influence the work of the young Nicolas de Staël, Vasarely, Poliakoff and Dorazio, who looked to him as the leader of the new abstract generation.

In the 1914 painting *Teatro stenterello n. IV*, the attention to the expressive potential of colour and the flat treatment of shapes, well pronounced with sharp borders, denote echoes of Matisse and Picasso, whom the artist had met during his time in Paris. In particular, the general composition of the image – dictated by the relationship between superimposed levels – highlights the link with cubism, which was to come back to life in his decidedly abstract production of the '30s.

Acknowledged as one of the greatest masters of abstractism of all time, solo rooms were to be dedicated to him at the Venice Biennale of 1950 (with 18 works) and 1960. In 1953 he received second prize at the São Paulo Art Biennial in Brazil, where he was to win first prize two years later; in 1954 he was attributed a solo exhibition at the Palais des Beaux-Arts in Brussels; in 1955 he took part in Documenta II in Kassel. In 1963 a retrospective of his work was organised at the Kunsthaus in Zurich, which then moved on to Palazzo Strozzi in Florence. In 1968 a wide-ranging solo show of his work was held at the Musée National d'Art Moderne in Paris.

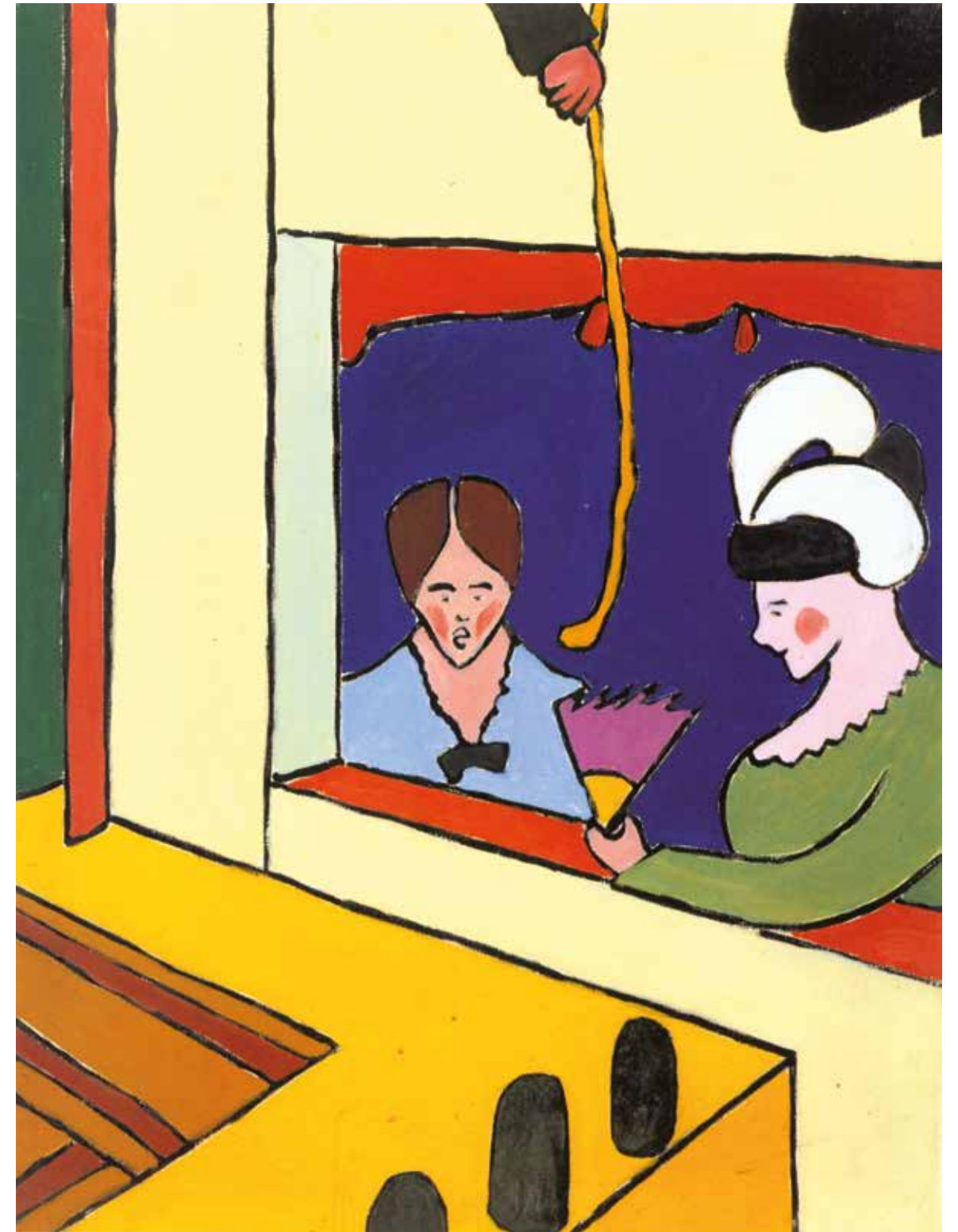
Francesca Pagliuca

Bibliografia:

G. Celant, D. Ashton, *Alberto Magnelli*, Paryż 1989.
Alberto Magnelli, 1888–1971, Künzelsau 2000.
A. Magnelli, S. Parmigiani, *Alberto Magnelli: Da Firenze a Parigi*, Mediolan 2006.
D. Abadie (red.), *Alberto Magnelli 1888–1971*, Bellinzona 2001.

References:

G. Celant, D. Ashton, *Alberto Magnelli*, Paris 1989.
Alberto Magnelli, 1888–1971, Künzelsau 2000.
A. Magnelli, S. Parmigiani, *Alberto Magnelli: Da Firenze a Parigi*, Milan 2006.
D. Abadie (ed.), *Alberto Magnelli 1888–1971*, Bellinzona 2001.



Teatro stenterello n. IV, 1914



Istnieje wielka różnica między trofeami a pamiątkami / There is a big difference between trophies and souvenirs, 2009

Rinus Van de Velde

Urodzony w 1983 w Antwerpii / Belgia.
Mieszka i pracuje w Antwerpii / Belgia.

Born in 1983 in Antwerp / Belgium.
Lives and works in Antwerp / Belgium.

Młody artysta belgijski Rinus Van de Velde tworzy w swoich rysunkach skomplikowane równoległe światy, w których prawie nierozzerwalnie łączą się ze sobą przeszłość z teraźniejszością, fakty z fikcją, reprodukcja z rekonstrukcją. Jego prace opierają się na niezliczonych obrazach fotograficznych z coraz obszerniejszego zbioru artysty. Materiały Van de Velde znajduje w biografiach artystów i naukowców, w czasopismach oraz w niewyczerpywalnym źródle obrazów, jakim jest internet. Utrzymując ironiczny dystans wobec zasad i mechanizmów społecznych, zwłaszcza tych obowiązujących w kręgach artystycznych, Belg tworzy własny świat właścicieli galerii, kolekcjonerów i dyrektorów muzeów, którzy pojawiają się w jego pracach zachęcając go enigmatycznie do kontynuowania urwanych dialogów i opowieści. Biografia fikcyjnego rzeźbiarza Williama Crowdera (1913–1979), z którym artysta czuje szczególny związek, pojawia się w jego twórczości jak leitmotyw. Rinus Van de Velde umieszcza na swoich pracach fragmenty tekstów lub napisy, które mają kluczowe znaczenie w prezentacji historii Williama Crowdera i jego towarzyszy, których losy są jednak niejasne. Prace Rinusa Van de Velde to rysunki węgłem łączone w duże lub niewielkie serie.

Duży rysunek węgłem zatytułowany *Istnieje wielka różnica między trofeami a pamiątkami* również pokazuje ulubionego bohatera Van de Veldego, Williama Crowdera. Artysta tak opisuje sytuację: „Kariera Williama Crowdera dobiega końca, rzeźbiarz zastanawia się, co zrobić ze wspomnieniami... Dokładniej mówiąc, zastanawia się, w jaki sposób wspomnienie staje się rzeczą. Istnieje wielka różnica między trofeami a pamiątkami. Z jednej strony zastanawianie się nad tymi słowami ma sens (tak samo jak zastanawiamy się nad wspomnieniami), ale z drugiej strony nie ma najmniejszego sensu, albo znajdziemy się w ślepych zaułku, a dalej nie ma już nic. W tym rysunku podoba mi się to, że nie jest oczywisty. Można patrzeć na niego z różnych perspektyw i dlatego trudno o nim mówić albo go objaśnić (...). Poza tym jest w nim nastrój, trochę depresyjny, ktoś odchodzi ze skórą lamparta w dłoni”.

Bärbel Kopplin

In his drawings, the young Belgian artist Rinus Van de Velde creates a complex parallel world, in which the past and the present, documentation and fiction, reproduction and reconstruction are almost inextricably fused. All his works are based on an abundant supply of photographic images and are culled from an ever-increasing personal picture library, for which Van de Velde draws on biographies of artists and scientists, as well as periodicals and magazines, and the infinite visual reservoir of the Internet. Keeping an ironic distance from the rules and mechanisms of society, particularly the art establishment, the artist creates his own distinct universe of gallery owners, collectors and museum directors who populate his scenes, inviting him enigmatically to take up and expand the threads of the fragmented dialogues and narratives. In this, the biography of the fictitious sculptor William Crowder (1913–1979), with whom the artist felt a particular connection, runs like a leitmotif through his work. Rinus Van de Velde uses short text passages and subtitles as significant elements: they play a key part in narrating the story of William Crowder and his comrades, whose fates however remain unclear. Rinus Van de Velde's work consists of charcoal drawings, which he arranges in large and small series.

The large-scale charcoal drawing entitled *There is a big difference between trophies and souvenirs* also shows van de Velde's favourite protagonist William Crowder. The artist himself commented on the situation as follows: “William Crowder finds himself at the end of his career and is reflecting on how to deal with his memories... To be precise, he is reflecting on just how a memory becomes an object. There is a big difference between trophies and souvenirs. Somehow it makes sense to reflect on this sentence (in the same way as you think about memories), yet on the other hand, it makes no sense at all, or you reach a dead end, and there's no going further. What I like about this drawing is that it is not clear, you can view it from various perspectives and therefore it is very difficult to talk about it or explain it (...). Moreover, the picture has a mood, a sort of depressing feeling, somebody is leaving you, carrying a leopard skin in his hand.”

Bärbel Kopplin

Bibliografia:

A. Yildiz [et al.], *Rinus Van de Velde*, Norymberga 2010.

References:

A. Yildiz [et al.], *Rinus Van de Velde*, Nuremberg 2010.

Alexander Brodsky
Nan Goldin
Christian Marclay

NIE MA JAK W DOMU
HOME SWEET HOME



Białe okna / White Windows, 2010

Alexander Brodsky

Urodzony w 1955 w Moskwie / ZSRR.
Mieszka i pracuje w Moskwie / Rosja.

Born in 1955 in Moscow / USSR.
Lives and works in Moscow / Russia.

W swojej wizji artystycznej Brodsky odwołuje się do pojęć czasu i przestrzeni, usiłując zbadać zjawisko osadzania się doświadczeń w historii życia.

„Uważam, że obraz ma tajemnicze i niewytłumaczalne właściwości. Malowanie obrazu to jak otwieranie drzwi, które pozwalają nam przejść do innego pomieszczenia. Dlatego, kiedy maluję, widzę nowe rzeczy, choć tego nie planowałem. Moja ręka rysuje więcej niż się spodziewałem”. W ten sposób artysta i architekt Aleksander Brodsky opisuje swoją praktykę artystyczną, zwracając uwagę na niekończące się możliwości eksperymentowania.

Improwizowane, pokryte wyraźnymi pociągnięciami lightboxy przypominają udekorowane wystawy sklepowe zasłonięte przez zamalowane białą farbą szyby lub okna w niewykończonych budynkach. Artysta nakładał białą farbę akrylową na powierzchnię opalizującej tafli pleksiglasu i, zanim wyschła, rysował na niej niespójne panoramy, zwierzęta i różne zapamiętane obiekty. Patrzymy na obraz wykonany na lightboxie jakby dziecięcą ręką, który nabiera kształtu tylko dzięki luźnym skojarzeniom. Odnosimy wrażenie jakby artysta usiłował na nowo skonstruować sieć wspomnień, stan umysłu, doświadczenia i wizje. Odwołuje się przy tym do pojęć czasu i przestrzeni, chcąc osadzić doświadczenia w przeszłości. W poetyce Brodskiego resztki i ślady przeszłości wracają do życia nabierając coraz to nowych znaczeń. Prawie całą jego twórczość można uznać za poświęconą pamięci ludzi, rzeczy, wydarzeń i miast.

W 2006 roku artysta reprezentował Rosję na Biennale Architektury w Wenecji. W 2010 roku jego indywidualne wystawy prezentowano w Muzeum Sztuki Współczesnej PERMM w Rosji, Gallerii Milano w Mediolanie oraz w Gallerii Guelman w Moskwie. W 2001 roku otrzymał nagrodę Milano (przyznawaną przez Museo del Presente), a w 2010 roku Kandinsky Prize.

Francesca Pagliuca

Brodsky's artistic vision touches on time and space, aspiring to examine the sedimentation of experiences and life's history.

“To me the image itself bears mysterious, inexplicable properties. Painting an image is like opening a door which permits entry into a new room. Therefore, I see new things when I paint which I had not intended to do. My hand sketches more than expected.”

With these words Alexander Brodsky, artist and architect, describes his artistic practice, appreciating the enormous scope for experimentation.

In their improvisation and clarity of stroke these lightboxes are evocative of decorated shop windows concealed with white paint or of windows in brick shells. The artist applied white acrylic paint on the surface of an opalescent Plexiglas pane, and while the paint was still fresh, he drew incoherent panoramas, images of animals and various objects of keep-sake into it.

In other words, what we see in this lightbox-image is a child-like impression, which only takes initial shape thanks to free association. Through these art works the artist seems to strive to regain a mesh of mementoes, a frame of mind, experiences and visions. His discourse touches time and space, aspiring to the sedimentation of experiences and life's past. In Brodsky's poetics remnants and traces of the past come to life again and again conquering ever new meanings. Almost his entire research can be seen as a memorial to people, things, events, cities.

In 2006 the artist represented Russia in the national pavilion at the Venice Architecture Biennale. His recent solo exhibitions include that in 2010 at the Permm Museum and at the Galleria Milano, Milan, as well as that at the Guelman Gallery in Moscow. In 2001 he won the Premio Milano (Museo del Presente), and in 2010 he was awarded the Kandinsky Prize.

Francesca Pagliuca

Bibliografia:

Between Spring and Summer: Soviet Conceptual Art in the Era of Late Communism, Tacoma 1990.

L.E. Nesbitt, *Brodsky and Utkin*, Nowy Jork 1991.

Seeing Isn't Believing: Russian Art Since Glasnost, Exeter 2000.

References:

Between Spring and Summer: Soviet Conceptual Art in the Era of Late Communism, Tacoma WA 1990.

L. Nesbitt, *Brodsky and Utkin*, New York 1991.

Seeing Isn't Believing: Russian Art Since Glasnost, Exeter NH 2000.



Gra Monopoly, NYC / Monopoly game, NYC, 1980

Nan Goldin

Urodzona w 1953 w Waszyngtonie / Stany Zjednoczone.
Mieszka i pracuje w Nowym Jorku / Stany Zjednoczone.

Born in 1953 in Washington / USA.
Lives and works in New York City / USA.

Jedną z najważniejszych współczesnych fotografek, Nan Goldin, otrzymała w marcu 2007 roku nagrodę Hasselblad Photography Award przyznaną przez Fundację Erny i Wiktora Hasselbladów. Tematami jej prac są seks, narkotyki i przemoc, a – co z tego wynika – również śmierć. Oglądamy bardzo osobiste obrazy, czego przykładem jest praca *Gra Monopoly, NYC*. Charakterystyczna dla jej fotografii jest brutalna bezpośredniość, artystka nie unika przedstawiania zdecydowanie intymnych momentów z życia swoich modeli. W wieku czternastu lat Nan Goldin opuściła dom i zamieszkała z przyjaciółmi. Po amatorskich próbach fotograficznych i pierwszej wystawie własnych prac artystka w 1974 roku podjęła studia w School of the Museum of Fine Arts w Bostonie. Wtedy też zaczęła prowadzenie „wizualnego dziennika”. Były to niezliczone czarno-białe ujęcia przedstawiające jej przyjaciół w łóżku, przy lodówce, obejmujących się, zdjęcia młodych mężczyzn i młodych kobiet. Na wielu z fotografii płeć znajdujących się na nich osób jest trudna do określenia.

W 1978 roku Goldin osiadła w Nowym Jorku, gdzie poznała wiele ciekawych osób i zyskała sławę dzięki urządzanym przez siebie legendarnym przyjęciom. Wszystko uwieczniła na zdjęciach, aparat fotograficzny stał się jej trzecim okiem. Nic nie mogło mu umknąć – wciąż prowadziła swój fotograficzny dziennik, częściowo po to, aby pokazać swoim znajomym ich własne odbicie.

Lillian Schultz-Naumann

One of the most important contemporary female photographers, Nan Goldin received the Hasselblad Photography Award in March 2007. Her photographs explore the themes of sex, drugs and violence, and thus also death. In doing so, the photographer offers a highly personal insight into her life, as shown in her work *Monopoly Game, NYC*. Her pictures are characterised by a brutal directness, which does not shy away from the most intimate moments. At the tender age of 14, Nan Goldin left home and moved in with friends. After her first foray into amateur photography and an initial exhibition of her pictures, Nan Goldin took up her studies at the School of the Museum of Fine Arts in Boston in 1974. Here she began taking snapshots for her “visual diary”: an endless stream of black and white images of her friends in bed, at the fridge, entwined in embraces, pictures of young men, young women – and quite a few where the gender boundaries have since become blurred.

In 1978, Goldin moved to New York, where she met numerous interesting people and became known for her legendary parties. She captured all of these in her photos, making the camera her third eye. Nothing escaped her camera – she continued to keep her photographic diary, partly to use her pictures to hold up a mirror to her friends.

Lillian Schultz-Naumann

Bibliografia:

J. Crump, *Variety: photographs by Nan Goldin from the film by Bette Gordon*, Nowy Jork 2009.
G. Costa, *Nan Goldin*, Londyn 2005.
J. Weinberg, J. H. Robinson (red.), *Fantastic tales: the photography of Nan Goldin*, Londyn 2005.
J. Schaefer, *Nan Goldin*, Hamburg 1998.

References:

J. Crump, *Variety: photographs by Nan Goldin from the film by Bette Gordon*, New York 2009.
G. Costa, *Nan Goldin*, London 2005.
J. Weinberg, J. H. Robinson (eds.), *Fantastic tales: the photography of Nan Goldin*, London 2005.
J. Schaefer, *Nan Goldin*, Hamburg 1998.



Christian Marclay

Urodzony w 1955 w San Rafael / Stany Zjednoczone.
Mieszka i pracuje w Nowym Jorku / Stany Zjednoczone.

Born in 1955 in San Rafael / USA.
Lives and works in New York / USA.

Telefon to jeden z najważniejszych środków komunikacji w nowoczesnym społeczeństwie, podstawowy element codziennych kontaktów. Christian Marclay skupia się w swoich pracach na momencie inicjowania rozmowy telefonicznej stanowiącej początek zmierzających do kulminacji zdarzeń. Poszczególne sekwencje *Telefonów* pochodzą z czarno-białych filmów z lat 50. i 60. dwudziestego wieku. Prace są montażami kluczowych scen, które w ujęciu artysty wyglądają jak zupełnie nowa historia. Można znaleźć w nich cień ironii – w filmach najważniejszy jest aparat telefoniczny, to on w sensie dosłownym nadaje im ton. Christian Marclay często wykorzystuje w swojej twórczości obiekty wytwarzające dźwięki, np. odbiorniki radiowe, płyty gramofonowe i magnetofony. Fascynują go przede wszystkim trzy zjawiska: wytwarzanie dźwięku, względna autonomia urządzeń i samo zjawisko głosu. Jednak *Telefony* to praca o szerszym znaczeniu. Przedstawia urządzenia nie tylko w odniesieniu do ich zdolności wytwarzania sygnałów dźwiękowych, ale również odgrywanej przez nie roli społecznej. Telefon był kluczowym elementem nowoczesnej cywilizacji na długo przed pojawieniem się telefonów komórkowych. Pozwala zdobywać informacje, kontrolować, unikać bezpośredniego kontaktu lub porozumiewać się na każdą odległość. Funkcje te sprawiły, że zaczął odgrywać ważną rolę w teatrze, literaturze i kinematografii. Nadawał się do dodawania akcji dramatyzmu, posuwania jej naprzód oraz jej objaśniania. Jednocześnie pokazywał, że uczestnicy konwersacji znajdowali się w różnych światach, połączeni jedynie przy pomocy telefonu, mimo że widzieliśmy ich w tym samym miejscu i czasie.

Bärbel Kopplin

The telephone is one of the most important means of communication in our modern society and is an essential element of daily communication. In his work Christian Marclay has focused on the very moment of an incoming call and the consequent process of initiating conversation as the beginning of a dramatic culmination of events. The individual sequences of "Telephones" are taken from black-and-white films of the 1950s and 60s. It is a montage of the key scenes of these movies which appear as a new drama with an independent plot. This work has a certain ironic touch to it due to the tangible dominance of the telephone which is literally setting the tone for the film. In various works Christian Marclay has used everyday sound-producing objects such as radios, gramophone records and cassette recorders. Three aspects were particularly fascinating to him the possibility of producing sound, the relative autonomy of the devices and the phenomenon of sound in general. However, "Telephones" has a wider focus and questions telephones not only as sound-producing devices, but also with regard to their function in our society. The telephone has been at the heart of modern civilization long before mobile phones, for its ability to gather information, to exert control, to either avoid direct contact or to overcome long distances. These functions have resulted in telephone calls playing an important role in theatre, literature and films. It was suitable for dramatizing, pushing ahead or clarifying the action and at the same time it showed that the speakers were actually in different worlds and only connected by the telephone, despite the perceived overlapping of place and time.

Bärbel Kopplin

Bibliografia:

Ch. Marclay, I. Beirer, *Christian Marclay*, Saarbrücken 1998.
R. Damsch-Wiehager (red.), *Helvetia sounds – Christian Marclay, Roman Signer, Jean Tinguely*, Esslingen am Neckar 1996.
J.-P. Criqui (red.), *Replay Marclay*, Paryż 2007.

References:

Ch. Marclay, I. Beirer, *Christian Marclay*, Saarbrücken 1998.
R. Damsch-Wiehager (ed.), *Helvetia sounds – Christian Marclay, Roman Signer, Jean Tinguely*, Esslingen am Neckar 1996.
J.-P. Criqui (ed.), *Replay Marclay*, Paris 2007.

Giorgio de Chirico
Stas Shuripa
Jiang Pengyi
Beate Gütschow
Georges Rousse
Christo Javacheff
David Maljković

MIASTO ZE SNU
IMAGINARY CITY

Giorgio de Chirico

Urodzony w 1888 w Wolos / Grecja.
Zmarł w 1978 w Rzymie / Włochy.

W 1899 roku rodzina de Chirico przeniosła się do Aten, a po śmierci ojca w 1906 roku artysta razem z matką i bratem Andream (od 1914 znanym jako Alberto Savinio, muzyk, pisarz, a później również malarz) wyjechał do Włoch. Następnie Giorgio przez dwa lata studiował na Akademii Sztuk Pięknych w Monachium. Największy wpływ na jego rozwój artystyczny miały dzieła Böcklina i Klingera oraz pisma filozoficzne Schopenhauera i Nietzschego. Na pierwszych pracach de Chirica wyraźnie widać wpływ Böcklina. Wreszcie sam napisał, że okres böcklinowski ma już za sobą i podjął próbę przeniesienia na płótno tajemniczych, silnych emocji, które znalazł u Nietzschego: melancholii pięknych, jesiennych dni i popołudni we włoskich miastach. Obrazy *Zagadka jesiennego popołudnia*, *Zagadka wyroczeni* oraz namalowany w 1910 roku portret brata łączą w sobie cytaty z Böcklina z atmosferą typową dla późniejszych Placów Włoskich.

W 1911 roku Giorgio z matką wyjechali do Paryża, gdzie przebywał Andream, i zostali tam do roku 1915. W trakcie podróży na kilka dni zatrzymali się w Turynie. W 1912 roku zaproszono go do wzięcia udziału w dorocznej wystawie Salon Jesienny, a następnie w Salonie Niezależnych (został tu dostrzeżony przez Picassa i Apollinaire'a).

W 1915 roku wrócił do Włoch, gdzie trwała wojna, i został przydzielony do 27 Pułku Piechoty stacjonującego w Ferrarze. W 1916 roku powstały słynne obrazy *Hektor i Andromacha* oraz *Niepokojące muzy*. Artysta spotkał de Pisisa i Carrà, zafascynowanego jego poetyckim światem, i rozpoczął pracę nad serią prac z wyraźnym metafizycznymi odniesieniami. Wtedy właśnie powstało „malarstwo metafizyczne”, którego teoretyczne założenia omawiane były później na łamach pisma „Valori Plastici”.

Poważny zwrot w jego twórczości nastąpił w roku 1920. Okres metafizyczny (który rozpoczął się w latach 1910–1911) ustąpił miejsca zwrotowi ku kolekcjom muzealnym, co w tamtych czasach uznawano za cofanie się w rozwoju.

Seria *Piazze d'Italia* miała ogromny wpływ na historię malarstwa dwudziestowiecznego. Artysta rozpoczął nad nią pracę już w 1910 roku i przez całe życie malował place miejskie we Włoszech. Giorgio de Chirico mówił, że inspiracją dla jej powstania była spontaniczna wycieczka do Turynu, gdzie głęboko poruszył i zafascynował go widok pustych placów i monumentalnej architektury piemontckiego miasta. Znajdujące się na placu obiekty artysta umieszcza w centrum obrazu, dzięki czemu powstają wspinające „kolaże” przedstawiające niezrozumiałe i niepokojące sceny. Obraz nie jest już miejscem, gdzie można odnaleźć elementy boskie i wzniosłe, nie przedstawia świata rzeczywistego ani świata marzeń sennych. Pojawiają się na nim sprzeczności targające umęczoną ludzkością, która wszystko straciła, wymiar historyczny nabiera formy i znaczenia.

W 1928 roku odbyły się pierwsze wystawy indywidualne de Chirica w Galerii Valentine w Nowym Jorku oraz w Londynie. W 1949 roku zaprezentował ponad sto obrazów podczas wystawy indywi-

Born in 1888 in Volos / Greece.
Died in 1978 in Rome / Italy.

In 1899 the de Chirico family moved to Athens, and in 1906, the artist, his mother, and his brother Andrea (who from 1914 became known as Alberto Savinio in his work as a musician, writer and, later, painter) moved to Italy because of the death of his father. Then Giorgio Moved to Munich where he attended the Academy of Fine Arts for two years. Here he developed a personal artistic taste, based on Böcklin's and Kilngner's pictorial text and on the philosophical writing of Schopenhauer and Nietzsche. He painted his first canvases under the influence of Böcklin. Then he himself wrote that is Böcklinian phase was over, and began to paint subjects where he tried to translate the mysterious and powerful feelings that he found in Nietzsche: the melancholy of beautiful autumn days afternoons in Italian cities. In fact, painting like the Enigma of an *Autumn Afternoon*, *The Enigma of the Oracle* and the 1910 portrait of his brother, merged quotes from Böcklin and atmospheres that evokes the later Italian Squares.

In 1911 Giorgio and his mother joined Andrea in Paris, and stayed there until 1915. During that journey they stopped a few days in Turin. In 1912 he was invited to the Salon d'Automne; the following to the Salon des Indépendants (here he was noticed by Picasso and Apollinaire).

In 1915, with Italy at war, he came back to his country and was sent to the 27th Infantry Regiment based in Ferrara. In 1916 he painted his famous *Hector and Andromache*, and *The Disquieting Muses*. He met De Pisis and Carrà, who was deeply fascinated by his poetic world and started painting a series of works with a clear metaphysical mark. We can place in these year the birth of “metaphysical painting” theorized a little later by the journal “Valori Plastici”.

The 1920s marked a major turning point in his work: the metaphysical period (which had begun in 1910–1911), was replaced by a reviewing of the museum – which at that time was often judged as an involution.

The series *Piazze d'Italia* which had a decisive impact on the history of 20th century painting was originally conceived in 1910, but he kept on painting the Italian city squares during all his all life. As Giorgio de Chirico himself explained, that spontaneous trip to Turin, where he was deeply moved and fascinated by the empty squares and the monumental architecture of the Piedmontese city, was the moment of its conception.

From the stage of his square de Chirico takes real objects and places them in the center of the painting, crafting wonderful “collage” from which an image is created that is incomprehensible and distressing. The painting is no longer the perspective stage for the search for the divine and sublime, nor the space for the representation of the real world or a world of thought, or dream. It is instead a screen where the contradictions of tormented humanity that has lost all its historical dimension gain form and substance.

dualnej w Królewskim Towarzystwie Sztuki w Londynie, którego członkiem został rok wcześniej. W 1970 roku ukazał się pierwszy tom albumu z jego dziełami. W 1975 roku został członkiem Akademii Francuskiej, a jego prace wystawiono w Muzeum Marmottan.

Claudia Amadio

In 1928 he opened his first solo exhibition in New York at the Valentine Gallery, and in London. In 1949 he organised a solo exhibition of over a hundred of paintings at the Royal Society of British Artists in London, where he had been elected as member in the previous year.

In 1970, the first volume of the general catalogue of his paintings was published. In 1975 became a member of the Academie de France, and he exhibited at the Museum Marmottan.

Claudia Amadio

Bibliografia:

J.T. Soby, *Giorgio de Chirico*, Nowy Jork 1966.

C. Bruni Sakraischik (red.), *Catalogo generale Giorgio de Chirico opere dal 1908 al 1970*, Mediolan 1971–1987.

M. Fagiolo Dell'Arco, P. Baldacci, *Giorgio de Chirico, Parigi 1924–1929 dalla nascita del surrealismo al crollo di Wall Street*, Mediolan 1982.

References:

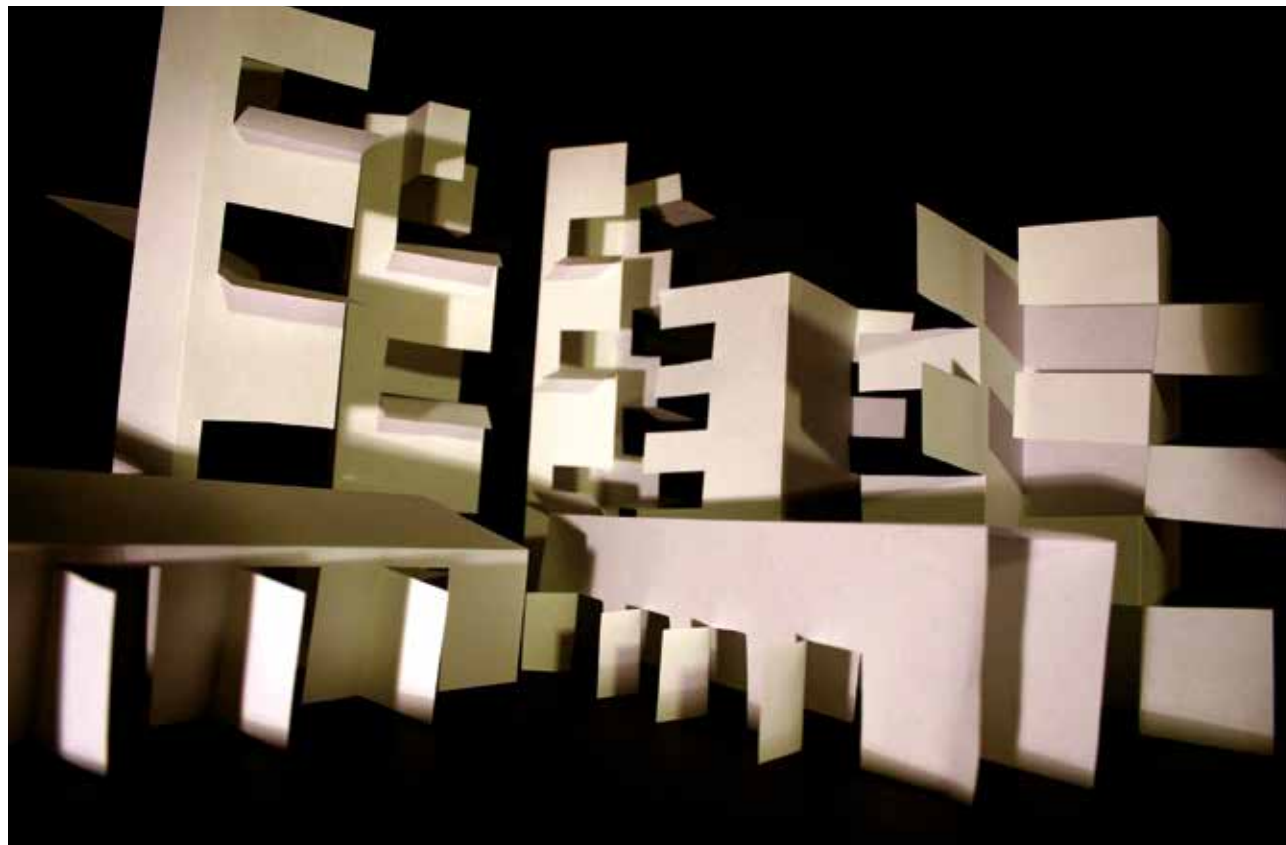
J.T. Soby, *Giorgio de Chirico*, New York 1966.

C. Bruni Sakraischik (ed.), *Catalogo generale Giorgio de Chirico opere dal 1908 al 1970*, Milan 1971–1987.

M. Fagiolo Dell'Arco, P. Baldacci, *Giorgio de Chirico, Parigi 1924–1929 dalla nascita del surrealismo al crollo di Wall Street*, Milan 1982.



Piazza d'Italia, 1970



Porzucony / Abandoned, 2010

Stas Shuripa

Urodzony w 1971 na Południowym Sachalinie / Rosja.
Mieszka i pracuje w Moskwie / Rosja.

Born in 1971 in South Sakhalinsk / Russia.
He lives and works in Moscow / Russia.

Razem z innymi rosyjskimi artystami współczesnymi, Anatolim Osmołowskim, Dmitrim Gutowem, Wiktozem Alimpiewem i Władimirem Logutowem, Stas Shuripa stara się pozyskać arenę autonomicznego dyskursu artystycznego, badając potencjał każdego środka wyrazu i każdego artystycznego gestu. Podejście takie, o bardziej kontemplacyjnym charakterze, umiejscawia dzieło sztuki w centrum, ponownie dokonując oceny modernistycznej spuścizny i jej ambicji odnowy społecznej i estetycznej. Shuripa natomiast doskonale podtrzymuje moskiewską tradycję konceptualną z lat 70. dwudziestego wieku i robi to w wyszukanej formie – minimalistycznej, analitycznej i formalistycznej. Dla artysty wybór konkretnego formatu (na przykład kartki papieru o wymiarach narzuconych przez standardyzację produkcji przemysłowej, jak w złożonej instalacji środowiskowej *Uni A4 – A1*, lub pojemników pokrytych cieniowanym na czarno plastikiem, użytych do rekonstrukcji mapy świata w *Ssącej strukturze*) wskazuje na zdecydowany wybór treści: „Czysta forma to punkt wyjścia dla znaczenia, gramatyka, która nadaje kształt materiałowi w konkretnych sytuacjach, punkt wyjścia dla produkcji znaczeń”, mówi artysta.

Porzucony to tytuł nadany serii prac będących refleksją nad modernizmem w architekturze w odniesieniu do niezwyklej kampanii deweloperskiej prowadzonej w Rosji w latach 60. zeszłego wieku. Domy i inne budynki, które miały pomóc w realizacji wspólnego marzenia, wkrótce okazały się zupełnie niedostosowane do rzeczywistych potrzeb. Artysta zajął się rekonstrukcją modeli architektonicznych, które wykonuje z papieru, używa więc powszechnego i ogólnie dostępnego materiału – jest on również symbolem delikatności.

W 2011 roku był jednym z artystów biorących udział w wystawie *Modernikon*, która odbyła się w Fundacji Sandretto Re Rebaudengo w Turynie, a następnie w Casa dei Tre Oci i w tym samym czasie na 54. edycji Biennale w Wenecji. Pokazał swoje prace również na wystawie *New Sculpture: Chaos and Structure* w Nowym Muzeum w Petersburgu.

W 2010 roku wziął udział w wystawie grupowej *Drawing Space* na Rosyjskiej Akademii Sztuk Pięknych w Moskwie. W 2008 roku jego prace zaprezentowano na wystawie *Two Formulas for an imperial monument* w Muzeum Sztuki w Göteborgu w Szwecji, w 2007 roku w Moscopolis, Espace Louis Vitton w Paryżu oraz w Art Moscow Studios, Central House of Artists w Moskwie.

Francesca Pagliuca

Along with other contemporary Russian artists, like Anatoly Osmolovsky, Dmitry Gutov, Victor Alimpiev and Vladimir Logotov, Stas Shuripa reclaims the arena of the autonomous artistic discourse, that of the work of art independent from the representation of reality, exploring the potential of every expressive medium and every artistic genre. This approach, of a more contemplative nature, places the artwork in centre stage, re-assessing the modernist inheritance and its ambitions of social and aesthetic renewal. More in particular, Shuripa ideally carries on the Muscovite conceptualist tradition of the 1970s in a sophisticated form: minimalist, analytical and formalist. For the artist, the choice of a particular format (for example sheets of paper of those specific dimensions now imposed by the standardisation of industrial production, like in the complex environmental installation *Uni A4 – A1*, or the containers in black-shaded plastic used to reconstruct a map of the world, like in *Sucking Structure*) is already indicative of a clear choice of contents: “Pure form is the point zero of meaning, the grammar that organises material into situations, the starting point for the production of meaning,” the artist states.

Abandoned is the title given to a series of works that reflect on architectural modernism with reference to the remarkable building development campaign implemented in Russia in the 1960s. Houses and buildings that were supposed to breathe life into a common dream, yet which soon turned out to be entirely inadequate to satisfy people's real needs. This was the basis of the artist's choice to reconstruct various architectural models as paper constructions, thus using a common and widespread everyday material which is at the same time an emblem of fragility.

In 2011 he was among the artists in *Modernikon*, the exhibition featured at the Fondazione Sandretto Re Rebaudengo in Turin and, later on, at the Casa dei Tre Oci at the same time as the 54th Venice Biennale, and *New Sculpture: Chaos and Structure* at the Novy Museum, St Petersburg, Russia.

In 2010 he took part in the *Drawing Space* group show at the Russian Academy of Arts in Moscow. In 2008 he contributed to the exhibition *Two Formulas for an imperial monument* at the Konstmuseum, Goteborg, Sweden; in 2007 at Moscopolis, the Espace Louis Vitton in Paris as well as at Art Moscow Studios, the Central House of Artists, Moscow.

Francesca Pagliuca

Bibliografia:

V. Misiano, S. Shuripa, *Stas Shuripa – Structures*, Mediolan 2010.
F. Bonami, I. Calderoni (red.), *MODERNIKON. Arte Contemporanea dalla Russia*, Turyn 2011.

References:

V. Misiano, S. Shuripa, *Stas Shuripa – Structures*, Milan 2010.
F. Bonami, I. Calderoni (eds.), *MODERNIKON. Arte Contemporanea dalla Russia*, Turin 2011.



Niezarejestrowane miasto 1 / Unregistered City 1, 2010

Jiang Pengyi

Urodzony w 1977 w Yuanjiang, prowincja Hunan / Chiny.
Mieszka i pracuje w Pekinie / Chiny.

Born in 1977 in Yuanjiang, Hunan Province / China
Lives and works in Beijing / China

Twórczość Jiang Pengyiego zawiera krytykę nagłych zmian zachodzących w ostatnich latach w krajobrazie miejskim zarówno w Pekinie, jak i w całej Azji. W swoich pracach pokazuje luki w krajobrazie i wynikającą z nich ponowną kwalifikację pewnych obszarów. W ciągu kilku ostatnich dekad przede wszystkim Chiny, jeden ze światowych gigantów gospodarczych, musiały postawić na odnowę w planowaniu urbanistycznym, którego celem stało się dostosowanie stolicy i innych głównych miast (które nagle stały się centrami światowego biznesu) do potrzeb stawianych przez nieustannie rozwijające się państwo. W serii fotografii zatytułowanej *W proch się obrócisz* drapacze chmur, wieże i inne okazałe budynki typowe dla naszych czasów pokazane są jako ruiny, sterta przestarzałych obiektów.

Prezentowana fotografia zatytułowana *Niezarejestrowane miasto 1* wchodzi w skład serii zdjęć zrobionych przez artystę w nieużywanych budynkach, w których zrekonstruował prawdziwe miasta – jako ruiny. We współczesnym krajobrazie miejskim wszystko znajduje się w stanie ciągłej transformacji – budynki są rozbierane po to, żeby uzyskane w ten sposób miejsce wykorzystać ponownie. Natomiast tym, czemu naprawdę zagraża zgruba, jest poczucie czasu, historyczna świadomość, obecna również w materii miejskiej zdolnej przenosić wspomnienia z przeszłości. W 2008 roku w Galerii Paris-Beijing w Pekinie odbyła się wystawa indywidualna prac Jiang Pengyiego. Jego prace prezentowano między innymi na wystawie *See The Light* w galerii Espace Louis Vuitton w Hong Kongu w 2011 roku; w 2009 roku odbyła się wspólna wystawa prac Pengyiego oraz Cheng Rana w Centrum Sztuki Współczesnej Ullens w Pekinie; w 2010 roku zaproszono go do udziału w Festiwalu Fotografii w Nowym Jorku, a w 2008 roku w Międzynarodowym Biennale Sztuki Młodych w Moskwie. W 2010 roku otrzymał nagrodę Societé Generale Chinese Art Award (za inne zdjęcie z serii *Niezarejestrowane miasto*), a w roku 2009 nagrodę Three Shadows Photography Award – Tierney Fellowship.

Francesca Pagliuca

Jiang Pengyi's artistic research stands as a critique of the rapid changes undergone by the urban landscape over recent years, both in Beijing and in Asia in general, through a series of land clearances and the ensuing requalification of certain areas.

Over the last few decades, China in particular, one of the economic powerhouses of the global market, has had to undergo with a general renewal in town planning aimed at bringing its capital and other major cities – ever more at the heart of international business – in line with the needs of a country in a constant state of growth. For example, in a series of photographs entitled *All Back to Dust*, skyscrapers, towers and other imposing buildings typical of our era are presented as ruins, nothing more than a pile of obsolete objects.

This photograph entitled *Unregistered City 1* is part of a series of shots taken by the artist inside a number of disused buildings where he reproduced some real cities, rebuilt however as ruins. While in the contemporary urban landscape everything is in a constant state of transformation – buildings are demolished only to reconstruct and re-exploit certain areas and districts all over again – that which is in real danger of getting lost is the sense of time, the historical awareness which also passes through an urban fabric capable of holding onto memories of the past.

In 2008 Jiang Pengyi held a solo show at the Galerie Paris-Beijing in Beijing. His main exhibitions include: in 2011 *See The Light* at the Espace Louis Vuitton in Hong Kong; in 2009 a double solo together with Cheng Ran at the Ullens Center for Contemporary Art (UCCA) in Beijing; in 2010 he was invited to the New York Photo Festival and in 2008 to the Moscow International Biennial for Young Art. In 2010 he won the Societé Generale Chinese Art Award (receiving the prize for a shot from the same *Unregistered City* series), and in 2009 he won the Three Shadows Photography Award – Tierney Fellowship.

Francesca Pagliuca

Bibliografia:

Gu Zheng, 25 *UPANDCOMING PHOTOGRAPHERS OF CHINA*, 2010.

References:

Gu Zheng, 25 *UPANDCOMING PHOTOGRAPHERS OF CHINA*, 2010.



S nr 2 / S #2, 2005

Beate Gütschow

Urodzona w 1970 w Moguncji / Niemcy.
Mieszka i pracuje w Kolonii / Niemcy.

Born in 1970 in Mainz / Germany.
Lives and works in Cologne / Germany.

W swoich dużych, czarno-białych fotografiach niemiecka fotografka Beate Gütschow bada zbieżności i rozbieżności między rzeczywistością a jej fotograficznym przedstawieniem. Jednym z najważniejszych pytań, jakie sobie stawia w odniesieniu do sztuki fotografii, jest to, w jakim stopniu rzeczywistość i jej przedstawienie pokrywają się. Czy fotografia jest odbiciem rzeczywistości, czy może znajdują się na dwóch przeciwległych biegunach uwięzione w pełnym dynamiki związku, skazane na odmiennosc? Beate Gütschow świadomie dystansuje się od podejścia dokumentalnego. Choć na pierwszy rzut oka jej zdjęcia sprawiają wrażenie autentycznych, wykorzystywane przez nią motywy są fikcyjne.

Posługuje się metodą odwracania procesu twórczego. Sama opisuje swoje podejście jako „przedfotograficzne”, jest to tworzenie fotografii, która nie odzwierciedla rzeczywistości, lecz służy stworzeniu dowolnego dzieła sztuki z pustego dokumentu. Obrazy Gütschow to kolaże złożone na komputerze z wielu zdjęć tworzących w efekcie jedną fotografię. Wykorzystuje do tego własne zdjęcia analogowe, które digitalizuje i archiwizuje. Z tej skarbnicy obrazów powstaje w procesie twórczym nowe spojrzenie na rzeczywistość. Każdy element jej pełnych szczegółów prac jest odzwierciedleniem rzeczywistości, ale końcowa kompozycja jest wyłącznie wytworem artystki.

Praca *S nr 2* należy do serii zatytułowanej *S* (od niemieckiego *Stadt*, czyli miasto). Widoczna na niej architektura przypomina utopie ery (przed)nowoczesnej, znane na przykład z rysunków włoskiego architekta Antonia Sant’Elia przedstawiających *Città Nuova*, tj. nowe miasto, z początku dwudziestego wieku. Euforia i radykalne koncepcje dotyczące rozwoju urbanistycznego, utrzymujące się aż do lat 70. minionego wieku, oparte były właśnie na zintelektualizowanej i technokratycznej wizji świata. Jednak w powstających wtedy budynkach niewiele było miejsca dla przyrody i ludzi, opresyjna pustka tych budowli sprawia odpychające wrażenie, a samo życie przestaje mieć znaczenie.

Lisa Reith

In her large-format, black and white photographs, the German photographer Beate Gütschow explores the convergence and divergence of reality and photographic representation. For her, one of the most important questions in the art of photography is to what extent reality and its representation overlap: is the photograph a reflection of reality or are they two opposite poles locked in a dynamic relationship that cannot possibly be aligned? Beate Gütschow consciously distances herself from the documentary approach to the medium. Although at first glance, her photographs indicate authenticity, the motifs are nonetheless pure fiction.

Her method is to reverse the creative process. She describes her own approach as “pre-photographic,” producing a photograph that does not reflect reality but instead freely creates an artwork out of the empty document. Gütschow’s pictures are collages that have been put together on the computer from a large number of individual shots to form one photograph. As the original material, Gütschow takes her own analogue photographs, then digitalises and archives them. Out of this treasure trove of images Gütschow assembles her own view of reality in a creative act; although every element that she lays out for the observer in her highly detailed photographs bears testimony to reality, the final composition is nothing more than a construct.

The work *S #2* forms part of the *S* series (for “Stadt” or “city”). The architecture depicted calls to mind the Utopias of the (pre) modern era, like the drawings by the Italian architect Antonio Sant’Elia for the *Città Nuova* – the new city – in the early 20th century. Right up until the 1970s, the development euphoria of the city planners, with their radical concept of city expansion, was based on this intellectualised and technocratic view of the world. However, there does not seem to be much room in their buildings for nature and human life: their oppressive emptiness appears inhospitable and forbidding, life itself no longer matters.

Lisa Reith

Bibliografia:

B. Gütschow, N. Egan, *Beate Gütschow: LS/S*, Kolonia 2008.
B. Gütschow, *Beate Gütschow: S*, Ostfildern 2009.
B. Gütschow (red.), *Beate Gütschow: LS/S*, Nowy Jork 2007.

References:

B. Gütschow, *Beate Gütschow: LS, S*, Cologne 2008.
B. Gütschow, *Beate Gütschow: S*, Ostfildern 2009.
B. Gütschow (ed.), *Beate Gütschow: LS/S*, New York 2007.

Georges Rousse

Urodzony w 1947 w Paryżu / Francja.
Mieszka i pracuje w Paryżu / Francja.

Georges Rousse od dziecka interesował się fotografią, ale dopiero podczas studiów medycznych w Nicei postanowił zająć się nią profesjonalnie i rozpoczął studia na kierunku fotografii i technologii druku. Rousse ostatecznie zajął się fotografią architektury, podążając śladami wielkich mistrzów amerykańskich takich jak Edward Jean Steichen, Alfred Stieglitz i Anselm Adams. Wkrótce odkrył swój własny, unikalny styl łączący malarstwo, pomieszczenia, instalację i fotografię. Artysta bez przerwy bada zagadnienia związane z architekturą, perspektywą i percepcją. Opuszczone budynki nieodmiennie przyciągają Rousse'a i stymulują jego wyobraźnię. Przy pomocy malarstwa i instalacji czasowo przekształca pomieszczenia w „nowe” lokale. Jednak można tego doświadczyć tylko z perspektywy narzuconej przez artystę i uwiecznionej na fotografii. Mistrz iluzji Rousse manipuluje widzami w taki sposób, że dają się oni wciągnąć w przedstawiony obraz.

Wilno to jedna z tych misternie zaplanowanych fotograficznych anamorfoz. Podobnie jak w innych przypadkach Rousse natknął się na odpowiednie pomieszczenie podczas jednej ze swoich licznych podróży do miejsc tak odległych, jak Japonia, Korea, Kanada czy Stany Zjednoczone, zwiedził też całą Europę. Szukając nowej „rzeźbiarskiej medytacji”, natrafił tym razem na ten obiekt fotograficzny w opuszczonym budynku w Wilnie. Podłoga, ściany i kolumny zostały pomalowane w taki sposób, że duże, czarne koło znajduje się na środku pokoju. Z matematyczną precyzją geometryczna, okrągła struktura została umieszczona jako zwieńczenie różnych struktur stanowiących „naturalne” tło. To zestawienie pozwala na uzyskanie nowej perspektywy oraz nowe odczytanie znaczenia tego pomieszczenia.

Bärbel Kopplin

Born in 1947 in Paris / France.
Lives and works in Paris / France.

Georges Rousse has been interested in photography since his childhood. But it was only while studying medicine in Nice that the artist decided to take up the subject professionally, enrolling in a degree course on photography and printing technology. Rousse ultimately found his main topic of interest in architectural photography, following in the footsteps of such great American masters as Edward Jean Steichen, Alfred Stieglitz and Anselm Adams. Working in this genre, he soon discovered his own totally unique approach as a symbiosis between painting, room, installation and photography. Again and again, the artist explores questions relating to architecture, perspective and perception. Abandoned buildings invariably exert a particular attraction on Rousse as they stimulate his imagination. Through the mediums of paint and installation, he transforms these rooms temporarily into a “new” locality; however, this can only be experienced from the perspective that the artist himself has decreed and captured on a photograph. A master of illusion, Rousse manipulates the viewer in such a way that he is pulled into the picture.

Vilnius is also one such intricately designed photographic anamorphosis. As was frequently the case, Rousse discovered this room on one of his numerous travels, which took him to such far-flung places as Japan, Korea, Canada, the USA and all over Europe. In search of a new “sculptural meditation,” he found his photographic object this time in an abandoned building in Vilnius. The floor, walls and columns have been painted in such a way that a large, black circle is thrust into the centre of the room. With strict mathematical precision, the geometric circular structure is placed on top of the manifold structures of the “natural” background. This juxtaposition permits a new perspective and a modified interpretation of the room.

Bärbel Kopplin

Bibliografia:

M. F. Bouhours-Quinty, G. Rousse (red.), *Georges Rousse: lieux uniques*, Nicea 2010.

A. Charre, *Georges Rousse: architectures; rencontre Clermont-Ferrand 2000–2010*, Suresnes 2010.

P. Piguet, M. Natier, *Georges Rousse: archigraphes*, Louviers 2009.

References:

M. F. Bouhours-Quinty, G. Rousse (eds.), *Georges Rousse: lieux uniques*, Nice 2010.

A. Charre, *Georges Rousse: architectures; rencontre Clermont-Ferrand 2000–2010*, Suresnes 2010.

P. Piguet, M. Natier, *Georges Rousse: archigraphes*, Louviers 2009.





Most św. Aniola opakowany / Ponte S. Angelo Wrapped, 1985

Christo Javacheff

Urodzony w 1935 w Gabrowie / Bułgaria.
Mieszka i pracuje w Nowym Jorku / Stany Zjednoczone.

Christo pobrał pierwszą lekcję rysunku i malarstwa w wieku sześciu lat. Wcześniej odkrył w sobie zamiłowanie do teatru, w młodości wystawiał nawet własne sztuki. Krótko studiował na Narodowej Akademii Sztuki, a w roku 1957 uciekł z socjalistycznej Bułgarii i ostatecznie trafił do Paryża, odwiedzając po drodze Wiedeń i Genewę. W Paryżu spotkał swoją przyszłą żonę Jeanne-Claude, z którą przeniósł się do Nowego Jorku w 1964 roku.

W styczniu 1958 roku Christo po raz pierwszy opakował pustą puszkę po farbie w nasączone żywicą płótno, związał pakunek i pokrył całość mieszanką kleju, piasku i lakieru. W ten sposób stworzył unikalny środek wyrazu, którym do dzisiaj się posługuje. Christo utrzymuje, że prace polegające na zasłanianiu odzwierciedlają do pewnego stopnia sposób, w jaki postrzega sam siebie – jako człowieka mającego poczucie izolacji kulturowej, cierpienia i ubóstwa.

Opakowując budynki, mosty, a nawet znaczne odcinki wybrzeża Christo nie tylko tworzy piękne dzieła sztuki, przemienia również rutynę w coś dziwnego i tajemniczego. Zasłaniając obiekty, skrywa też ich funkcję i tożsamość. Stajemy się bardziej świadomi tego, co jest zakryte, a co ukazuje nam pewien aspekt świata, w którym żyjemy i jego zainteresowanie technikami pakowania. Nawyki patrzenia zostają zakwestionowane, a rzeczy znajome stają się obce do tego stopnia, że zaczynamy na nie patrzeć w inny sposób. Portfolio zatytułowane *Pieć projektów miejskich* zawiera niezwykle serię pięciu odbitek ilustrujących ideę i szkic opakowania znanych miejsc w Nowym Jorku, Rzymie, Mediolanie, Paryżu i Kolonii.

Bärbel Kopplin

Born in 1935 in Gabrovo / Bulgaria.
Lives and works in New York City / USA.

Christo took his first drawing and painting lessons at the age of six. He discovered a love of the theatre early on, even staging his own plays as a young man. Following a short period of study at the Bulgarian National Academy of Arts, Christo defected from his socialist home country in 1957 and travelled finally to Paris via Vienna and Geneva. It was in Paris that he met his wife, Jeanne-Claude, with whom he moved to New York in 1964.

In January 1958, for the first time, Christo wrapped an empty paint can in resin-soaked canvas, tied it up and coated the result with a mixture of glue, sand and lacquer. In doing so, he developed his own distinctive artistic language that he is still exploring today. By way of explanation of his first wrapped works, Christo declared that, to a certain extent, they reflected his own self-perception: the feeling of cultural isolation, sorrow and poverty.

By wrapping houses, bridges, and even whole stretches of coastline, Christo not only produces beautiful works of art but also transforms what is routine into something strange and mysterious. The act of wrapping them up conceals the function and identity of the objects. It intensifies our awareness of what is hidden, reflecting an aspect of the world we live in and its concern with packaging techniques. In doing this, the viewing habits of people are thrown into question and therefore familiarities become alienated to the extent that we begin to see them with new eyes. The portfolio entitled *Five Urban Projects* contains an impressive series of five prints that show the concept and sketch for the wrapping of the landmarks of New York, Rome, Milan, Paris and Cologne.

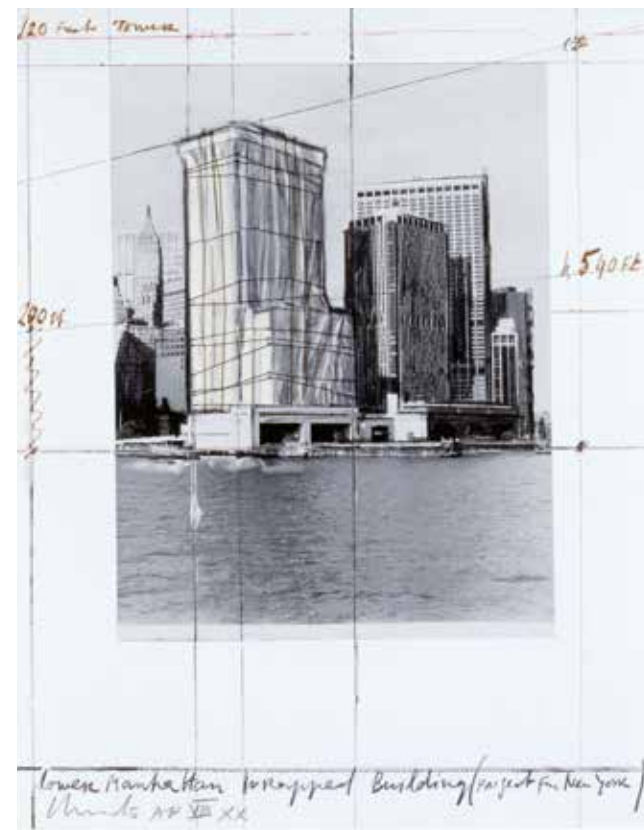
Bärbel Kopplin

Bibliografia:

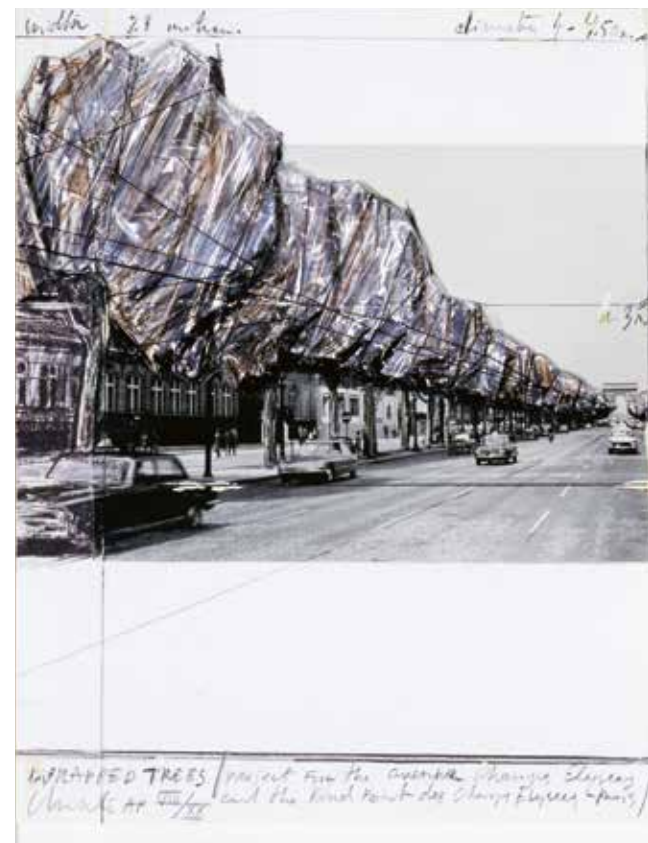
J. Baal-Teshuva (red.), *Christo: der Reichstag und urbane Projekte*, Monachium 1994.
M. Koddenberg, *Christo und Jeanne-Claude: des Realismus neu enthülltes Antlitz*, [w:] S. Neuberger (red.), *Nouveau Réalisme*, Norymberga 2005, s. 34-48.
J. Schellmann, J. Benecke (red.), *Christo und Jeanne-Claude, Druckgraphik und Objekte*, Monachium 1995.
W. Spies, *Christo und Jeanne-Claude: Grenzverlegung der Utopie*, Berlin 2010.
A. Volvey, *Christo et le Land Art dans la carte du territoire: la monumentalité cristolienne*, [w:] *Brancusi e la sculpture*, Paryż 2005, s. 221-232.

References:

J. Baal-Teshuva (ed.), *Christo: der Reichstag und urbane Projekte*, Munich 1994.
M. Koddenberg, *Christo und Jeanne-Claude: des Realismus neu enthülltes Antlitz*, [in:] S. Neuberger (ed.), *Nouveau Réalisme*, Nuremberg 2005, pp. 34-48.
J. Schellmann, J. Benecke (eds.), *Christo und Jeanne-Claude, Druckgraphik und Objekte*, Munich 1995.
W. Spies, *Christo und Jeanne-Claude: Grenzverlegung der Utopie*, Berlin 2010.
A. Volvey, *Christo et le Land Art dans la carte du territoire: la monumentalité cristolienne*, [in:] *Brancusi e la sculpture*, Paris 2005, pp. 221-232.



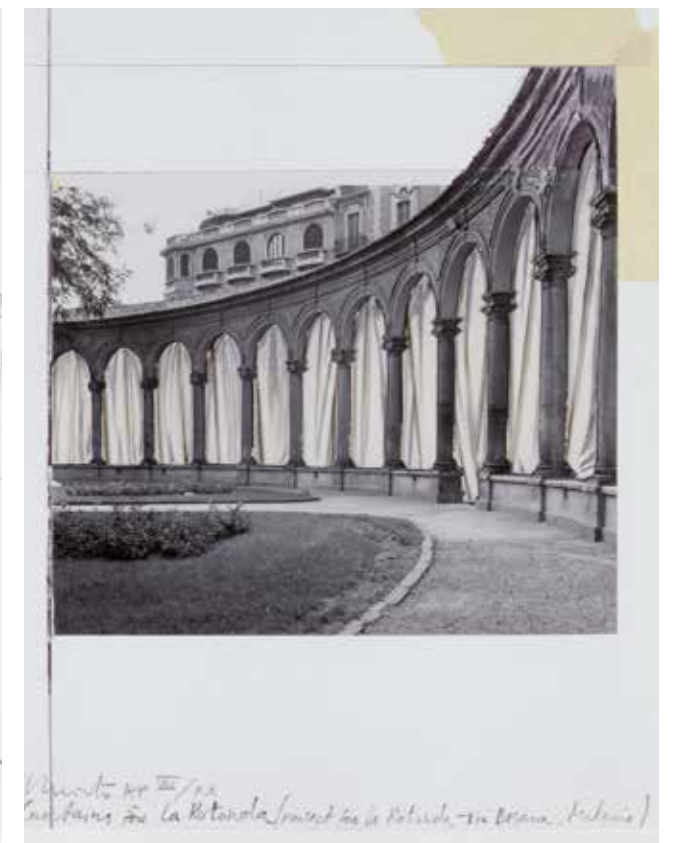
Dolny Manhattan opakowany budynek /
Lower Manhattan Wrapped Building, 1985



Opakowane drzewa, Aleja Pól Elizejskich /
Wrapped Trees, Avenue des Champs-Élysées, 1985



Moja kolońska katedra opakowana /
Mein Kölner Dom Wrapped, 1985



Zasłony dla Rotundy, projekt dla Mediolanu /
Curtains for la Rotonda, project for Milan, 1985



Forma spoczynku / Retired Form, 2008-2010

David Maljković

Urodzony w 1973 w Rijece / Chorwacja.
Mieszka i pracuje w Zagrzebiu / Chorwacja.

Born in 1973 in Rijeka / Croatia.
He lives and works in Zagreb / Croatia.

W swojej analizie miejsc (zwłaszcza pomników i architektury jeszcze niedawno je charakteryzującej) Maljković poświęca najwięcej uwagi zagadnieniom historycznej patrymonii i dziedzictwa kulturowego. Robi to na podstawie badania historii swojego kraju, Chorwacji, która niegdyś wchodziła w skład Jugosławii.

Po odzyskaniu niepodległości w 1991 roku w Chorwacji zaszły niezliczone zmiany, nie tylko w sensie geopolitycznym, ale przede wszystkim w sensie kulturowym i ideologicznym. W następstwie politycznych i społecznych zmian, które zalały państwo, miejsca, które miały trwałą i uznaną wartość historyczną lub symboliczną, stały się anonimowe, popadły w zniszczenie i zapomnienie. Odnajdując i odmieniając te miejsca (głównie przy pomocy rysunku, kolażu i fotografii), artysta pragnie ukazać zmienność znaczeń, zapomniane dziedzictwo, które jednak wciąż jest częścią historii, oraz rozwarstwioną pamięć miejsc.

Praca *Forma spoczynku* składa się z trzech kolaży i łączy się z filmem wideo pod tym samym tytułem. Artysta ponownie podejmuje temat pomników reprezentatywnych dla chorwackiej ludności, wzniesionych w latach 60. i 70. dwudziestego wieku, zachowanych we wspólnej pamięci. Wychodząc od obiektywnej obecności tych struktur w swojej ojczyźnie, Maljković obserwuje, jak zmienia się ich znaczenie dla różnych pokoleń.

Indywidualne wystawy prac artysty odbyły się w Towarzystwie Sztuki w Norymberdze w 2008 roku, w galerii P.S.1 w Nowym Jorku oraz w Muzeum Sztuki Współczesnej w Bordeaux w 2007 roku. Brał udział w Biennale Sztuki w São Paulo (2010), Biennale w Stambule (2009) oraz Biennale w Berlinie (2008). W 2010 roku Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Lublanie (Mala Galerija) zorganizowało indywidualną wystawę jego prac.

Francesca Pagliuca

In the analysis of places (and in particular of the monuments and architecture which characterised them in the recent past), Maljković focuses on the concepts of historical patrimony and cultural heritage, and he does so on the basis of a study which touches on the history of his own country: Croatia, once part of Yugoslavia.

After gaining independence in 1991, Croatia underwent a great number of changes, not only from a geopolitical point of view but above all in cultural and ideological terms. In the wake of the political and social changes which overwhelmed the country, places that once possessed a consolidated and well recognised historical and symbolic value became anonymous spaces, falling into degradation and abandonment. Retracing and transforming these spaces (largely through drawing, collage and photography) is the approach adopted by the artist in order to focus on the changeability of meanings and on a legacy which is all but forgotten, yet which remains part of history and the stratified memories of places.

The work *Retired Form*, made up of three collages, is linked to a video which bears the same title. In these works, the artist re-elaborates and integrates images of monuments profoundly representative for the Croatian population, monuments erected in the '60s and '70s and deeply rooted in the collective memory. Maljković, setting out from the objective presence of the monuments of his homeland, observes the changing meaning in relation to various different generations.

The artist featured in solo shows at the Kunstverein in Nurnberg in 2008, at the P.S.1 in New York and at the CAPC in Bordeaux in 2007. He was present at the São Paulo Art Biennial in 2010, at the Istanbul Biennial in 2009, and at the Berlin Biennial in 2008. In 2010 the Museum of Modern Art of Ljubljana (Mala Galerija), dedicated a solo show to his work.

Francesca Pagliuca

Bibliografia:

R. Marcoci (red.), *Here Tomorrow*, Zagreb 2002.
D. Maljković, *Place with limited premeditation*, Amsterdam 2005.
A. Franke (red.), *The Imaginary Number*, Berlin 2005.
D. Maljković, *Lost Review*, Kolonia 2008.

References:

R. Marcoci (ed.), *Here Tomorrow*, Zagreb 2002.
D. Maljković, *Place with limited premeditation*, Amsterdam 2005.
A. Franke (ed.), *The Imaginary Number*, Berlin 2005.
D. Maljković, *Lost Review*, Köln 2008.

Peter Blake

ZAMKNIĘCIE
CLOSING



Człowiek motyl – Londyn / The Butterfly Man – London, 2010

Peter Blake

Urodzony w 1932, w Dartford, Kent / Wielka Brytania.
Mieszka w Chiswick, Londyn / Wielka Brytania.

Born in 1932 in Dartford, Kent / UK.
Lives in Chiswick, London / UK.

Jeden z najbardziej znanych przedstawicieli brytyjskiego pop-artu – Peter Blake – jest między innymi twórcą dzieła, które zdążyło już przejść do legendy: okładki albumu *Sgt. Pepper* grupy The Beatles (1967).

Po wczesnym okresie określanym mianem „proto-popu”, kiedy zajmował się tematami zbiorowymi, takimi jak np. dzieciństwo czy cyrk, czerpiąc przy tym z własnych wspomnień i nadając im magiczną i niespieszną atmosferę, artysta poczynawszy od 1959 roku zaczął tworzyć serie malarskich kolaży, na których pojawiali się piosenkarze i inne gwiazdy ze świata muzyki.

Artyści pop-artu inspirację w odniesieniu do formy i języka czerpali z niezwykle obfitego źródła, jakie stanowiły mass media. Posługiwali się istniejącymi obrazami i obiektami, które przetwarzali w taki sposób, aby nadać im nową formę ekspresyjności. Blake również umieszczał w swoich pracach rzeczy znalezione, obrazy i/ lub obiekty, które stawały się swego rodzaju znaleziskami z zakresu współczesnej archeologii. Widać to na przykładzie *Got a Girl*, 1960–1961, gdzie umieszczona w lewym górnym rogu płyta winylowa nadaje tytuł całej pracy.

Człowiek motyl – Londyn to jedna z nowszych prac artysty będąca częścią serii, w której urbanistyczne krajobrazy przedstawiające takie miasta jak Londyn, Los Angeles czy Wenecję zostały przemienione w pobudzające wyobraźnię obrazy. Te sugestywne i fantazyjne wizje ożywają dzięki zawarciu w nich odniesień zewnętrznych, pochodzących z materiałów znalezionych i zebranych przez artystę: widokówek, fotografii i używanych książek dla dzieci. Wymieszanie różnych poziomów i czasów zaowocowało wielce wymownymi obrazami, w których widoki miast przemieniają się w surrealistyczne wizje, niepozbawione lekkiej nostalgii.

Prace Blake’a prezentowane były na wystawie *Young Contemporaries* w 1961 roku poświęconej studentom sztuki debiutującym jako drugie pokolenie brytyjskiego pop-artu. W latach 1973–1974 w Muzeum Miejskim w Amsterdamie odbyła się wystawa retrospektywna, następnie pokazywana również w Hamburgu, Brukseli i Arnhem. Wystawy retrospektywne prac Blake’a odbyły się również w 1983 roku w Tate oraz w 2008 roku w Tate Liverpool. W 1981 roku Blake został członkiem Królewskiej Akademii Sztuki, a w roku 2002 otrzymał tytuł szlachecki za zasługi w dziedzinie sztuki.

Francesca Pagliuca

Among the best-known artists of British Pop Art, Peter Blake is also famous for what is now considered a legendary contribution: the Beatles’ *Sgt. Pepper* album cover (1967).

After an early phase defined as “proto-pop” in which he re-examined collective themes, such as childhood and the circus, drawing on his own personal memories and transposing them into a magical and suspended atmosphere, starting in 1959 the artist produced a series of paintings-collages featuring singers and other stars from the world of music as his subjects.

While Pop Art artists drew on forms and language from the endless repertoire of the mass media, making use of pre-existing images and objects and manipulating them in various ways so as to endow them with a new form of expressiveness, Blake’s taste led him to include found items in his works, images and/or objects that serve as a kind of contemporary archaeology – as is the case with *Got a Girl*, 1960–1961, in which the vinyl record that appears in the top left-hand corner of the work also provides the title of the work.

The Butterfly Man – London belongs to the artist’s more recent production and in particular to a series of works in which urban landscapes of cities such as London, Los Angeles and Venice are turned into highly evocative scenarios. These suggestive and imaginative visions come to life thanks to the inclusion of external references, extrapolated from material found and collected by the artist: postcards, photographs and second-hand books for children. This mixing together of levels and times creates marvellously evocative scenes in which urban landscapes are transformed into surreal visions while at the same time also slightly nostalgic ones.

Blake featured in the 1961 show *Young Contemporaries* dedicated to the students of the art school which was to mark the debut of the second generation of Brit Pop. Between 1973 and 1974 a retrospective held at the Stedelijk Museum in Amsterdam went on to tour around other institutional spaces in Hamburg, Brussels and Arnhem. Other retrospectives of Blake’s work were also held at the Tate in 1983 and Tate Liverpool in 2008. Blake became a Royal Academician in 1981, and in 2002 he received a knighthood for his services to art.

Francesca Pagliuca

Bibliografia:

N. Rudd (ed.), *Peter Blake: A Retrospective*, Londyn 1983.
N. Rudd [et al.], *Peter Blake: About Collage*, Londyn 2000.
C. Grunenberg, L. Sillars i L. Sillars (red.), *Peter Blake: A Retrospective*, Liverpool 2007.
B.G. Gardner, W. Guadagnini, *Peter Blake: Collages and Works on Paper 1956–2008: Collagen und Arbeiten auf Papier, 1956–2008*, Hamburg 2009.

References:

N. Rudd (ed.), *Peter Blake: A Retrospective*, London 1983.
N. Rudd [et al.], *Peter Blake: About Collage*, 2000.
C. Grunenberg, L. Sillars and L. Sillars (eds.), *Peter Blake: A Retrospective*, Liverpool 2007.
B.G. Gardner, W. Guadagnini, *Peter Blake: Collages and Works on Paper 1956–2008: Collagen und Arbeiten auf Papier, 1956–2008*, Hamburg 2009.

lista fotografii

TEKSTY

s. 8

Max Liebermann

Sonntagnachmittag im Tiergarten (Popołudnie w Tiergarten), 1922
Olej na płótnie, 51,5 x 72 cm
Kolekcja Sztuki HypoVereinsbank
Numer inwentarza: 9877
© Artysta i prawni spadkobiercy

s. 11

Gaspere Vanvitelli

Widok na bazylikę S. Maria della Salute i Wielki Kanał, 1706
Olej na metalu, 45,5 x 75,4 cm
Kolekcja Sztuki HypoVereinsbank
Numer inwentarza: 40022
W stałej kolekcji Bawarskich Państwowych Kolekcji Malarstwa w Monachium
© Artysta i prawni spadkobiercy

Giovanni di Niccolò de' Luteri

znany jako Dosso Dossi
Psiche abbandonata da Amore (Psyche porzucona przez Kupidyna), C. 1525
Olej na płótnie, 120 x 157 cm
Kolekcja Sztuki UniCredit
Numer inwentarza: 023169
Data zakupu: 1999

s. 13

Beat Streuli

Marsylia'98, 1999
C-print na Diassec, Egzemplarz 2/3, 60 x 85 cm
Kolekcja Sztuki HypoVereinsbank
Numer inwentarza: 0504349
© Beat Streuli

Michael Wesely

Most Rialto, Wenecja (godzina 17.40–17.45, 2.6.2009), 2010
C-Print na aluminium
Egzemplarz 1/1, (+1 nienumerowany), 50 x 185 cm
Kolekcja Sztuki HypoVereinsbank

Numer inwentarza: 14876
© VG Bild-Kunst, Bonn

s. 14

Jiang Pengyi

Niezarejestrowane miasto 8, 2010
Wydruk UltraGiclee 95 x 125 cm
Egzemplarz 3/8
Kolekcja Sztuki UniCredit
Numer inwentarza: 027312
Data zakupu: 2011
Dzięki uprzejmości AIKE DELLARCO, Palermo/Szanghaj
© Jiang Pengyi

s. 17

Grazia Toderi

Londyn (Jezioro Serpentine; Park Regenta; Pałac Buckingham; Tamiza), 2001
4 wydruki Ilfochrome na plexiglasie, 76 x 50 cm każdy
Kolekcja Sztuki UniCredit
Numer inwentarza: 019681
Data zakupu: 2004
Dzięki uprzejmości Galerii Giò Marconi w Mediolanie
© Grazia Toderi

s. 18

Boris Mikhailov

Bez tytułu z serii 'O zmierzchu, 1993', 2007
C-print, 63 x 133 cm
Kolekcja Sztuki UniCredit
Numer inwentarza: 027330
Data zakupu: 2011
Dzięki uprzejmości Galerii Suzanne Tarasieve w Paryżu
Podziękowania: Guillaume Lointier
© Boris Mikhailov

OTWARCIE

s. 24

Jordi Colomer

En la pampa (Różowa torba), 2008
Kolorowy wydruk laserowy na srebrnym papierze, 140 x 115 cm
Egzemplarz 2/7 + 3 AP

Kolekcja Sztuki HypoVereinsbank
Nr HVB 14825
Data zakupu: 2008
Zdjęcie: dzięki uprzejmości Galerii Traversée w Monachium
© VG Bild-Kunst, Bonn 2011

PRZYBYCIE

s. 28

Jorinde Voigt

Interkontynentalny I, 2010
Tusz, ołówek na papierze 100 x 200 cm
Numer inwentarza: 026975
Data zakupu: 2010
© Jorinde Voigt, by SIAE 2011
Dzięki uprzejmości Galerii Martin Klosterfeld w Berlinie

s. 30

Francesco Jodice

TEGO CHCEMY_SAO PAULO_R34-2006, 2006
Odbitka cyfrowa
Egzemplarz 3/8, 150 x 204 cm
Kolekcja Sztuki UniCredit
Numer inwentarza: 24415
Data zakupu: 2007
© Francesco Jodice

s. 32

Sonja Braas

Burza, 2007
Odbitka kolorowa na Diassec 189 x 149,5 cm
Kolekcja Sztuki HypoVereinsbank
Nr HVB 14812
Data zakupu: 2008
© Sonja Braas

s. 34

Wolfgang Tillmans

Minato Mirai 21, 1997
Odbitka kolorowa 170 x 120 cm
Kolekcja Sztuki HypoVereinsbank
Nr HVB 0504373
Data zakupu: 2000

Dzięki uprzejmości Galerii Daniel Buchholz, Kolonia / Berlin
© Wolfgang Tillmans

s. 37

Olivo Barbieri

site specific_SZANGHAJ 04, 2004
Odbitka cyfrowa, 111 x 164 cm
Egzemplarz 2/6
Kolekcja Sztuki UniCredit
Numer inwentarza: 024230
Data zakupu: 2007
Dzięki uprzejmości Galerii Brancolini Grimaldi, Florencja / Rzym
© Olivo Barbieri

s. 38

David Reimondo

Milano nell'angolo, 2010
Chleb zatopiony w żywicy
Dwa panele, 160 x 212 cm każdy
Kolekcja Sztuki UniCredit
Numer inwentarza: 026568
Data zakupu: 2010
Dzięki uprzejmości Galerii Di Meo w Paryżu
© David Reimondo

TOPOGRAFIA

s. 42

Florian Maier-Aichen

Bez tytułu, 2009
C-print, 181,6 x 229,9 cm
Egzemplarz AP 1/2
Kolekcja Sztuki HypoVereinsbank
Nr HVB 14881
Data zakupu: 2010
Dzięki uprzejmości Baronian Francey
© Florian Maier-Aichen

s. 44

Oskar Kokoschka

Widok z Liebhartstal III, 1933/34
Olej na płótnie, 120 x 96,5 cm
Kolekcja Sztuki UniCredit,
Kolekcja Sztuki Banku Austria
Numer inwentarza: CA 43
Data zakupu: 1972
Zdjęcie: Fritz Simak
© VBK Wien, 2011

s. 47
Lovis Corinth
Blick vom Neuen Jungfernstieg über die Binnenalster während der Illumination am Kaisertag [Widok z Neuer Jungfernstieg na rzekę Alster podczas iluminacji z okazji wizyty Cesarza], 1911
Olej na płótnie, 70 x 90,5 cm
Kolekcja Sztuki HypoVereinsbank Nr HVB 0503027
Data zakupu: 1974
Zdjęcie: Hayo Heye, Hamburg
© Artysta i prawni spadkobiercy

s. 48
Vincenzo Castella
Amsterdam widok nr 7, 2000
C-print, silikon pochłaniający promieniowanie ultrafioletowe, plexiglas, 91 x 115 cm
Egzemplarz 5/5
Kolekcja Sztuki UniCredit
Numer inwentarza: 019653
Data zakupu: 2004
Dzięki uprzejmości Gallerii Le Case d’Arte w Mediolanie
© Vincenzo Castella

Vincenzo Castella
Ateny nr 01, 2001
C-print, silikon pochłaniający promieniowanie ultrafioletowe, plexiglas, 91 x 115 cm
Egzemplarz 5/5
Kolekcja Sztuki UniCredit
Numer inwentarza: 019654
Data zakupu: 2004
Dzięki uprzejmości Gallerii Le Case d’Arte w Mediolanie
© Vincenzo Castella

s. 51
Vera Lutter
Widok zachodni, Old Slip, Nowy Jork: 11 listopada 1994, 1994
Czarno-biały druk na płótnie (camera obscura, odbitka srebrowo-żelatynowa)
180 x 210 cm
Kolekcja Sztuki HypoVereinsbank Nr HVB 30086
Data zakupu: 1995
Zdjęcie: Stefan Obermeier, Monachium
© VG Bild-Kunst, Bonn 2011

s. 52
Francesco Candeloro
Sygnaly miejsc (Monachium), 2010

Druk UV i cięcie laserowe na plexiglasie, 187 x 145 x 20 cm
Kolekcja Sztuki UniCredit
Numer inwentarza: 026571
Data zakupu: 2010
Zdjęcie: Lorenzo Ceretta
Dzięki uprzejmości Gallerii Galica w Mediolanie
© Francesco Candeloro

s. 54
Giorgio Morandi
Krajobraz, 1925
Olej na płótnie, 43 x 46 cm
Kolekcja Sztuki UniCredit
Numer inwentarza: 400594
Data zakupu: 1975
© Giorgio Morandi, SIAE

s. 56
Heribert C. Ottersbach
Dom w pobliżu lasu (2), 2007
Akryl na płótnie, 170 x 240 cm
Kolekcja Sztuki HypoVereinsbank Nr HVB 14884
Data zakupu: 2010
Zdjęcie: Stefan Obermeier, Monachium
© VG Bild-Kunst, 2011

s. 59
Rainer Fetting
Sonnenuntergang Berlin [Zachód słońca Berlin], 1978
Farba emulsyjna na płótnie
200 x 185 cm
Kolekcja Sztuki HypoVereinsbank Nr HVB 6374
Data zakupu: 1985
© Rainer Fetting

s. 60
Gabriele Basilico
Mediolan, 1980
Odbitka srebrowa, 110 x 140 cm
Egzemplarz 5/15
Kolekcja Sztuki UniCredit
Numer inwentarza: 024347
Data zakupu: 2007
Dzięki uprzejmości Gallerii Photo & Contemporary w Turynie
© Gabriele Basilico

s. 62
Marco Zanta
Birmingham 03,18,2004, z cyklu *Miejska Europa*, 2008
Wydruk atramentowy
Ultrachrome K3 na papierze bawełnianym, 112 x 135 cm

Edycja 1/5
Numer inwentarza: 027028
Data zakupu: 2010
Dzięki uprzejmości Gallerii Bugno Art w Wenecji
© Marco Zanta

s. 64
James Casebere
Tunel Bolonia nr 4, 2010
Oprawiona cyfrowa odbitka chromogeniczna umieszczona na podłożu Dibond
182,88 x 226,06 cm
Edycja: 4/5
Kolekcja Sztuki UniCredit
Numer inwentarza: 027331
Data zakupu: 2011
Dzięki uprzejmości Gallerii Marabini, Bolonia/Mediolan
oraz artysty
© James Casebere 2011

ŻYCIE ULICY

s. 68
Eugène Atget
19, Rue du Cherche Midi 1898–1914
Fotografia, odbitka albuminowa
22,3 x 17,8 cm
Kolekcja Sztuki UniCredit, Kolekcja FOTOGRAFIS Banku Austria w Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Salzburgu
Numer inwentarza: 207/11/82 a
Data zakupu: 1982

s. 71
Berenice Abbott
Restauracja Blossom, NY, 1935
Czarno-biała fotografia
50,8 x 60,9 cm
Kolekcja Sztuki HypoVereinsbank Nr HVB 0504369
Data zakupu: 2000
© Berenice Abbott / Commerce Graphics

s. 72
Gianni Berengo Gardin
Mediolan, 1967
Odbitka wywołana techniką kalotypii, 40 x 30 cm
Kolekcja Sztuki UniCredit
Numer inwentarza: 024317
Data zakupu: 2006
Dzięki uprzejmości Agencji Contrasto w Mediolanie
© Gianni Berengo Gardin

Gianni Berengo Gardin
Mediolan, 1971
Odbitka wywołana techniką kalotypii, 40 x 30 cm
Kolekcja Sztuki UniCredit
Numer inwentarza: 024318
Data zakupu: 2006
Dzięki uprzejmości Agencji Contrasto w Mediolanie
© Gianni Berengo Gardin

s. 75
Henri Cartier-Bresson
Hamburg – Sprzedawczyni cytryn na targu rybnym, 1952
Czarno-biała fotografia
44 x 29 cm
Kolekcja Sztuki HypoVereinsbank Nr HVB 0504272
Data zakupu: 1999
© Artysta i prawni spadkobiercy

s. 76-77
Henri Cartier-Bresson
Hamburg, 1952
Czarno-biała fotografia
31 x 44 cm
Kolekcja Sztuki HypoVereinsbank Nr HVB 0504278
Data zakupu: 1999
© Artysta i prawni spadkobiercy

s. 78
Barbara Klemm
Bukareszt, Rumunia, 1991
Czarno-biała fotografia
39 x 27 cm
Kolekcja Sztuki HypoVereinsbank Nr HVB 14654
© Barbara Klemm

s. 80
Barbara Klemm
Ukraina, zssr 1973, 1978
Czarno-biała fotografia
26,5 x 39 cm
Kolekcja Sztuki HypoVereinsbank Nr HVB 14650
© Barbara Klemm

Barbara Klemm
Scorteni, Mołdawia, 1991
Czarno-biała fotografia
26,5 x 39 cm
Kolekcja Sztuki HypoVereinsbank Nr HVB 14651
© Barbara Klemm

s. 81
Barbara Klemm
Synagoga, Moskwa, 1987
Czarno-biała fotografia
28,5 x 39 cm
Kolekcja Sztuki HypoVereinsbank Nr HVB 14653
© Barbara Klemm

Barbara Klemm
Bradford, Anglia, 1976
Czarno-biała fotografia
28,5 x 39 cm
Kolekcja Sztuki HypoVereinsbank Nr HVB 14637
© Barbara Klemm

s. 82
Weegee (Arthur Fellig)
Handlarz kwiatami, ok. 1940
Fotografia, wczesna odbitka autorska, 36,7 x 33,4 cm
Kolekcja Sztuki UniCredit, Kolekcja FOTOGRAFIS Banku Austria w Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Salzburgu
Numer inwentarza: 247/22/83 g
Data zakupu: 1982

s. 84
Weegee (Arthur Fellig)
Krytyk – Pani Kavanaugh z przyjaciółką przed wejściem do Metropolitan Opera House, 1943
Fotografia, wczesna odbitka autorska, 26,1 x 33,3 cm
Kolekcja Sztuki UniCredit, Kolekcja FOTOGRAFIS Banku Austria w Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Salzburgu
Numer inwentarza: 343/01/85
Data zakupu: 1984

s. 85
Weegee (Arthur Fellig)
Cerowanie – Coney Island, 1941–45
Fotografia, wczesna odbitka autorska, 27,8 x 35,2 cm
Kolekcja Sztuki UniCredit, Kolekcja FOTOGRAFIS Banku Austria w Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Salzburgu
Numer inwentarza: 39/06/78 c
Data zakupu: 1978

s. 86-87
Barbara Probst
Odsłona nr 77: Nowy Jork, Collister & Hubert Street, 22.06.10, 6:41 po południu, 2010

Tusz ultrachromowy na papierze bawełnianym, 4 fotografie
74,3 x 111,8 cm
każda
Kolekcja Sztuki UniCredit
Numer inwentarza: 027255
Data zakupu: 2011
© Barbara Probst, by SIAE 2011

s. 88
Florian Böhm
Czekaj na zielone światło – 48 ulica – 5 Aleja, 2005
Archiwalny wydruk pigmentowy na papierze bawełnianym
118 x 148 cm
Egzemplarz 1/5
Kolekcja Sztuki HypoVereinsbank Nr HVB 14803
Data zakupu: 2008
© Florian Böhm

s. 91
Alec Soth
Pamela & Allen. 1988 Ford F-150, Magazyn Mody, Minnesota, 2007
C-Print, 61 x 76,2 cm
Egzemplarz 1/7
Numer inwentarza: 027039
Data zakupu: 2010
Dzięki uprzejmości Gallerii Magnum w Paryżu
© Alec Soth

s. 92
Andreas Gursky
Nowy Jork, Giełda papierów wartościowych, 1991
Kolorowa odbitka, egzemplarz 3/4, 165 x 200 cm
Kolekcja Sztuki HypoVereinsbank Nr HVB 30493
Data zakupu: 1993
© VG Bild-Kunst, Bonn 2011
Dzięki uprzejmości Christie’s

s. 94
Bruno Serralongue
Międzynarodowe Stowarzyszenie na Rzecz Oceanów prezentuje inicjatywy typu II, scena główna, Kopuła Wodna, Johannesburg, 02.09.02
Szczyt Ziemi w Johannesburgu 2002

Ilfochrome na podłożu aluminiowym, 127,5 x 158,5 cm
Egzemplarz 1/3
Kolekcja Sztuki UniCredit
Numer inwentarza: 026981

Data zakupu: 2010
Dzięki uprzejmości Gallerii Air de Paris w Paryżu
© Bruno Serralongue/Air de Paris

s. 96
Francesco Jodice
São Paulo_Historie miejskie w ramach projektu *Historie miejskie*, 2006
Film, HDV; 48’
Kolekcja Sztuki UniCredit
Numer inwentarza: 024414
Data zakupu: 2007
© Francesco Jodice

s. 98
Francesco Jodice
Dubaj_Historie miejskie w ramach projektu *Historie miejskie*, 2010
Film, HD, 57’45’’
Egzemplarz 1/8
Kolekcja Sztuki UniCredit
Numer inwentarza: 025336
Data zakupu: 2008
© Francesco Jodice

s. 99
Francesco Jodice
Ara_Historie miejskie w ramach projektu *Historie miejskie*, 2010
Film, HD, 48’45’’
Egzemplarz 1/8
Kolekcja Sztuki UniCredit
Numer inwentarza: 025333
Data zakupu: 2008
© Francesco Jodice

s. 100
Gülsün Karamustafa
cinemasi (jej kino), 2007
Znaleziony film archiwalny
19’06’’
Kolekcja Sztuki Yapi Kredi
Numer inwentarza: DVD 148
Data zakupu: 2007
© Gülsün Karamustafa

s. 102
Massimo Vitali
Mondello MontePellegrinoz, #2779, 2007
C-Print, 180 x 220 cm
Egzemplarz 2/6
Numer inwentarza: 024492
Data zakupu: 2008
© Massimo Vitali
Dzięki uprzejmości Gallerii Brancolini Grimaldi, Florencja / Rzym

s. 105
Jaromír Funke
Bez tytułu (Podświetlana reklama w Pradze), ok. 1925
Fotografia, wczesna odbitka autorska, 20,6 x 17,1 cm
Kolekcja Sztuki UniCredit, Kolekcja FOTOGRAFIS Banku Austria w Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Salzburgu
Numer inwentarza: 239/82
Data zakupu: 1982

s. 106
Alexander Rodchenko
Jazzband, z O tym W. Majakowskiego (część II, Wigilia Bożego Narodzenia: Przyjaciele), 1923
Fotomontaż, odbitka autorska wczesna, 17,1 x 11,2 cm
Kolekcja Sztuki UniCredit, Kolekcja FOTOGRAFIS Banku Austria w Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Salzburgu
Numer inwentarza: 370/04/86
Data zakupu: 1985/86
© VBK Wien, 2011

s. 108
Bernhard Luginbühl
Odeon, 2001
Rzeźba, model wykonany z drewna, 220 x 97 x 60 cm
Kolekcja Sztuki HypoVereinsbank Nr HVB 14687
Data zakupu: 2001
Zdjęcie: Stefan Obermeier, Monachium
© Bernhard Luginbühl

s. 110
Max Liebermann
Letni wieczór nad rzeką Alster, 1911
Olej na płótnie, 85 x 104 cm
Kolekcja Sztuki HypoVereinsbank Nr HVB 0503010
Data zakupu: 1978
Zdjęcie: Stefan Obermeier, Monachium
© Artysta i prawni spadkobiercy

s. 113
Alberto Magnelli
Teatro Stenterello n. IV, 1914
Tempera na płótnie, 101 x 75 cm
Kolekcja Sztuki UniCredit

Numer inwentarza: 023176
Data zakupu: 1982
© Alberto Magnelli, by SIAE 2011

s. 114
Rinus Van de Velde
Istnieje wielka różnica między trofeami a pamiątkami, 2009
Węgiel syberyjski na papierze 200 x 130 cm
Kolekcja Sztuki HypoVereinsbank
Nr HVB 14862
Data zakupu: 2010

NIE MA JAK W DOMU

s. 118
Alexander Brodsky
Białe okna, 2010
6 lightboxów, akryl i graffiti na opalizującym plexiglasie, neon i malowane drewno 205 x 172,5 cm
Kolekcja Sztuki UniCredit
Numer inwentarza: 027018
Data zakupu: 2010
Zdjęcie: Luigi Cerra
Dzięki uprzejmości Gallerii Milano w Mediolanie
© Aleksandr Brodsky

s. 120
Nan Goldin
Gra Monopoly, NYC, 1980
C-print, 66,2 x 50,5 cm
Kolekcja Sztuki HypoVereinsbank
Nr HVB 0504374
Data zakupu: 2000
© Nan Goldin

s. 122
Christian Marclay
Telefony, 1995
Wideo, cm-32-V, 7 min 30 s
Egzemplarz 46/250
Kolekcja Sztuki HypoVereinsbank
Nr HVB 14702
Data zakupu: 2002
© Christian Marclay

MIASTO ZE SNU

s. 127
Giorgio de Chirico
Piazza d’Italia, 1970

Olej na drewnie, 50 x 40 cm
Kolekcja Sztuki UniCredit
Numer inwentarza: 400580
Data zakupu: 1984
© Giorgio De Chirico, by SIAE 2011

s. 128
Stas Shuripa
Porzucony, 2010
Papier, Różne rozmiary
Numer inwentarza: 027263 / 027264
Data zakupu: 2011
Dzięki uprzejmości Gallerii Impronte Contemporary Art w Mediolanie
© Stas Shuripa

s. 130
Jiang Pengyi
Niezarejestrowane miasto 1, 2010
Wydruk UltraGiclee, 95 x 125 cm
Egzemplarz 3/8
Numer inwentarza: 027311
Data zakupu: 2011
Dzięki uprzejmości AIKE DELLARCO, Palermo/Szanghaj
© Jiang Pengyi

s. 132
Beate Gütschow
Snr 2, 2005
Czarno-biała fotografia, druk laserowy na podłożu Dibond 142 x 122 cm
Kolekcja Sztuki HypoVereinsbank
Nr HVB 14872
Data zakupu: 2010
© VG Bild-Kunst, Bonn 2011

s. 135
Georges Rouse
Wilno – 2009, 2009
C-print na Diasec, 125 x 160 cm
Egzemplarz 2/5
Kolekcja Sztuki HypoVereinsbank
Nr HVB 14891
Data zakupu: 2011
© Georges Rousse

s. 136
Christo Javacheff
Most św. Anioła opakowany
Portfolio – pięć arkuszy (Tematy: Nowy Jork, Rzym, Mediolan, Paryż, Kolonia), 1985

Fotografia, sitodruk, światłodruk i kolaż
100 egzemplarzy, 28 x 36 cm
Kolekcja Sztuki HypoVereinsbank
Nr HVB 30313-02
Data zakupu: 1989
Zdjęcie: Jeanne-Claude Christo
© Javacheff Christo

s. 138
Christo Javacheff
Dolny Manhattan – opakowany budynek
Portfolio – pięć arkuszy (Tematy: Nowy Jork, Rzym, Mediolan, Paryż, Kolonia), 1985
Fotografia, sitodruk, światłodruk i kolaż
100 egzemplarzy, 36 x 28 cm
Kolekcja Sztuki HypoVereinsbank
Nr HVB 30313-01
Data zakupu: 1989
Zdjęcie: Jeanne-Claude Christo
© Javacheff Christo

Christo Javacheff
Opakowane drzewa, Aleja Pól Elizejskich
Portfolio – pięć arkuszy (Tematy: Nowy Jork, Rzym, Mediolan, Paryż, Kolonia), 1985
Fotografia, sitodruk, światłodruk i kolaż
100 egzemplarzy, 36 x 28 cm
Kolekcja Sztuki HypoVereinsbank
Nr HVB 30313-04
Data zakupu: 1989
Zdjęcie: Jeanne-Claude Christo
© Javacheff Christo

s. 139
Christo Javacheff
Moja kolońska katedra opakowana
Portfolio – pięć arkuszy (Tematy: Nowy Jork, Rzym, Mediolan, Paryż, Kolonia), 1985
Fotografia, sitodruk, światłodruk i kolaż
100 egzemplarzy, 36 x 28 cm
Kolekcja Sztuki HypoVereinsbank
Nr HVB 30313-03
Data zakupu: 1989
Zdjęcie: Jeanne-Claude Christo
© Javacheff Christo

Christo Javacheff
Zasłony dla Rotundy, projekt dla Mediolanu
Portfolio – pięć arkuszy (Tematy: Nowy Jork, Rzym, Mediolan, Paryż, Kolonia), 1985
Fotografia, sitodruk, światłodruk i kolaż
100 egzemplarzy, 36 x 28 cm
Kolekcja Sztuki HypoVereinsbank
Nr HVB 30313-05
Data zakupu: 1989
Zdjęcie: Jeanne-Claude Christo
© Javacheff Christo

s. 140
David Maljković
Forma spoczynku, 2008–2010
3 kolaże
10 x 15 cm, 10 x 15 cm, 15 x 22,5 cm
Kolekcja Sztuki UniCredit
Numer inwentarza: 026559
Data zakupu: 2011
Zdjęcie: Andrea Gilberti
Dzięki uprzejmości Gallerii Massimo Minini w Brescia
© David Maljković

ZAMKNIĘCIE

s. 144
Peter Blake
Człowiek motyl – Londyn, 2010
Druk atramentowy na płótnie 208,5 x 134,6 cm
Kolekcja Sztuki UniCredit
Numer inwentarza: 027081
Data zakupu: 2011
Dzięki uprzejmości Gallerii Michela Rizzo w Wenecji
© Peter Blake

TEXTS

p. 8
Max Liebermann
Sonntagnachmittag im Tiergarten (Sunday Noon in Tiergarten), 1922
Oil on canvas, 51,5 x 72 cm
Art Collection HypoVereinsbank
Inventory Number: 9877
© Held by the artist and his legal successors

p. 11
Gaspare Vanvitelli
View of S. Maria della Salute and the Canal Grande, 1706
Oil on metal, 45,5 x 75,4 cm
Art Collection HypoVereinsbank
Inventory Number: 40022
On permanent loan to Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Munich
© Held by the artist and his legal successors

Giovanni di Niccolò de' Luteri, known as Dosso Dossi
Psiche abbandonata da Amore (Psyche Abandoned by Cupid)
C. 1525
Oil on canvas, 120 x 157 cm
Art Collection UniCredit
Inventory Number: 023169
Year of purchase: 1999

p. 13
Beat Streuli
Marseille’98, 1999
C-print on Diasec, Ed. 2/3
60 x 85 cm
Art Collection HypoVereinsbank
Inventory Number: 0504349
© Beat Streuli

Michael Wesely
Ponte di Rialto, Venezia (17.40–17.45 hour, 2.6.2009), 2010
C-Print on aluminium
Ed. 1/1 (+1 e.a.), 50 x 185 cm
Art Collection HypoVereinsbank
Inventory Number: 14876
© VG Bild-Kunst, Bonn

p. 14
Jiang Pengyi
Unregistered City 8, 2010
UltraGiclee print, 95 x 125 cm
Ed. 3/8
Art Collection UniCredit
Inventory Number: 027312
Year of purchase: 2011
Courtesy AIKE DELLARCO, Palermo / Shanghai
© Jiang Pengyi

p. 17
Grazia Toderi
London (Serpentine; Regent’s Park; Buckingham Palace; Thames), 2001
4 Ilfochrome prints mounted on Plexiglas, 76 x 50 cm each
Art Collection UniCredit
Inventory Number: 019681
Year of purchase: 2004
Courtesy Giò Marconi Gallery, Milan
© Grazia Toderi

p. 18
Boris Mikhailov
Untitled from the series ‘*At Dusk, 1993’*, 2007
C-print, 63 x 133 cm
UniCredit Art Collection
Inventory Number: 027330
Year of Purchase: 2011
Courtesy Suzanne Tarasieve Gallery, Paris
Credits: Guillaume Lointier
© Boris Mikhailov

OPENING

p. 24
Jordi Colomer
En la pampa (The pink bag), 2008
Color light jet print on silver paper, 140 x 115 cm
Ed. 2/7 + 3 AP
Art Collection HypoVereinsbank
HVB No. 14825
Year of Purchase: 2008
Photo: courtesy of Gallery Traversée, Munich
© VG Bild-Kunst Bonn 2011

ARRIVAL

p. 28
Jorinde Voigt
Interkontinental I, 2010
Ink, pencil on paper, 100 x 200 cm
Inventory Number: 026975
Year of Purchase: 2010
Courtesy Martin Klosterfeld Gallery, Berlin
© Jorinde Voigt, by SIAE 2011

p. 30
Francesco Jodice
WHAT WE WANT_SAO PAULO_R34-2006, 2006
Digital print, Edition 3/8
150 x 204 cm
UniCredit Art Collection
Inv. No. 24415
Year of Purchase: 2007
© Francesco Jodice

p. 32
Sonja Braas
Storm, 2007
Colour print on Diasec
189 x 149,5 cm
Art Collection HypoVereinsbank
HVB No. 14812
Year of purchase: 2008
© Sonja Braas

p. 34
Wolfgang Tillmans
Minato Mirai 21, 1997
Colour print, 170 x 120 cm
Art Collection HypoVereinsbank
HVB No. 0504373
Year of purchase: 2000
Courtesy Gallery Daniel Buchholz, Cologne / Berlin
© Wolfgang Tillmans

p. 37
Olivo Barbieri
site specific_SHANGAI 04, 2004
Digital print, 111 x 164 cm, Ed. 2/6
UniCredit Art Collection
Inventory Number: 024230
Year of Purchase: 2007
Courtesy Brancolini Grimaldi Gallery, Florence/Rome
© Olivo Barbieri

p. 38
David Reimondo
Milano nell’angolo, 2010
Bread encapsulated in resin
Two panels, 160 x 212 cm each
UniCredit Art Collection
Inventory Number: 026568
Year of Purchase: 2010
Courtesy Di Meo Gallery, Paris
© David Reimondo

TOPOGRAPHY

p. 42
Florian Maier-Aichen
Untitled, 2009
C-print, 181,6 x 229,9 cm
Ed. AP 1/2
Art Collection HypoVereinsbank
HVB-No. 14881
Year of purchase: 2010
Courtesy of Baronian Francey
© Florian Maier-Aichen

p. 44
Oskar Kokoschka
View from Liebhartstal III
1933/34
Oil on canvas, 120 x 96,5 cm
Art Collection UniCredit, Bank Austria Art Collection
Inv. No CA 43
Year of purchase: 1972
Photo: Fritz Simak
© VBK Wien, 2011

p. 47
Lovis Corinth
Blick vom Neuen Jungfernstieg über die Binnenalster während der Illumination am Kaisertag [View from the Neuen Jungfernstieg over the Inner Alster Lake during the illuminations for the Kaisertag celebrations], 1911
Oil on canvas, 70 x 90,5 cm
Art Collection HypoVereinsbank
HVB No. 0503027
Year of purchase: 1974
Photo: Hayo Heye, Hamburg
© With the artist and his legal successors

p. 48
Vincenzo Castella
Amsterdam View # 7, 2000
C-print, anti uv Silicon, Plexiglas
91 x 115 cm
Ed. 5/5
UniCredit Art Collection
Inventory Number: 019653
Year of Purchase: 2004
Courtesy Le Case d’Arte Gallery, Milan
© Vincenzo Castella

Vincenzo Castella
Atene #01, 2001
C-print, anti uv Silicon, Plexiglas
91 x 115 cm
Ed. 5/5
UniCredit Art Collection
Inventory Number: 019654
Year of Purchase: 2004
Courtesy Le Case d’Arte Gallery, Milan
© Vincenzo Castella

p. 51
Vera Lutter
West View, Old Slip, New York: November 11, 1994, 1994
B/w print on canvas (camera obscura, gelatine silver print)
180 x 210 cm
Art Collection HypoVereinsbank
HvB Nr. 30086
Year of purchase: 1995
Photo: Stefan Obermeier, Munich
© VG-Bild Kunst Bonn 2011

p. 52
Francesco Candeloro
Signals of the Places (Munich), 2010
uv print and laser cut on Plexiglas
187 x 145 x 20 cm
UniCredit Art Collection
Inventory Number: 026571
Year of Purchase: 2010
Photo: Lorenzo Ceretta
Courtesy Galica Gallery, Milan
© Francesco Candeloro

p. 54
Giorgio Morandi
Landscape, 1925
Oil on Canvas
43 x 46 cm
Art Collection UniCredit
Inventory Number: 400594
Year of Purchase: 1975
© Giorgio Morandi, SIAE

p. 56
Heribert C. Ottersbach
House near Forest (2), 2007
Acrylic on canvas
170 x 240 cm
Art Collection HypoVereinsbank
HvB No. 14884
Year of purchase: 2010
Photo: Stefan Obermeier, Munich
© VG Bild-Kunst, 2011

p. 59
Rainer Fetting
Sonnenuntergang Berlin [Sunset Berlin], 1978
Emulsion paint on canvas
200 x 185 cm
Art Collection HypoVereinsbank
HvB No. 6374
Year of purchase: 1985
© Rainer Fetting

p. 60
Gabriele Basilico
Milano, 1980
Silver nitrate print
110 x 140 cm
Ed. 5/15
UniCredit Art Collection
Inventory Number: 024347
Year of Purchase: 2007
Courtesy Photo & Contemporary Gallery, Turin
© Gabriele Basilico

p. 62
Marco Zanta
Birmingham 03,18,2004, from Urban Europe, 2008
Ultrachrome K3 inkjet print on cotton paper, 112 x 135 cm
Edition 1/5
Inventory Number: 027028
Year of Purchase: 2010
Courtesy Bugno Art Gallery, Venic
© Marco Zanta

p. 64
James Casebere
Bologna Tunnel # 4, 2010
Framed digital chromogenic print mounted to Dibond
182,88 x 226,06 cm
Edition: 4/5
UniCredit Art Collection
Inventory Number: 027331
Year of Purchase: 2011
Courtesy Marabini Gallery, Bologna/Milan and the Artist
© James Casebere 2011

STREET LIFE

p. 68
Eugène Atget
19, Rue du Cherche Midi 1898–1914
Photography, Albumin print
22,3 x 17,8 cm
Art Collection UniCredit, Collection FOTOGRAFIS of Bank Austria at Museum der Moderne, Salzburg
Inv. No 207/11/82 a
Year of purchase: 1982

p. 71
Berenice Abbott
Blossom Restaurant, NY, 1935
B/W photography
50,8 x 60,9 cm
Art Collection HypoVereinsbank
HvB No. 0504369
Year of purchase: 2000
© Berenice Abbott / Commerce Graphics

p. 72
Gianni Berengo Gardin
Milano, 1967
Silver nitrate print
40 x 30 cm
UniCredit Art Collection
Inventory Number: 024317
Year of Purchase: 2006
Courtesy Contrasto Agency, Milan
© Gianni Berengo Gardin

Gianni Berengo Gardin
Milano, 1971
Silver nitrate print
40 x 30 cm
UniCredit Art Collection
Inventory Number: 024318
Year of Purchase: 2006
Courtesy Agenzia Contrasto, Milan
© Gianni Berengo Gardin

p. 75
Henri Cartier-Bresson
Hamburg – The Lemon Seller at the Fish Market, 1952
B/w photography
44 x 29 cm
Art Collection HypoVereinsbank
HvB No. 0504272
Year of purchase: 1999
© Held by the artist and his legal successors

p. 76-77
Henri Cartier-Bresson
Hamburg, 1952
B/w photography, 31 x 44 cm
Art Collection HypoVereinsbank
HvB No. 0504278
Year of purchase: 1999
© Held by the artist and his legal successors

p. 78
Barbara Klemm
Bucharest, Romania, 1991
B/w photography, 39 x 27 cm
Art Collection HypoVereinsbank
HvB No. 14654
© Barbara Klemm

p. 80
Barbara Klemm
Ukraine, USSR 1973, 1978
B/w photography, 26,5 x 39 cm
Art Collection HypoVereinsbank
HvB No. 14650
© Barbara Klemm

Barbara Klemm
Scorteni, Moldavia, 1991
B/w photography
26,5 x 39 cm
Art Collection HypoVereinsbank
HvB No. 14651
© Barbara Klemm

p. 81
Barbara Klemm
Synagogue, Moscow, 1987
B/w photography, 28,5 x 39 cm
Art Collection HypoVereinsbank
HvB No.14653
© Barbara Klemm

Barbara Klemm
Bradford, England, 1976
B/w photography, 28,5 x 39 cm
Art Collection HypoVereinsbank
HvB No. 14637
© Barbara Klemm

p. 82
Weegee (Arthur Fellig)
The Flower Peddler
c. 1940
Photography, Vintage Print
36,7 x 33,4 cm
Art Collection UniCredit, Collection FOTOGRAFIS of Bank Austria at Museum der Moderne, Salzburg
Inv. No 247/22/83 g
Year of purchase: 1982

p. 84
Weegee (Arthur Fellig)
The Critic – Mrs Kavanaugh and Friend about to enter the Metropolitan Opera House, 1943
Photography, Vintage Print,
26,1 x 33,3 cm
Art Collection UniCredit, Collection FOTOGRAFIS of Bank Austria at Museum der Moderne, Salzburg
Inv. No 343/01/85
Year of purchase: 1984

p. 85
Weegee (Arthur Fellig)
Mending – Coney Island, 1941–45
Photography, Vintage Print,
27,8 x 35,2 cm
Art Collection UniCredit, Collection FOTOGRAFIS of Bank Austria at Museum der Moderne, Salzburg
Inv. No 39/06/78 c
Year of purchase: 1978

p. 86-87
Barbara Probst
Exposure #77: N.Y.C., Collister & Hubert Street, 06.22.10, 6:41 p.m.
2010
Ultrachrome ink on cotton paper
4 photographs
74,3 x 111,8 cm each
UniCredit Art Collection
Inventory Number: 027255
Year of Purchase: 2011
© Barbara Probst, by SIAE 2011

p. 88
Florian Böhm
Wait for Walk – 48th St. – 5th Ave
2005
Archival pigment print on cotton paper, 118 x 148 cm
Ed. 1/5
Art Collection HypoVereinsbank
HvB No. 14803
Year of Purchase: 2008
© Florian Böhm

p. 91
Alec Soth
Pamela & Allen. 1988 Ford F-150, Fashion Magazine, Minnesota, 2007
C-Print, 61 x 76,2 cm, Edition 1/7
Inventory Number: 027039
Year of Purchase: 2010
Courtesy Magnum Gallery, Paris
© Alec Soth

p. 92
Andreas Gursky
New York, Stock Exchange, 1991
Colour print, ed. 3/4
165 x 200 cm
Art Collection HypoVereinsbank
HvB No: 30493
Year of purchase: 1993
© VG Bild-Kunst, Bonn 2011 / Courtesy Christie’s

p. 94
Bruno Serralongue
International Oceans Community Present Type II Initiatives Main Stage, Water Dome, Johannesburg, September 2, 2002, from “Earth Summit, Johannesburg”, 2002
Ilfochrome on bonded aluminium, 127,5 x 158,5 cm
Edition 1/3
UniCredit Art Collection
Inventory Number: 026981
Year of Purchase: 2010
Courtesy Air de Paris, Paris
© Bruno Serralongue/Air de Paris

p. 96
Francesco Jodice
São Paulo_Citytellers from *Citytellers* Project, 2006
Film, HDV; 48’
UniCredit Art Collection
Inventory Number: 024414
Year of Purchase: 2007
© Francesco Jodice

p. 98
Francesco Jodice
Dubai_Citytellers from *Citytellers* Project
2010
Film, HD, 48’ 45’’
Ed. 1/8
UniCredit Art Collection
Inventory Number: 025336
Year of Purchase: 2008
© Francesco Jodice

p. 99
Francesco Jodice
Aral_Citytellers from *Citytellers* Project
2010
Film, HD, 48’45’’
Ed. 1/8
UniCredit Art Collection
Inventory Number: 025333
Year of Purchase: 2008
© Francesco Jodice

p. 100
Gülsün Karamustafa
cinemasi (her cinema), 2007
found archival film
19’06’’
Yapi Kredi Art Collection
Inv. No: DVD 148
Year of purchase: 2007
© Gülsün Karamustafa

p. 102
Massimo Vitali
Mondello MontePellegrino2, #2779, 2007
180 x 220 cm
C-Print, Edition 2/6
Inventory Number: 024492
Year of Purchase: 2008
© Massimo Vitali
Courtesy Brancolini Grimaldi Gallery, Florence/Rome

p. 105
Jaromír Funke
Untitled (Illuminated Advertising in Prague), c. 1925
Photography, Vintage print
20,6 x 17,1 cm
Art Collection UniCredit, Collection FOTOGRAFIS of Bank Austria at Museum der Moderne, Salzburg
Inv. No 239/82
Year of purchase: 1982

p. 106
Alexander Rodchenko
The Jazzband, from V. Mayakovsky’s Pro Eto (part II, Christmas Eve: Friends), 1923
Photomontage, Vintage Print
17,1 x 11,2 cm
Art Collection UniCredit, Collection FOTOGRAFIS of Bank Austria at Museum der Moderne, Salzburg
Inv. No 370/04/86
Year of purchase: 1985/86
© vBK Wien, 2011

p. 108
Bernhard Luginbühl
Odeon, 2001
Sculpture, model made of wood
220 x 97 x 60 cm
Art Collection HypoVereinsbank
HvB No. 14687
Year of purchase: 2001
Photo: Stefan Obermeier, Munich
© Bernhard Luginbühl

p. 110
Max Liebermann
Summer Evening on the Alster River, 1911
Oil on canvas, 85 x 104 cm
Art Collection HypoVereinsbank
HvB No. 0503010
Year of purchase: 1978
Photo: Stefan Obermeier, Munich
© With the artist and his legal successors

p. 113
Alberto Magnelli
Teatro Stenterello n. IV, 1914
Tempera on canvas, 101 x 75 cm
UniCredit Art Collection
Inventory Number: 023176
Year of Purchase: 1982
© Alberto Magnelli, by SIAE 2011

p. 114
Rinus Van de Velde
There is a big difference between trophies and souvenirs, 2009
Siberian charcoal on paper
200 x 130 cm
Art Collection HypoVereinsbank
HvB No. 14862
Year of purchase: 2010
© Rinus Van de Velde / Courtesy of Gallery Zink

HOME SWEET HOME

p. 118
Alexander Brodsky
White Windows, 2010
6 lightboxes, acrylic and graffiti on opalescent Plexiglas, neon and painted wood
205 x 172,5 cm
UniCredit Art Collection
Inventory Number: 027018
Year of Purchase: 2010
Photo: Luigi Cerra
Courtesy Milano Gallery, Milan
© Alexsandr Brodsky

p. 120
Nan Goldin
Monopoly game, NYC, 1980
C-print
66,2 x 50,5 cm
Art Collection HypoVereinsbank
HvB No. 0504374
Year of purchase: 2000
© Nan Goldin

p. 122

Christian Marclay

Telephones, 1995
Video, CM-32-V; duration 7:30 minutes
Ed. 46/250
Art Collection HypoVereinsbank
HVB No. 14702
Year of purchase: 2002
© Christian Marclay

IMAGINARY CITY

p. 127

Giorgio de Chirico

Piazza d'Italia, 1970
Oil paint on wood
50 x 40 cm
UniCredit Art Collection
Inventory Number: 400580
Year of Purchase: 1984
© Giorgio De Chirico, by SIAE 2011

p. 128

Stas Shuripa

Abandoned, 2010
Paper
Variable dimensions
Inventory Number: 027263 / 027264
Year of Purchase: 2011
Courtesy Impronte
Contemporary Art, Milan
© Stas Shuripa

p. 130

Jiang Pengyi

Unregistered City 1, 2010
UltraGiclee print
95 x 125 cm
Edition 3/8
Inventory Number: 027311
Year of Purchase: 2011
Courtesy AIKE DELLARCO,
Palermo/Shangai
© Jiang Pengyi

p. 132

Beate Gütschow

S #2, 2005
B/w photography (light jet print on aluminum Dibond)
142 x 122 cm
Art Collection HypoVereinsbank
HVB No. 14872
Year of purchase: 2010
© VG Bild-Kunst Bonn 2011

p. 135

Georges Rousse

Vilnius – 2009, 2009
C-print, Diasec mounted
125 x 160 cm
Ed. 2/5
Art Collection HypoVereinsbank
HVB No. 14891
Year of purchase: 2011
© Georges Rousse

p. 136

Christo Javacheff

Ponte S. Angelo wrapped
Portfolio with five sheets
(Themes: New York, Rome, Milan, Paris, Cologne), 1985
Photo, screenprint, phototype and collage,
Edition of 100
28 x 36 cm
Art Collection HypoVereinsbank
HVB No. 30313-02
Year of purchase: 1989
Photo: Jeanne-Claude Christo
© Javacheff Christo

p. 138

Christo Javacheff

Lower Manhattan wrapped
building
Portfolio with five sheets
(Themes: New York, Rome, Milan, Paris, Cologne), 1985
Photo, screenprint, phototype and collage
Edition of 100
36 x 28 cm
Art Collection HypoVereinsbank
HVB No. 30313-01
Year of purchase: 1989
Photo: Jeanne-Claude Christo
© Javacheff Christo

Christo Javacheff

Wrapped trees, Avenue des Champs-Élysées
Portfolio with five sheets
(Themes: New York, Rome, Milan, Paris, Cologne), 1985
Photo, screenprint, phototype and collage
Edition of 100
36 x 28 cm
Art Collection HypoVereinsbank
HVB No. 30313-04
Year of purchase: 1989
Photo: Jeanne-Claude Christo
© Javacheff Christo

p. 139

Christo Javacheff

Mein Kölner Dom wrapped
Portfolio with five sheets
(Themes: New York, Rome, Milan, Paris, Cologne), 1985
Photo, screenprint, phototype and collage
Edition of 100
36 x 28 cm
Art Collection HypoVereinsbank
HVB No. 30313-03
Year of purchase: 1989
Photo: Jeanne-Claude Christo
© Javacheff Christo

Christo Javacheff

Curtains for la Rotonda, project for Milan
Portfolio with five sheets
(Themes: New York, Rome, Milan, Paris, Cologne), 1985
Photo, screenprint, phototype and collage
Edition of 100
36 x 28 cm
Art Collection HypoVereinsbank
HVB No. 30313-05
Year of purchase: 1989
Photo: Jeanne-Claude Christo
© Javacheff Christo

p. 140

David Maljković

Retired Form, 2008–2010
3 Collages
10 x 15 cm, 10 x 15 cm, 15 x 22,5 cm
UniCredit Art Collection
Inventory Number: 026559
Year of Purchase: 2011
Photo: Andrea Gilberti
Courtesy Massimo Minini
Gallery, Brescia
© David Maljković

CLOSING

p. 144

Peter Blake

Butterfly man – London
2010
Inkjet on canvas
208,5 x 134,6 cm
UniCredit Art Collection
Inventory Number: 027081
Year of Purchase: 2011
Courtesy Michela Rizzo Gallery,
Venice
© Peter Blake

index

A

Berenice Abbott 70
Diane Arbus 12
Eugène Atget 69

B

Alexander Brodsky 12, 20, 119
Bernd i Hilla Becher 12
Florian Böhm 89
François Boucher 10
Gabriele Basilico 12, 61
Georg Baselitz 11
Günther Brus 11
Olivo Barbieri 12, 36
Peter Blake 21, 145
Sonja Braas 33

C

Canaletto 10
Eduardo Chillida 11
Francesco Candeloro 53
Giorgio de Chirico 10, 21, 126
Henri Cartier-Bresson 12, 19, 74
James Casebere 16, 65
Jordi Colomer 25
Lovis Corinth 10, 19, 46
Tony Cragg 11
Vincenzo Castella 12, 16, 49

D

Alfred Döblin 18
Dosso Dossi 10, 11
Thomas Demand 12

E

Valie Export 11

F

Dan Flavin 11
Jaromír Funke 104
Jean-Honoré Fragonard 10
Rainer Fetting 20, 58

G

Andreas Gursky 12, 93
Beate Gütschow 21, 133
Francesco Guardi 10
Francisco de Goya 10
Gianni Berengo Gardin 19, 73
Gilbert & George 11
Luigi Ghirri 12
Nan Goldin 121

H

Axel Hütte 12
Candida Höfer 12
Jeppe Hein 12
Zhuang Hui 11

J

Christo Javacheff 11, 21, 137
Francesco Jodice 17, 20, 31, 97
Mimmo Jodice 12

K

Anastasia Khoroshilova 12
Barbara Klemm 19, 79
Gülsün Karamustafa 20, 101
Gustav Klimt 10
Oskar Kokoschka 10, 16, 45
Per Kirkeby 11
Yves Klein 11

L

Bernhard Luginbühl 109
Fernand Léger 10
Fritz Lang 18
Maria Lassnig 11
Max Liebermann 8, 10, 19, 111
Vera Lutter 50

M

Alberto Magnelli 19, 112
André Masson 10
Boris Mikhailov 12, 18, 19
Christian Marclay 20, 123
David Maljković 12, 21, 141
Florian Maier-Aichen 16, 43

Giorgio Morandi 10, 55
Hans Makart 10

N

Hermann Nitsch 11
Nadar 16

O

Heribert C. Ottersbach 57

P

Barbara Probst 21, 86
Giulio Paolini 11
Jiang Pengyi 14, 21, 131
Max Pechstein 10
Tobias Putrih 12

R

Alexander Rodchenko 107
Andrei Roiter 12
Arnulf Rainer 11
Christian Rohlf's 10
David Reimondo 39
Georges Rousse 134
Gerhard Richter 11
Man Ray 12
Thomas Ruff 12

S

Alec Soth 90
Alfred Stieglitz 11
Beat Streuli 13
Bruno Serralongue 95
Edward Steichen 11
Giovanni Gerolamo Savoldo 10
Karl Schmidt-Rottluff 10
Kurt Schwitters 10
Nedko Solakov 12
Stas Shuripa 12, 21, 129
Thomas Struth 12

T

Antonio Tapiès 11
Dragoljub Todosijević 12

Goran Trbuljak 12
Grazia Toderi 17
Jacopo Tintoretto 10
Jean Tinguely 11
Wolfgang Tillmans 35

U

Lesser Ury 10

V

Gaspare Vanvitelli 11
Jorinde Voigt 29
Massimo Vitali 103
Rinus Van de Velde 115

W

Andy Warhol 11
Edward Weston 12
Michael Wesely 13
Weegee (Arthur Fellig) 83

Y

Yukinori Yanagi 11

Z

Marco Zanta 63

PUBLIKACJA / A PUBLICATION BY THE
Centrum Sztuki Współczesnej Znaki Czasu /
Centre of Contemporary Art Znaki Czasu

Towarzysząca wystawie / On the occasion of the exhibition
Człowiek w wielkim mieście
Najcenniejsze Skarby Kolekcji Sztuki Nowoczesnej UniCredit
People and The City
Highlights from the UniCredit Art Collection
2.03.2012 – 29.04.2012

WYSTAWĘ WSPIERAJĄ / EXHIBITION PROMOTED BY
UniCredit S.p.A.
Bank Pekao S.A.

WE WSPÓŁPRACY Z / IN COLLABORATION WITH
UniCredit Bank AG (HypoVereinsbank – Member of UniCredit)
UniCredit Bank Austria AG
Yapı Kredi Kültür Sanat Yayıncılık A.Ş.

POD PATRONATEM / WITH THE PATRONAGE OF:
Ambasady Włoskiej w Warszawie / Italian Embassy in Warsaw

UNICREDIT S.p.A.

PRZEWODNICZĄCY RADY NADZORCZEJ / CHAIRMAN
Dieter Rampl

PREZES / CHIEF EXECUTIVE OFFICER
Federico Ghizzoni

DYREKTOR GENERALNY / GENERAL MANAGER
Roberto Nicastro

ZASTĘPCA DYREKTORA GENERALNEGO, DYREKTOR DS. OPERACYJNYCH /
 DEPUTY GENERAL MANAGER, CHIEF OPERATING OFFICER
Paolo Fiorentino

ZASTĘPCA DYREKTORA GENERALNEGO, DYREKTOR DZIAŁU RYNKU KORPORACYJNEGO
 I BANKOWOŚCI INWESTYCYJNEJ /
 DEPUTY GENERAL MANAGER, HEAD OF CIB DIVISION
Jean Pierre Mustier

DYREKTOR DEPARTAMENTU KOMUNIKACJI KORPORACYJNEJ /
 HEAD OF GROUP IDENTITY AND COMMUNICATIONS
Maurizio Beretta

NAUKOWA KOMISJA SZTUKI UNICREDIT / UNICREDIT FOR ART SCIENTIFIC COMMISSION
Walter Guadagnini – Przewodniczący / Chairman
Luca Massimo Barbero
Lóránd Hegyi
Angelika Nollert

SZEF DORADZTWA ARTYSTYCZNEGO I KULTURALNEGO /
 HEAD OF ARTISTIC AND CULTURAL ADVISORY
Jean Claude Mosconi

ZESPÓŁ / TEAM
Chiara Maria Bisignani, Paola Maramotti, Neve Mazzoleni, Francesca Pagliuca

BANK PEKAO S.A.

PREZES ZARZĄDU BANKU, CEO / PRESIDENT OF MANAGEMENT BOARD, CEO
Luigi Lovaglio

DYREKTOR DEPARTAMENTU KOMUNIKACJI KORPORACYJNEJ /
 HEAD OF IDENTITY AND COMMUNICATIONS
Robert Moren

ZESPÓŁ / TEAM
Aleksandra Bacht-Salek, Dorotta Daum, Anna Dobrzyńska, Arkadiusz Mierzwa,
Karolina Pohl-Kretkowska

KURATOR / CURATOR
Walter Guadagnini

KATALOG / CATALOGUE
Pod redakcją / Edited by
Walter Guadagnini

TEKSTY / CATALOGUE TEXTS
Walter Guadagnini, Bärbel Kopplin

TEKSTY / ENTRIES BY
Claudia Amadio
Evelyn Benesch
Heike Eipeldauer
Silvia Ferrari
Mine Haydaroglu
Zita Kranz
Lisa Kreil
Francesca Pagliuca
Lisa Reith
Lillian Schultz-Naumann
Florian Steininger

REDAKCJA / EDITING BY
Larisa Kazaryan

TŁUMACZENIA / TRANSLATIONS
Angielski/Polski – English/Polish: Aleksandra Jakubczak, Monika Ujma
Niemiecki/Angielski – German/English: Caroline Hörl, Abigail Prohaska
Włoski/Angielski – Italian/English: Ben Bazalgette

KOREKTA / PROOFREADING
Elena Lazareva (En)
Paulina Kapelska (En)
Paweł Falkowski (Pl)
Katarzyna Radomska (Pl)

PROJEKT GRAFICZNY / DESIGN
Grzegorz Laszuk ^{K+S}
Anna Hegman ^{K+S}

SKŁAD / TYPESETTING
Marcin Treichel

REALIZACJA WYSTAWY / EXHIBITION PRODUCTION
Wojciech Ruminski

KOORDYNACJA PROJEKTU / PROJECT COORDINATION
Anna Jankojć
Neve Mazzoleni

UBEZPIECZENIE / INSURANCE
InterRisk Towarzystwo Ubezpieczeń SA
Vienna Insurance Group
AON ARTSCOPE

TRANSPORT / TRANSPORTATIONS
Liguigli Fine Arts Service

PRAWA AUTORSKIE / LENDERS AND COPYRIGHT
UniCredit S.p.A.
UniCredit Bank AG (HypoVereinsbank – Member of UniCredit)
UniCredit Bank Austria AG
Yapı Kredi Kültür Sanat Yayıncılık A.Ş.

PODZIĘKOWANIA ZA WSPARCIE ZECHCĄ PRZYJĄĆ / ACKNOWLEDGMENTS
H. E. Riccardo Guariglia – Ambasador Włoch w Warszawie /
the Italian Ambassador in Warsaw
Paola Ciccolella – Dyrektor Włoskiego Instytutu Kultury w Warszawie /
Director of the Italian Culture Institute of Warsaw

SPECJALNE PODZIĘKOWANIA DLA / SPECIAL THANKS TO:

Joanna Bartuszek, Evelyn Benesch, Ingrid Brugger, Claudia Comino, Giampaolo Corbella, Sabrina Di Giorgio, Heike Eipeldauer, Giulia Faletti, Maria Teresa Fulgenzi, Franco Gatti, Francesca Gori, Tilay Güngen, Mine Haydaroglu, Lisa Kreil, Bärbel Kopplin, Lavinia Maggiore, Carla Mainoldi, Simonetta Martelli, Francesco Meneghetti, Anna Pace, Antonella Pagliarulo, Antonio Pesante, Lavinia Protasoni, Lisa Reith, Simona Ricci, Silvio Santini, Giuseppe Scognamiglio, Johanna Singer, Lillian Schultz-Naumann, Florian Steininger, Corrado Tagliabue, Veysel Ugurlu, Andrea Vannoni.

OKŁADKA / COVER

Jordi Colomer, *En la pampa (Pink bag, Różowa torba)*, 2008

Zdjęcie / Photo

Dzięki uprzejmości / Courtesy of Gallery Traversée, Munich

© VG Bild-Kunst Bonn 2011

WYDAWCA / PUBLISHER

Centrum Sztuki Współczesnej *Znaki Czasu*

Centre of Contemporary Art *Znaki Czasu*

Ul. Wały Gen. Sikorskiego 13, 87-100 Toruń

Polska / Poland

www.csw.torun.pl

info@csw.torun.pl

© Autorzy tekstów / Authors of the texts

© Art Collection UniCredit

© 2012 Centrum Sztuki Współczesnej *Znaki Czasu* /

Centre of Contemporary Art *Znaki Czasu*

Wszystkie prawa zastrzeżone / All rights reserved

DRUK / PRINTED BY

ARTiS poligrafia s.c.

ul. Granitowa 7/9

87-100 Toruń

ISBN: 978-83-62881-07-9

CENTRUM SZTUKI WSPÓŁCZESNEJ ZNAKI CZASU, TORUŃ /

CENTRE OF CONTEMPORARY ART ZNAKI CZASU, TORUŃ

ORGANIZATORZY / INSTITUTIONAL FOUNDERS

Główny Organizator / Main Organiser – Gmina Miasta Torunia /

City Office of Torun

Minister Kultury i Dziedzictwa Narodowego /

Ministry of Culture and National Heritage

Województwo Kujawsko-Pomorskie / The Kujavian-Pomeranian Voivodeship

RADA PROGRAMOWA / ADVISORY BOARD

Marcin Berdyszak, Jerzy Brzuszkiewicz, Zbigniew Fiderewicz, Piotr Klugowski, Jarosław

Modzelewski, Anda Rottenberg, Wiesław Smużny, Lech Wolski, Marek Żydowicz

DYREKTOR / DIRECTOR

Paweł Łubowski

DYREKTOR PROGRAMOWY / ARTISTIC DIRECTOR

Dobriła Denegri

DZIAŁ KURATORSKI / CURATORIAL DEPARTMENT

Krzysztof Białowicz

Katarzyna Jaworska

Piotr Lisowski

WYDAWNICTWO I KSIĘGARNIA / PUBLISHING & BOOKSTORE

Anna Kompanowska

Katarzyna Radomska

Kamila Gąska

Maria Głowacka

Ivona Jablonskaja

Agnieszka Man

Lilia Pietraszewska

DZIAŁ EDUKACJI / EDUCATIONAL DEPARTMENT

Elżbieta Kopacz

Matylda Hinc

Marta Kołacz

Dominika Lewandowicz

Dorota Sobolewska

DZIAŁ PROMOCJI, PR-U I SPONSORINGU / PROMOTION, PR & SPONSORSHIP DEPARTMENT

Dominik Pokornowski

Katarzyna Drewnowska-Toczko

Aleksandra Mosiołek

Ewelina Czajkowska

Katarzyna Ostrowska

Natalia Drzewoszevska

Piotr Zawalkiewicz

DZIAŁ REALIZACJI WYSTAW / EXHIBITIONS DEPARTMENT

Wojciech Ruminski

Tomasz Glonek

Zbigniew Karolewski

Jacek Paszotta

Piotr Sokół

KONSERWATOR DZIEŁ SZTUKI / ART CONSERVATOR

Mirosław Wachowiak

DZIAŁ ORGANIZACJI I ADMINISTRACJI / ADMINISTRATION & ORGANISATION DEPARTMENT

Kazimierz Kamiński

Janusz Dahm

Marian Glonek

Agnieszka Megger

Mariusz Meszek

Wojciech Pętlicki

Daria Pysiak

Mariusz Zamorski

CZYTELNIĄ I ARCHIWUM / READING ROOM

Malina Barcikowska

Anna Woźniczka

WSPÓŁPRACA MIĘDZYNARODOWA I KOORDYNACJA PROJEKTÓW /

INTERNATIONAL COOPERATION & PROJECTS COORDINATION

Anna Jankojć

KOORDYNATOR PROJEKTÓW, ASYSTENTKA DYREKTORA /

PROJECTS MANAGER, DIRECTOR'S ASSISTANT

Alicja Hryckiewicz

ASYSTENKA DYREKTOR PROGRAMOWEJ / ARTISTIC DIRECTOR'S ASSISTANT

Paulina Kuhn

RADCA PRAWNY / LEGAL ADVISER

Joanna Górską

DZIAŁ KSIĘGOWOŚCI I KADR / ACCOUNT & HR OFFICE

Robert Małkiewicz

Marta Bejger

Ewa Hołod

Katarzyna Borkowska

Beata Lewandowska

RECEPCJA / RECEPTION

Małgorzata Kopczyńska

Marcelina Mucharska

Marta Pisarska

Zaneta Sarnecka

KINOOPERATORZY / PROJECTIONISTS

Łukasz Bienkowski

Adam Pietrulewicz

SEKRETARIAT / SECRETARIAT

Joanna Ratajczak



ul. Wały gen. Sikorskiego 13
87-100 Toruń
Poland
tel. 56 610 97 18
info@csw.torun.pl
www.csw.torun.pl

GLÓWNY ORGANIZATOR / MAIN ORGANISER

URZĄD MIASTA TORUNIA



PATRONAT HONOROWY



PARTNERZY / PARTNERS



HOTEL BULWAR

TORUŃ PLAZA

KLER



PARTNER TECHNOLOGICZNY / TECHNOLOGICAL PARTNER

SHARP

AON

PARTNERZY MEDIALNI / MEDIA PARTNERS

NOWOŚCI

TVP BYDGOSZCZ

TVP KULTURA

CZWÓRKA

CzasKultury

artlink

Art & Media

Art&Business

EXKLUSIV

K MAG

FUNDACJA MIĘDZYNARODOWYCH STUDIÓW COPIERNO

o.pl

ART

ARCHITEKTURA

Platino.pl

archimania

Toruń 24 TV

EXIT

artinfo.pl

COPIERNO

COPIERNO

o.pl

MIASTO TORUŃ

ISBN 978-83-62881-07-9



TEKSTY / TEXTS BY

Bärbel Kopplin
Walter Guadagnini

CENTRUM SZTUKI WSPÓŁCZESNEJ
 ZNAKI CZASU /
 CENTRE OF CONTEMPORARY ART
 ZNAKI CZASU
 2.03. – 29.04.2012

Wystawa *Człowiek w wielkim mieście* to podróż poprzez tematykę i motywy, które od początków XX wieku po dzień dzisiejszy charakteryzują relację miasta z jego mieszkańcami.

Wystawa prezentuje obrazy, fotografie i instalacje oraz sztukę wideo pochodzące m.in. z Włoch, Niemiec, Austrii, Turcji i USA. Dzieła prezentowane na wystawie pochodzą z kolekcji banków należących do Grupy UniCredit. Ukazują nam relację między człowiekiem, a przestrzenią urbanistyczną, przestrzenią rozumianą nie tylko w kontekście geograficznym, ale także duchowym. Miasta – miejsca nieustannych przemian, wymiany wpływów; miasta – organizmy w stanie permanentnej transformacji, gdzie przeszłość i przyszłość żyją obok siebie w naturalnej symbiozie. Aby zrozumieć miasto musimy poznać jego mieszkańców, zobaczyć ich w akcji, odszukać i nazwać podobieństwa oraz dzielące ich różnice.

Od najdawniejszych czasów miasto jest istotnym elementem ikonografii reprezentującym ludzkość. To właśnie miasto jest największą sceną, na której toczy się nowoczesne, oświecone życie i nie przez przypadek stało się ono celebrowanym ośrodkiem intelektualnych i artystycznych przełomów XX wieku. Miasto stało się wcieleniem nowoczesności, jej metaforą, ale często i przeciwieństwem. Oto symboliczny moloch polykający złożonych w ofierze synów, ale i podium gdzie mają szansę zabłysnąć, nieprzemijające tło obojętne wobec wzniosłych marzeń i najgorszych koszmarów. Bywa metropolią, której centrum i obrzeża to nieustannie zmieniające się koncepcje, płynne w swoich granicach obszary, a widok całości przywołuje zjawiskowe i fantastyczne wyobrażenia. To tu wszystko się dzieje, a przynajmniej może się zdarzyć: praca i rozrywka, sport i kultura, każda spędzona chwila wypełniona jest po brzegi, miasto to olbrzymi teatr, w którym ludzie, jego mieszkańcy są aktorami i publicznością jednocześnie.

People and the City sets out to undertake a journey through a range of different themes that have characterised the relationship between the city and its inhabitants since the very beginning of the 20th century and does so through paintings, photographs, installations and videos from the various collections of the UniCredit Group, from Italy to Germany, from Austria to Turkey and USA. Thus, the exhibition presents man's relationship with urban space – space to be understood in both the geographical and mental sense – the city as the setting of transformation, contamination, an organism in a constant state of change, where history lives side by side with the imagination of the future. In order to understand the city we need to get to know its inhabitants, see them in action, identify the similarities and differences among those who belong to the urban community.

Ever since ancient times, the city has played a central role in the imagery of humanity. The city is the stage for modern living par excellence, and it is no coincidence that it also constituted one of the canonical loci of intellectual and artistic reflection throughout the 20th century. The city has embodied the spirit as well as the contradictions of modernity. It was looked upon as a Moloch capable of devouring its own inhabitants or as the place in which any hope could be given the chance to shine; the backdrop to both our worst nightmares and our wildest dreams. A city in which the very concepts of the centre and outskirts are constantly changin, in the ongoing process of broadening its limits: the overall vision of a city gives rise to extraordinarily evocative images. The city is the place where everything happens, or at least where anything might happen: work and entertainment, culture and sport, every moment of the day may be filled; the city is an enormous container inside which the individual or the group find themselves performing on the stage of a show unfolding right before their eyes.